

**DE ROMANTISCHE LEUGEN EN DE ROMANESKE  
WAARHEID**

**RENE GIRARD**

**1961**

Vertaald uit het Frans door Hans Weigand (1986)

## 1. DE “DRIEHOEKS”-BEGEERTE

Je behoort te weten, Sancho, dat de vermaarde Amadis van Gallië een van de volmaaktste dolende ridders was. Maar wat zeg ik? Hij was niet een van de volmaaktste: hij was de enige, de eerste, de voortreffelijke, ver verheven boven alle ridders van zijn tijd ( ... ) Ik wil nog dit zeggen: wanneer een schilder in zijn kunst roem en eer wenst te verwerven, tracht hij de voorbeelden van de beste schilders die hij kent te evenaren; en dezelfde regel geldt voor al de voornaamste ambachten en beroepen die het gemenebest sieren; op deze wijze moet dan ook hij die de naam van wijs en lijdzaam wil erlangen te werk gaan, en zo gaat hij ook te werk. Hij dient Ulysses na te volgen, in wiens persoon en wederwaardigheden Homerus ons een levendig beeld geeft van wijs beleid en geduld, gelijk ook Vergilius ons in de persoon van Aeneas de deugd van een vrome zoon en de scherpzinnigheid van een dapper en beleidvol veldheer toonde, en zij beschrijven hen niet en stellen hen niet voor gelijk zij in werkelijkheid waren, maar zoals zij behoorden te zijn, opdat het nageslacht een voorbeeld zou hebben aan hun deugden. Op dezelfde wijze was Amadis de noordster, de morgensterre, ja de zon der dappere en verliefde ridders, in wiens voetspoor wij allen die onder de vaandels der liefde en der ridderschap strijden, dienen te treden. En waar dit nu eenmaal zo is, meen ik, vriend Sancho, dat de dolende ridder die hem het best navolgt, de beste kans heeft het volmaakte in ridderschap te bereiken.

Ten gunste van Amadis heeft Don Quichot afstand gedaan van het grondrecht van het individu. Hij kiest niet meer zelf de objecten die hij begeert, maar Amadis moet voor hem kiezen. De volgeling geeft zich over aan de objecten die het model van alle ridderlijkheid hem aanwijst, of schijnt aan te wijzen. We noemen dat model de *bemiddelaar* van de begeerte. Het ridderlijke leven is de *navolging*, de imitatie, van Amadis, zoals het leven van de christen is de navolging van Christus.

In de meeste fictieverhalen begeren de personen op een veel eenvoudiger manier dan Don Quichot. Er is geen bemiddelaar, er is alleen een subject en een object. Wanneer de "aard" van het begeerde object tekort schiet om de begeerte inzichtelijk te maken, wendt men zich tot het begerend subject. Men construeert zijn "psychologie", of beroept zich op zijn "vrijheid". In alle gevallen is de begeerte echter spontaan. Ze is altijd in beeld te brengen door eenvoudig een rechte lijn te trekken

tussen het subject en het object.

Die rechte lijn is ook aanwezig in de begeerte van Don Quichot, maar is daar niet centraal. Boven die lijn bevindt zich de bemiddelaar die zowel met het object als met het subject verbonden is. De ruimtelijke metafoor die deze drievoudige relatie uitdrukt, is natuurlijk de driehoek. Het object wisselt met ieder avontuur, maar de driehoek blijft. Het scheerbekken en de marionetten van meester Pedro komen in plaats van de windmolens; Amadis daarentegen is er altijd.

Don Quichot is in de roman van Cervantes slachtoffer van de driehoeksbegeerte bij uitstek, maar hij is zeker niet het enige. Hij wordt op de voet gevolgd door Sancho Panza, de schildknaap. Sommige begeerten van Sancho zijn niet geïmiteerd; bij voorbeeld de begeerte die opgeroepen wordt door een stuk kaas of een zak wijn. Maar naast het vullen van zijn maag heeft Sancho nog andere ambities. Sinds hij met Don Quichot omgaat, droomt hij van een "eiland", waarvan hij gouverneur zal zijn, en voor zijn dochter wil hij de titel van gravin. Deze begeerten zijn niet spontaan opgekomen bij een eenvoudig mens als Sancho. Ze zijn hem ingegeven door Don Quichot.

De suggestie verloopt in dit geval mondeling, niet meer via literatuur. Maar dat verschil doet er weinig toe. De nieuwe begeerten vormen een nieuwe driehoek, met als hoekpunten het droomeiland, Don Quichot, en Sancho. Don Quichot is de bemiddelaar van Sancho. Het effect van de driehoek is bij beiden hetzelfde. Zodra de invloed van de bemiddelaar zich doet gevoelen, is de werkelijkheidszin verdwenen en het beoordelingsvermogen verlamd.

Deze invloed van de bemiddelaar gaat bij Don Quichot verder, en is daar meer constant, dan bij Sancho. De lezers in de Romantiek hebben de roman altijd gezien als louter een tegenstelling tussen de *idealistische* Don Quichot en de *realistische* Sancho. Deze tegenstelling is er inderdaad, maar ze is van secundair belang; ze moet ons niet de overeenkomsten tussen beide figuren uit het oog doen verliezen. De ridderlijke hartstocht bepaalt een begeerte volgens de *Ander*, in tegenstelling tot de begeerte volgens *Zichzelf* waarop de meeste onder ons zich laten voor staan. Don Quichot en Sancho Panza ontleen aan de Ander hun begeerten, op zo'n fundamentele wijze dat ze zelf het idee hebben geheel en al te handelen in

overeenstemming met de wil Zichzelf te zijn.

Men zal zeggen dat Amadis een gefingeerd persoon is. Ongetwijfeld, maar de fictie is niet het werk van Don Quichot. De bemiddelaar is fictief, maar de bemiddeling niet. Achter de begeerten van de hoofdpersoon ligt wel degelijk de suggestie van een derde, de uitvinder van Amadis, de schrijver van de ridderromans. Het werk van Cervantes is één lange bezinning op de rampzalige invloed die de gezondste geesten op elkaar kunnen uitoefenen. Behalve in het geval van zijn ridderschap, redeneert Don Quichot over alles met veel gezond verstand. Zijn favoriete schrijvers zijn evenmin dom - zij nemen hun eigen fictie niet serieus. De illusie is de vrucht van een bizar huwelijk tussen twee op zichzelf heldere geesten. Na de uitvinding van de boekdrukkunst is door de verbreiding van ridderliteratuur de kans op zo'n verbintenis geweldig vergroot.

\*

\*     \*

De begeerte vanuit de Ander en de "bevruchtende" functie van de literatuur zijn ook in de romans van Flaubert terug te vinden. Emma Bovary begeert via romantische heldinnen, waarvan haar verbeelding vol is. De middelmatige werkjes die ze in haar jeugd heeft verslonden, hebben alle spontaniteit in haar vernietigd. Aan Jules de Gaultier moet men de definitie vragen van dit "bovarysme", dat hij bij vrijwel alle personages an Flaubert ontdekt:

Door een zelfde onwetendheid, een zelfde onbestendigheid, een zelfde gebrek aan individuele reacties schijnen ze voorbestemd om te gehoorzamen aan suggesties van buitenaf, bij gebrek aan eigen suggesties van binnenuit.

Gaultier merkt in zijn beroemde essay ook op dat om hun doel te bereiken - "zichzelf anders te beschouwen dan ze zijn" - de helden van Flaubert zich bedienen van een "model" en dat ze "de persoon die ze besloten hebben te zijn, zoveel mogelijk imiteren: in uiterlijk, verschijning, gebaren, intonatie, kleding."

Hoewel de uiterlijke aspecten van de navolging het meest frappant zijn, moeten we niet vergeten dat de personages van Cervantes en Flaubert de *begeerten* van hun modellen

navolgen, of menen na te volgen. Een derde romancier, Stendhal, benadrukt eveneens de rol van de suggestie en de imitatie in de persoonlijkheid van zijn hoofdpersonen. Mathilde de la Mole haalt haar modellen uit de geschiedenis van haar familie. Julien Sorel volgt Napoleon na. *Le Mémorial de Saint-Hélène*, en de *Bulletins* van het Grande Armée nemen de plaats in van de ridderromans en romantische buitenissigheden. De Prins van Parma volgt Lodewijk XIV na. De jonge bisschop van Agde oefent het geven van de zegening voor de spiegel; hij gebruikt daarbij dezelfde gebaren als de eerbiedwaardige prelaten van eertlang, bang als hij is onvoldoende op hen te gelijken.

De geschiedenis is hier niets anders dan een vorm van literatuur. Ze geeft aan alle figuren van Stendhal gevoelens in, en vooral begeerten, die zij niet spontaan zouden ervaren. Op het moment dat hij in dienst treedt bij de Rênals, ontleent Julien aan de *Confessions* van Rousseau de begeerte om te eten aan de tafel van de meesters, i.p.v. aan die der knechten. Stendhal gebruikt de term *ijdelheid* voor al dergelijke vormen van "kopie", van "imitatie". De ijdele kan zijn begeerten niet uit eigen bron putten; hij betreft ze van de ander. De ijdele is dus een broer van Don Quichot en Emma Bovary. En ook bij Stendhal treffen we de driehoeksbegeerte aan.

Op de eerste bladzijden van *Le Rouge et le Noir* wandelen we rond in Verrières, met de burgemeester van het dorp en diens vrouw. Stutig, maar ook gekweld, passeert M. de Rênal zijn steunmuren. Hij begeert Julien Sorel tot opvoeder te maken van zijn twee zonen. Echter niet uit bezorgdheid om hen, ook niet uit liefde voor de wetenschap. Zijn begeerte is niet spontaan opgekomen. Het gesprek tussen de beide echtgenoten brengt het mechanisme al snel aan het licht:

- "Die Valenod heeft geen opvoeder voor zijn kinderen."
- "Hij zou ons best eens een slag voor kunnen zijn."

Valenod is de rijkste man van Verrières met de meeste invloed, na M. de Rênal zelf. De burgemeester van Verrières draagt het beeld van zijn rivaal nog steeds met zich mee wanneer hij met vader Sorel gaat onderhandelen. Hij doet deze zeer gunstige voorstellen, maar de sluwe boer komt met een geniaal antwoord: "We zullen elders iets beters vinden." M. de Rênal is er nu meteen van overtuigd dat Valenod Julien wil aannemen en zijn begeerte wordt dubbel zo groot.

De steeds stijgende prijs die de koper bereid is te betalen, meet zich af aan de denkbeeldige begeerte die hij toedicht aan zijn rivaal. Er is inderdaad sprake van imitatie van de denkbeeldige begeerte, zelfs een heel nauwgezette imitatie, want alles in de gekopieerde begeerte, met inbegrip van de mate van ijver, hangt af van de begeerte die als model genomen was.

Aan het eind van de roman probeert Julien Mathilde de la Mole terug te veroveren, en op advies van de dandy Korasof neemt hij een zelfde soort list te baat als zijn vader. Hij maakt de vrouw van maarschalk Fervacques het hof; hij wil de begeerte van deze vrouw opwekken, en het spel voor Mathilde opvoeren, om haar aan te zetten tot imiteren. Er is maar weinig water nodig om een pomp op gang te brengen, en er is maar weinig begeerte nodig om de begeerte van de ijdele op te wekken.

Julien voert zijn plan uit en alles verloopt zoals hij had voorzien. De belangstelling van de maarschalksvrouw voor hem wekt de begeerte op van Mathilde. En weer verschijnt de driehoek: Mathilde, Mme de Fervacques, Julien ... ; M. de Rênal, Valenod, Julien... De driehoek verschijnt steeds opnieuw elke keer dat Stendhal het heeft over ijdelheid, of het nu gaat om ambitie, zaken, of liefde. Vreemd eigenlijk dat de marxistische critici, voor wie de economische structuren het archetypen vormen van alle menselijke betrekkingen, nog niet de overeenkomst hebben gezien tussen de koehandel van vader Sorel, en de verliefdheidsmanoeuvres van zijn zoon.

Om te bereiken dat een ijdele een object begeert, is het voldoende hem ervan te overtuigen dat dat object al begeerd wordt door een derde, die een bepaald prestige heeft. De bemiddelaar is hier een rivaal, die daartoe gebracht is door ijdelheid, die, bij wijze van spreken, erdoor tot rivaal gemaakt is, voordat zij ten slotte zijn nederlaag eist. Deze rivaliteit tussen bemiddelaar en begerend subject vormt een wezenlijk verschil met de begeerte van Don Quichot of Emma Bovary. Amadis kan Don Quichot de bescherming van weeskindertjes in nood niet betwisten; hij kan niet in diens plaats op de reuzen inhakken. Daarentegen kan Valenod van M. de Rênal zijn opvoeder afnemen, kan de maarschalksvrouw van Mathilde de la Mole Julien afnemen. Meestal wanneer Stendhal schrijft over begeerten, begeert de bemiddelaar zelf het object, of zou het kunnen begeren: juist die begeerte, al dan niet werkelijk,

maakt het object in de ogen van het subject zo oneindig waardevol. De bemiddeling wekt een tweede begeerte op, geheel en al identiek aan die van de bemiddelaar. Dit impliceert dat we steeds te maken hebben met twee *concurrerende* begeerten. De bemiddelaar kan niet meer uitsluitend de rol van model spelen: hij speelt ook, of schijnt te spelen, de rol van obstakel. Net als de onverbiddelijke wachter in de apoloog van Kafka, laat het model aan zijn volgeling de ingang van het paradijs zien en ontzegt hem tegelijkertijd de toegang. We moeten niet verbaasd zijn als M. de Rênal heel andere blikken werpt op Valenod dan Don Quichot op Amadis.

Bij Cervantes troont de bemiddelaar hoog in de hemel, onbereikbaar, en draagt aan zijn trouwe volgeling iets van zijn eigen hemelse rust over. Bij Stendhal is dezelfde bemiddelaar op aarde neergedaald. Wanneer we deze twee typen van bemiddelaar-subject-relaties goed onderscheiden, onderkennen we de geweldige geestelijke kloof die een Don Quichot scheidt van de meest laag-bij-de-grondse ijdele figuren van Stendhal. Het beeld van de driehoek kan ons alleen blijvend van nut zijn als we er dit onderscheid in kunnen zien, en als we in één oogopslag de diepte van die kloof kunnen schatten. Om dit dubbele oogmerk te bereiken hoeven we alleen maar in de driehoek de *afstand* te variëren tussen de bemiddelaar en het begerend subject.

Vanzelfsprekend is bij Cervantes die afstand het grootst. Tussen Don Quichot en diens legendarische Amadis is geen enkel contact mogelijk. Emma Bovary is al minder ver verwijderd van haar Parijse bemiddelaar. Verhalen van reizigers, boeken en pers verspreiden de laatste mode van de hoofdstad tot in Yonville toe. Emma nadert haar bemiddelaar nog dichter tijdens het bal bij de Vaubyessards; hier betreedt ze het heilige der heiligen en aanschouwt de afgod van aangezicht tot aangezicht. Maar dit naderbijkomen zal van korte duur zijn. Nooit kan Emma begeren wat de levende voorbeelden van haar "ideaal" begeren; nooit zal ze met hen kunnen rivaliseren; nooit zal ze naar Parijs vertrekken.

Julien Sorel doet alles wat Emma niet kan doen. Aan het begin van *Le Rouge et le Noir* is de afstand tussen de held en zijn bemiddelaar niet kleiner dan in Madame Bovary. Maar Julien overbrugt die afstand. Hij verlaat zijn geboortestreek en wordt de minnaar van de hooghartige Mathilde. Hij werkt zich

snel omhoog naar een uitstekende positie. Een dergelijke nabijheid tot de bemiddelaar treffen we bij de andere helden van romancier ook aan. Hierin onderscheidt de wereld van Stendhal zich essentieel van de wereld die we tot nu toe bekeken hebben. Tussen Julien en Mathilde, tussen Rênal en Val enod, tussen Lucien Leuwen en de adel van Nancy, tussen Sansfin en de landjonkers van Normandië, is de afstand klein genoeg om concurrentie tussen de begeerten mogelijk te maken. In de romans van Cervantes en Flaubert bleef de bemiddelaar buiten de wereld van de held; nu is hij binnen in diezelfde wereld.

De romanliteratuur bestaat dus uit twee basiscategorieën: daarbinnen zijn uiteraard nog oneindig veel secundaire onderscheidingen aan te brengen. Voortaan spreken we van *externe bemiddeling* wanneer de afstand tussen het bereik van het subject en dat van de bemiddelaar zo groot is, dat ze elkaar niet raken. We spreken van *interne bemiddeling* wanneer die afstand zo gering is dat de invloedssferen elkaar in meer of mindere mate overlappen.

Uiteraard is het niet de ruimtelijke afstand die bepaalt hoever de bemiddelaar en het begerend subject van elkaar afstaan. Hoewel de geografische verwijdering een factor kan zijn, is de afstand tussen de bemiddelaar en het subject in de eerste plaats geestelijk. Don Quichot en Sancho zijn fysiek gezien altijd bij elkaar in de buurt, maar de sociale en intellectuele afstand die hen scheidt, blijft onoverbrugbaar. Nooit begeert de knecht wat zijn meester begeert. Sancho is gebrand op de door de monniken achtergelaten mondvoorraad, de beurs met goud die hij onderweg vindt, en andere dingen die Don Quichot hem graag gunt. En het droomeiland - Sancho rekent erop dit van Don Quichot zelf te ontvangen, als een trouwe vazal die alle dingen beheert in naam van zijn heer. De bemiddeling in het geval van Sancho is dus een externe bemiddeling. De goede verstandhouding tussen de twee compagnons wordt nooit serieus aangetast.

\*

\*      \*

De held van de externe bemiddeling verkondigt luidkeels de ware aard van zijn begeerte. De eerbied voor zijn model, wiens volgeling hij zich noemt, steekt hij niet onder stoelen of



banken. We hebben Don Quichot zelf aan Sancho zien uitleggen welke voorkeursrol Amadis in zijn leven speelt. Ook Madame Bovary en Léon getuigen van de waarheid omtrent hun begeerten, in hun lyrische ontboezemingen. De parallel tussen *Don Quichot* en *Madame Bovary* is klassiek geworden. Het is altijd eenvoudig overeenkomsten te zien tussen twee romans met een externe bemiddeling.

Bij Stendhal lijkt de navolging niet zo snel belachelijk, aangezien tussen de wereld van de volgeling en die van het model niet meer dat verschil bestaat dat aan een Don Quichot of een Emma Bovary hun bespottelijke karakter gaf. Maar de navolging in het geval van interne bemiddeling is niet minder strikt en precies als in het geval van externe bemiddeling. Als deze waarheid ons verrassend voorkomt, is dat niet alleen omdat de navolging in het eerste geval betrekking heeft op een "benaderd" model; het is ook omdat de held van de interne bemiddeling zijn navolgingsactiviteiten juist zorgvuldig verbergt, in plaats van er hoog van op te geven.

Het streven naar het object is in wezen streven naar de bemiddelaar; in de interne bemiddeling loopt dit streven stuk op de bemiddelaar zelf, omdat deze immers het object ook begeert, of misschien wel in bezit heeft. De door zijn model gefascineerde volgeling ziet noodzakelijkerwijs in het obstakel dat deze hem als vanzelf voorlegt, het bewijs van kwade wil jegens hem. De volgeling verklaart zich dus zeker geen trouwe vazal; integendeel, hij streeft er voortdurend naar de banden van de bemiddeling te verloothen. Niettemin zijn die banden sterker dan ooit, want de schijnbare vijandigheid van de bemiddelaar verlaagt diens prestige niet, maar doet dat alleen maar toenemen. Het subject is ervan overtuigd dat zijn model zich te superieur aan hem acht om hem als volgeling te accepteren. Het subject ervaart dus voor het model een verscheurend gevoel dat ontstaat uit de vereniging van twee tegengestelden: de meest onderdanige eerbied en de meest diepe wrok. Dit is nu juist het gevoel dat we *haat* noemen.

Alleen de mens die ons verhindert een begeerte te bevredigen die hij zelf bij ons heeft opgeroepen, is echt een voorwerp van haat. Wie haat, haat in de eerste plaats zichzelf, om de heimelijke bewondering die zich achter zijn haat verbergt. Om voor anderen en voor zichzelf die uitzinnige bewondering te verbergen, wil hij in zijn bemiddelaar alleen nog maar een

obstakel zien. Deze secundaire rol van de bemiddelaar komt nu op de eerste plaats en verdringt de primaire rol, die van afgodisch geïmiteerd model.

In het gevecht tegen zijn rivaal draait het subject de logische en chronologische volgorde van de begeerten om ten einde zijn navolging te verbergen. Hij beweert dat zijn eigen begeerten ouder zijn dan die van zijn rivaal; dus kan hij natuurlijk nooit verantwoordelijk zijn voor de rivaliteit. Het is de bemiddelaar. Alles wat van de bemiddelaar komt wordt systematisch geminacht, maar ook heimelijk begeerd. De bemiddelaar is nu een geraffineerde en duivelse vijand; hij probeert het subject zijn dierbaarste bezittingen te ontnemen; hij dwarsboomt onverzettelijk zijn meest legitieme ambities.

Alle verschijnselen die Max Scheler in *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* bestudeert, vallen naar onze mening onder de interne bemiddeling. Het woord "ressentiment" onderstreept trouwens het idee van reactie, van een terugslag, die karakteristiek is voor de ervaring van het subject in dit type middeling. De vurige bewondering voor de bemiddelaar en het verlangen naar een krachtmeting botsen op het schijnbaar rechtvaardige obstakel dat het model zijn volgeling voor de voeten legt, en ze kaatsen terug in de vorm van machteloze at waardoor het soort psychologische zelfvergiftiging op gang kan komen dat door Max Scheler zo goed is beschreven.

Zoals Scheler aangeeft, kan het ressentiment zijn gezichtspunt zelfs opleggen aan hen die er niet onder te lijden hebben. Het ressentiment verhindert ons, en soms ook Scheler zelf, de rol te doorzien die de navolging speelt in het ontstaan van de begeerte. Wij zouden bijvoorbeeld niet op het idee komen dat de naijver en de jaloezie, net als de haat, niet meer zijn dan traditionele termen voor de interne bemiddeling - termen die overigens meestal de ware aard verbergen.

De jaloezie en de naijver veronderstellen drie elementen aanwezig: een object, een subject, en iemand op wie het subject jaloers of naijverig is. Deze twee "zwakheden" zijn dus driehoekig; toch zien we in diegene op wie men jaloers is, ooit een model, omdat we altijd het gezichtspunt van de jaloerse persoon zelf innemen. Zoals alle slachtoffers van de interne bemiddeling, overtuigt deze zichzelf eenvoudig van de spontaniteit van zijn begeerte, d.w.z. dat deze uitsluitend en leen wortelt in het object. De jaloerse mens houdt dus altijd

vol dat zijn begeerte er al was voor de tussenkomst van de bemiddelaar. Hij stelt deze laatste voor als een indringer, als onaangenaam bezoek, een *terzo incommodo* die een zalig samenzijn eens even komt verstoren. De jaloezie zou dus terug te brengen zijn tot de ergernis die we allen gevoelen wanneer een van onze begeerten toevallig wordt tegengewerkt. De echte jaloezie is oneindig veel rijker en complexer. Zij heeft altijd een element van fascinatie in zich ten opzichte van de brutale rivaal. Het zijn trouwens steeds dezelfde figuren die lijden aan jaloezie. Moeten we geloven dat ze allen het slachtoffer zijn van een ongelukkig toeval? Zou het hun lot zijn zoveel rivalen tegen te moeten komen en voortdurend nieuwe obstakels voor hun begeerten? Dat geloven we zelf niet, want als het gaat om chronische slachtoffers van jaloezie of naijver, spreken we van een "jaloers karakter" of een "naijverige aard". Concreet betekent zo'n karakter of aard niets anders dan een onweerstaanbare drang te begeren wat de *Anderen* begeren, d.w.z. hun begeerten na te volgen.

Max Scheler schaarde "naijver, jaloezie en rivaliteit" onder de bronnen van ressentiment. De naijver definieert hij als "het gevoel van onmacht dat zich keert tegen de inspanning die we verrichten om iets te verkrijgen vanwege het feit dat dit aan een ander toebehoort". Hij merkt anderzijds ook op dat er geen sprake zou zijn van naijver in eigenlijke zin als het passieve obstakel dat de bezitter van het object ipso facto is, in de verbeelding van de afgunstige niet opgevat zou worden als opzettelijke tegenstand.

Alleen de spijt dat ik niet heb wat de ander wel heeft en wat ik begeer, is op zich niet voldoende ... om naijver op te wekken, aangezien die spijt me even goed kan doen besluiten tot het verkrijgen van de begeerde zaak, of iets wat er op lijkt. .. De naijver wordt pas opgewekt wanneer de inspanning die nodig is om daadwerkelijk te verkrijgen, faalt, zodat er een gevoel van onmacht achterblijft.

De analyse is precies en volledig; noch de waanvoorstelling die de naijverige zich maakt van de oorzaak van de mislukking, noch de verlamming die samengaat met de naijver, ontbreekt. Deze elementen blijven echter op zichzelf staan; de samenhang wordt niet echt doorzien. Daarentegen wordt alles klaar en samenhangend als we om de naijver uit te leggen niet

meer uitgaan van het object van de rivaliteit, maar als uitgangspunt en eindpunt van de analyse de rivaal zelf nemen, d.w.z. de bemiddelaar. Het passieve obstakel dat in het bezitten ligt, zou niet als een gebaar van vooropgezette minachting opgevat worden, en het obstakel zou niet een dergelijke ontreddeering teweeg brengen als de rivaal geen heimelijke eerbied genoot. Het lijkt alsof de halfgod de eerbetuigingen beantwoordt met vervloeking. Het lijkt alsof hij goed met kwaad vergeldt. Maar al te graag wil het subject zich zien als slachtoffer van een wrede onrechtvaardigheid, maar angstig vraagt hij zich af of de veroordeling die op hem lijkt te rusten, misschien toch terecht is. Rivaliteit kan de bemiddeling dus alleen maar aanwakkeren; ze verhoogt het prestige van de bemiddelaar en versterkt de verbinding tussen object en bemiddelaar, die gedwongen wordt zijn recht op of begeerte naar het bezit hardop uit te spreken. Het subject is dus minder dan ooit in staat zich van het onbereikbare object af te wenden: aan dat object, en aan dat object alleen, verbindt de bemiddelaar zijn prestige, door het te bezitten of te begeren. *Andere* objecten hebben nu geen waarde in de ogen van de naijverige, ook al zijn ze vergelijkbaar met of gelijk aan het "bemiddeld" object.

Alles wat duister was wordt helder wanneer we in de afschuwelijke rivaal een bemiddelaar herkennen. Max Scheler zelf is niet ver van de waarheid wanneer hij constateert, in *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*, dat "het feit dat men een model kiest" een algemeen menselijke neiging verraadt zich te willen vergelijken. Hij vervolgt: "een dergelijke vergelijking ligt ten grondslag aan alle jaloezie en alle ambitie, maar ook aan het soort gedrag dat voortkomt uit bv. de navolging van Jezus Christus". Maar deze intuïtie blijft op zichzelf staan. Alleen de romanciers geven de bemiddelaar de plaats terug die ten onrechte ingenomen was door het object; alleen de romanciers keren de algemeen aanvaarde hiërarchie van de begeerte ondersteboven.

In *Mémoires d'un touriste* waarschuwt Stendhal zijn lezers voor wat hij noemt de *moderne* gevoelens, vrucht van de universele ijdelheid: "de naijver, de jaloezie, en de machteloze haat". In deze formule van Stendhal worden de drie driehoeksgevoelens samengevat, los van enig bepaald object; ze worden in verband gebracht met die dwingende behoefte tot imiteren waarvan volgens de romancier de 19de eeuw geheel

bezeten is. Van zijn kant stelt Scheler, na Nietzsche - die erkende veel aan Stendhal te danken te hebben, - dat het romantische zieleleven doortrokken is van "ressentiment". Stendhal zegt niets anders, maar hij zoekt de bron van dit geestelijk vergif hierin dat we die personen hartstochtelijk navolgen die in wezen onze gelijken zijn, en aan wie we een willekeurig prestige toekennen. En als die moderne gevoelens zo bloeien is dat niet omdat "naijverige naturen", of "jaloerse temperamenten", zich spijtig genoeg op mysterieuze wijze hebben vermenigvuldigd, maar omdat de *interne* bemiddeling triomfeert in een wereld waar de verschillen tussen de mensen langzaam vervlakken.

Alleen de romanciers brengen het imitatiekarakter van de begeerte aan het licht. Dat karakter is tegenwoordig moeilijk te doorzien, want de meest fervente imitatie wordt ook het heftigst ontkend. Don Quichot noemde zich vrijelijk een volgeling van Amadis, en de schrijvers van zijn tijd noemden zich vrijelijk volgelingen van de Klassieken. De ijdele romanticus daarentegen wil zich van niemand meer volgeling noemen. Hij heeft de vaste overtuiging dat hij oneindig *origineel* is. Overal in de 19de eeuw wordt de spontaniteit tot dogma en wordt de imitatie onttroond. Maar laten we ons niet voor de gek houden, herhaalt Stendhal overal, de luidruchtig beleden individualismen verbergen een nieuwe vorm van kopiëren. De romantische gevoelens van afkeer, de haat tegenover de maatschappij, de nostalgie van de woestijn, moeten net als het groepsgevoel in veel gevallen verhullen hoe ziekelijk men bezig is met de *Ander*.

Om de essentiële rol die de *Ander* in zijn begeerten speelt te camoufleren, beroept de ijdele van Stendhal zich doorgaans op clichés uit de heersende ideologie. Achter de vroomheid, het zoetsappige altruïsme en de hypocriete *verplichting* (het zich engageren) van de vooraanstaande dames van rond 1830, kan Stendhal niets ontdekken van een edelmoedige bereidwilligheid zichzelf echt te geven; wat hij wel ontdekt is een angstvallig zoeken van een ten einde raad zijnde ijdelheid, een centrifugale beweging van een Ik dat niet in staat is zelf te begeren. De schrijver laat zijn personages een tijdje handelen en spreken, en dan, in één oogwenk, openbaart hij de bemiddelaar. Tussen de regels door herstelt hij de echte hiërarchie van de begeerte, terwijl hij ondertussen de indruk geeft dat hij serieus geloof hecht aan de

drogredeken die zijn personage aanvoert om de tegenovergestelde hiërarchie geloofwaardig te maken. Dit is een van de steeds terugkerende vormen van Stendhals ironie.

De ijdele romanticus probeert zichzelf voortdurend ervan te overtuigen dat zijn begeerte gelegen is in de natuur der dingen, of, wat op hetzelfde neerkomt, dat het voortvloeit uit een zelfgenoegzame subjectiviteit, de creatie ex nihilo door een zo goed als goddelijk Ik. Of de begeerte nu vanuit het object of vanuit het eigen ik ontstaat, komt op hetzelfde neer; het is in ieder geval nooit vanuit de *Ander*. Het vooroordeel van de objectiviteit gaat hand in hand met het vooroordeel van de subjectiviteit, en dit dubbele vooroordeel is gegrond in het beeld dat we allen maken van onze eigen begeerten. Subjectivisme en objectivisme, romantisme en realisme, individualisme en sciëntisme, idealisme en positivisme, lijken tegenovergesteld, maar zijn het stilzwijgend eens als het gaat om het verbergen van de aanwezigheid van de bemiddelaar. Al die dogma's zijn esthetische of filosofische vertalingen van wereldbeschouwingen die horen bij de interne bemiddeling. Meer of minder direct zijn ze stuk voor stuk gebaseerd op de leugen van de spontane begeerte. Ze houden alle dezelfde illusie van autonomie hoog waaraan de moderne mens zo hartstochtelijk is gehecht.

Het is juist deze illusie, die de geniale roman niet aan het wankelen weet te brengen, hoe onvermoeibaar hij haar ook aanvalt. In tegenstelling tot de romantische en neoromantische schrijvers, onthullen een Cervantes, een Flaubert en een Stendhal wel de waarheid van de begeerte in hun grote romaneske werken. Maar binnen haar onthulling blijft die waarheid verborgen. De lezer, in het algemeen overtuigd van zijn eigen spontaniteit, projecteert dezelfde betekenissen op het geschrevene die hij ook op de wereld projecteert. De negentiende eeuw, die van Cervantes niets heeft begrepen, putte zich uit in loftuitingen op "de originaliteit" van diens held. Door een wonderlijke misvatting die eigenlijk alleen maar een hogere waarheid is, identificeert de romantische lezer zich met Don Quichot, de navolger bij uitstek, van wie hij *individu* en *model* maakt.

Het moet ons dus niet verbazen dat in de dubbelzinnigheid van de term "romanesk" altijd ons eigen onbegrip ten aanzien van alle bemiddeling wordt weerspiegeld. De term duidt zowel

ridderromans aan als *Don Quichot*; ze kan synoniem zijn aan "romantisch" en ze kan juist de ineenstorting van de romantische pretenties aanduiden. We zullen voortaan de term romantisch reserveren voor die literatuur die de aanwezigheid van de bemiddelaar weerspiegelt zonder deze te onthullen, en de term romanesk bezigen we voor literatuur die die aanwezigheid wel openbaart. Aan deze laatste soort literatuur is het onderhavige werk in wezen gewijd.

\*

\* \*

Het prestige van de bemiddelaar wordt overgebracht op het begeerde object en verleent hieraan een denkbeeldige waarde. De driehoeksbegeerte is de begeerte die haar object verheerlijkt. De *romantische* literatuur miskent deze metamorfose niet; integendeel, ze maakt er gebruik van en doet er haar voordeel mee, maar ze openbaart nooit wat het mechanisme erachter is. De illusie is een levend wezen, waarvan de conceptie een mannelijk en een vrouwelijk element vereist. De verbeelding van de dichter is vrouwen deze verbeelding blijft steriel zolang ze niet bevrucht is door de bemiddelaar. Alleen de romancier beschrijft dit werkelijke wordingsproces van de illusie, waarvoor de romantiek altijd een enkel subject verantwoordelijk stelt. De romanticus verdedigt een "maagdelijke geboorte" van de verbeelding. Nog even verzot op autonomie als altijd, weigert hij voor zijn eigen goden te buigen. De solipsistische beschouwingen over dichtkunst die sinds anderhalve eeuw elkaar opgevolgd hebben, zijn een uiting van deze weigering.

De romantische critici feliciteren Don Quichot omdat hij een eenvoudig scheerbekken houdt voor de helm van Mambrino, maar er moet bijgezegd worden dat er geen sprake zou zijn geweest van illusie als Don Quichot Amadis niet navolgde. Emma Bovary zou niet Rodolphe voor een charmante prins gehouden hebben als ze niet de romantische heldinnen imiteerde. De Parijse wereld van "naijver", "jaloerie", en "machteloze haat" is niet minder illusoir en wordt niet minder begeerd dan de helm van Mambrino. Alle begeerten hebben daar betrekking op abstracties. Het zijn, zoals Stendhal het uitdrukt, "begeerten van het hoofd". De blijdschap, en zeker het lijden, zijn niet geworteld in de dingen, ze zijn "geestelijk",

maar in een minderwaardig zin, die verduidelijkt moet worden. Van de bemiddelaar, voorgesteld als de echte namaakzon, schiet een mysterieuze straal naar beneden die het object bedrieglijk doet schitteren. De hele kunst van Stendhal wil ons ervan overtuigen, dat de ijdele waarden - waardigheid, geld, macht, aanzien, - slechts schijnbaar concreet zijn ...

Dit abstracte karakter stelt ons in staat om de begeerte van de ijdelheid in verband te brengen met de begeerte van Don Quichot. Het is niet dezelfde illusie, maar het is nog steeds illusie. De begeerte projecteert rondom de held een droomwereld. In beide gevallen kan de held pas aan zijn hersenschimmen ontsnappen op zijn sterfbed. Als Julien ons veel scherpzinniger lijkt dan Don Quichot, komt dat omdat de figuren in zijn omgeving, Mme de Rênal uitgezonderd, nog veel sterker betoverd zijn dan hijzelf.

De metamorfose van het begeerde object heeft Stendhal al beziggehouden voor zijn romanperiode. In *De l'amour* geeft hij er een beroemde beschrijving van uitgaande van het beeld van de kristallisatie. De latere ontwikkelingen van zijn romans lijken nogal trouw aan de ideologie van 1822. Toch wijken ze op een wezenlijk punt ervan af. Volgens de voorgaande analyses zou de kristallisatie een vrucht zijn van de ijdelheid. Maar in *De l'amour* rangschikt Stendhal het verschijnsel niet onder de ijdelheid, maar onder de *hartstocht*.

Bij Stendhal is de hartstocht het tegenovergestelde van de ijdelheid. Fabrice Del Dongo is de hartstochtelijke mens bij uitstek; hij onderscheidt zich door zijn emotionele autonomie, door de spontaniteit van zijn begeerten en door zijn absolute onverschilligheid tegenover de mening van de *Anderen*. De hartstochtelijke mens put de kracht van zijn begeerte uit zichzelf, niet uit de ander.

Hebben we ons dan vergist en is het de authentieke hartstocht die in de romans gepaard gaat met kristallisatie? Al de grote liefdesparen van Stendhal weerspreken dit gezichtspunt. De ware liefde, zoals de liefde van Fabrice voor Clélia, of de liefde die Julien tenslotte kent voor Mme de Rênal, verheerlijkt niet. De kwaliteiten die deze liefde in haar object ontdekt en het geluk dat ze er van verwacht, zijn niet illusoir. De hartstocht-liefde gaat altijd samen met achting, in de corneilliaanse betekenis van het woord. Ze is gebaseerd op een volmaakte overeenstemming tussen verstand, wil en gevoel. Julien



begeert de echte Mme de Rênal. De echte Mathilde begeert hij niet. In het eerste geval gaat het om hartstocht, in het andere geval om ijdelheid. Het is dus toch de ijdelheid die haar object vervormt.

Tussen het essay van 1822 en de romaneske meesterwerken beslaat een radicaal verschil, maar dit is niet altijd gemakkelijk te doorzien, aangezien het onderscheid tussen hartstocht en ijdelheid in beide gevallen aanwezig is. In *De l'amour* beschrijft Stendhal ons de subjectieve gevolgen van de driehoeksbegeerte, maar hij schrijft ze op rekening van de spontane begeerte. Kriterium voor de spontane begeerte is in feite de hevigheid van die begeerte. De sterkste begeerten zijn de hartstochtelijke begeerten. IJdele begeerten zijn flauwe afspiegelingen van de authentieke begeerten. Het zijn dus altijd de begeerten van de *Anderen* die afhangen van die ijdelheid, want we hebben allemaal de indruk dat wij heviger begeren dan de *Anderen*. Het onderscheid hartstocht-ijdelheid dient om Stendhal - en de lezer - in staat te stellen zich te verdedigen tegen het verwijt ijdel te zijn. De bemiddelaar blijft verborgen daar waar zijn openbaring van het grootste belang is - in het leven van de auteur zelf; het gezichtspunt van 1822 moet dus als romantisch bestempeld worden. De dialectiek hartstocht-ijdelheid blijft "individualistisch". Ze herinnert enigszins aan de dialectiek van Gide tussen het natuurlijke Ik en het sociale Ik, in *L'immoraliste*.

De Stendhal waarover de critici spreken, in het bijzonder Paul Valéry in diens voorwoord bij *Lucien Leuwen*, is vrijwel altijd deze jonge Gide-achtige Stendhal. Het is begrijpelijk dat deze Stendhal in de mode was in de eeuw waarin de verhandelingen over de begeerte welig zouden tieren en waarvan hij zelf de voorloper was. Deze eerste Stendhal, die schitterde aan het eind van de 19de eeuw aan het begin van de 20ste eeuw, stelt ons een tegenstelling voor tussen het spontane wezen dat hevig begeert en de onder-mens die zwakjes begeert en de Anderen kopieert.

Het is vol te houden, op basis van de *Chroniques italiennes* en enkele passages uit intieme werken, dat de tegenstelling ijdelheid-hartstocht zijn oorspronkelijke betekenis bij de volwassen Stendhal heeft behouden. Maar noch de *Chroniques italiennes* noch die intieme werken behoren tot het systeem van de grote romanwerken. Wanneer we de structuur van deze

laatste aandachtig bekijken, kunnen we zonder moeite constateren dat de ijdelheid zowel de verheerlijkende als de meest hevige begeerte wordt.

Zelfs in de jeugdwerken valt de tegenstelling ijdelheid-hartstocht nooit samen met de tegenstelling van Gide tussen het sociale Ik en het natuurlijke Ik. Het contrast bijvoorbeeld tussen Fleurissoire en Lafcadio in *Les Caves du Vatican* geeft hiervan een illustratie. Al in *De l'amour* stelt Stendhal dat "de ijdelheid opwinding veroorzaakt". Hij wil zich wel enigszins bewust zijn van de wonderbaarlijke kracht van de geïmiteerde begeerte. En hier is hij nog pas aan het begin van een ontwikkeling, die uitloopt in een volledige omkering van de oorspronkelijke hiërarchie. Hoe verder men komt in zijn oeuvre, hoe meer de kracht van de begeerte verschuift naar de ijdelheid. De ijdelheid doet Julien lijden wanneer Mathilde hem ontwijkt en het is het hevigste lijden dat de held ooit gekend heeft. Alle hevige begeerten van Julien zijn begeerten volgens de Ander. Zijn ambitie is een driehoeksgevoel dat gevoed wordt door haat voor de mensen met positie. Naar de echtgenoten, vaders en verloofden - d.w.z., naar de rivalen -, gaan de laatste gedachten van deze minnaar uit wanneer hij zijn voet op de ladder zet; en helemaal niet naar de vrouw die hem opwacht op het balkon. De ontwikkeling die de ijdelheid maakt tot de hevigste begeerte, vindt haar hoogtepunt in de wonderlijke Sansfin van *Lamiel*, bij wie de ijdelheid echt een razernij is.

De hartstocht begint in de grote romans pas weer met die *stilte* waarover Jean Prévost zo mooi spreekt in zijn *Création chez Stendhal*. Deze hartstocht die zwijgt is nauwelijks begeerte. Zodra er echt sprake is van begeerte, vinden we zelfs bij de hartstochtelijke figuren de bemiddelaar terug. Zo vinden we de driehoek van de begeerte zelfs terug bij helden die minder onzuiver en minder complex zijn dan Julien. Bij Lucien Leuwen is het de gedachte aan de mythische kolonel Busant van Sicilië die een onbestemde begeerte richt op Mme de Chasteller, een onbestemde begeerte om te begeren, die even goed gericht had kunnen zijn op een andere jonge vrouw uit de aristocratie van Nancy. Mme de Rênal zelf is jaloers op Elisa, en ook op de onbekende van wie Julien het portret denkt ze - in zijn matras verborgen houdt. Altijd bij de geboorte van de begeerte is de derde aanwezig.

We kunnen er niet omheen. Bij de laatste Stendhal is er geen spontane begeerte meer. Elke "psychologische" analyse is een analyse van de ijdelheid, d.w.z. onthulling van de driehoeksbegeerte. De echte hartstocht komt bij de beste helden van Stendhal pas na deze verdwazing. Ze valt samen met de rust die invalt wanneer zij in hun laatste uur de top bereikt hebben. De vrede van het sterfbed, in *Le Rouge et Je Noir*, steekt scherp af tegen de ziekelijke opwinding van de voorafgaande periode. Fabrice en Clélia kennen een gelukzalige rust in la Tour Farnèse, die uitgaat boven de begeerten en de ijdelheid, die hen nog wel dreigen maar niet meer deren.

Waarom spreekt Stendhal nog van hartstocht wanneer de begeerte is verdwenen? Misschien omdat deze ogenblikken van extase altijd de vrucht zijn van een vrouwelijke bemiddeling. Bij Stendhal kan de vrouw bemiddelaarster worden van vrede en rust na eerst bemiddelaarster te zijn geweest van begeerte, angst en ijdelheid. Net als bij Nerval gaat het niet zozeer om een tegenstelling tussen twee soorten vrouwen, maar om twee tegenstrijdige rollen die het vrouwelijke element speelt in het leven en in de schepping van de romancier.

In de grote werken is de overgang van ijdelheid naar hartstocht niet los te maken van het esthetisch geluk. De creatieve passie wint het van de begeerte en de angst. Deze overstijging komt altijd tot stand onder het teken van de overleden Mathilde, en als een gevolg van haar tussenkomst. De hartstocht van Stendhal kan men niet begrijpen zonder de problemen van de esthetische creatie erbij te betrekken. Aan de volkomen openbaring van de driehoeksbegeerte, d.w.z. aan zijn eigen bevrijding, heeft de romancier deze momenten van geluk te danken. Als hoogste beloning voor de schrijver behoort de hartstocht nauwelijks nog tot de roman. Ze ontsnapt naar boven uit een roman-wereld die geheel overgeleverd is aan ijdelheid en begeerte.

\*

\*      \*

De verheerlijking van het begeerde object bepaalt de eenheid van de externe bemiddeling en de interne bemiddeling. De verbeelding van de held is de moeder van de illusie, maar er moet ook een vader zijn voor dit kind, en die vader dat is de bemiddelaar. Ook het oeuvre van Proust doet ons van dit

huwelijk en van deze geboorte getuige zijn. De driehoeksformule stelt ons in staat om de eenheid van het romaneske genie naar voren te brengen. Juist Marcel Proust heeft deze eenheid zonder schroom benadrukt. Het idee van de bemiddeling moedigt aan om werken met elkaar in verband te brengen op een niveau dat verder gaat dan "genrekritiek". Het verheldert het ene werk met het andere; het begrijpt ze zonder ze af te breken; het neemt ze samen, maar zonder hun onbetwistbare eigenheid te miskennen.

Voor de argeloze lezer zijn de overeenkomsten tussen de ijdelheid van Stendhal en de begeerte van Proust treffend. Maar dan ook alleen voor deze, want bij de kritiek schijnt de reflectie nooit van zulke elementaire intuïties uit te gaan. Voor bepaalde interpretatoren die nogal weg zijn van "realisme" is de gelijkenis vanzelfsprekend: de roman is immers de fotografische weergave van een voor de schrijver externe werkelijkheid; de waarneming brengt een psychologische waarheid naar boven die noch tijd- noch plaatsgebonden is. Voor de existentialistisch georiënteerde kritiek daarentegen is de "autonomie" van de romaneske wereld een dogma waar niet aan valt te tornen; alleen het suggereren van enig raakvlak tussen de schrijver en zijn buurman is al schandalig.

Hoe dan ook, het is duidelijk dat de kenmerken van de ijdelheid van Stendhal terugkomen - onderstreept en versterkt - in de begeerte van Proust. De metamorfose van het begeerde object is hier nog radicaler dan bij de eerste, en de jaloezie en afgunst zijn nog veelvuldiger en heviger. Het is niet overdreven te stellen dat bij alle personen van *A la recherche du temps perdu* de liefde strikt ondergeschikt is aan de jaloezie, d.w.z. aan de aanwezigheid van de rivaal. De hoofdrol die de bemiddelaar speelt in de totstandkoming van de begeerte is dus duidelijker dan ooit. Keer op keer geeft de proustiaanse verteller in klare bewoordingen een driehoeksstructuur aan die in *Le Rouge et le Noir* meestal impliciet blijft:

In de liefde is onze gelukkige rivaal, onze vijand dus, onze weldoener. Iemand die hooguit wat fysieke begeerte bij ons oproept, krijgt door hem dadelijk een geweldige waarde, die we echter met die persoon verwarren. Als we eens geen rivalen hadden, of als we eens dachten geen rivalen te hebben ... want het is niet noodzakelijk dat ze echt bestaan.

De driehoeksstructuur is in het mondaine snobisme niet minder opvallend dan in de jaloeze liefde. Ook de snob is een navolger. Slaafs kopieert hij iemand wiens geboorte, geluk of zwier hij benijdt. Het snobisme van Proust zou een karikatuur op de ijdelheid van Stendhal kunnen worden genoemd; maar evengoed een overdrijving van het bovarysme van Flaubert. Jules de Gaultier geeft deze tekortkoming de benaming "triumferend bovarysme" mee en terecht besteedt hij er een passage aan in zijn boek. De snob durft niet af te gaan op zijn eigen oordeel, hij begeert alleen objecten die door een ander begeerd worden. Daarom is hij slaaf van de mode.

Overigens treffen we hier voor de eerste maal een term aan uit de omgangstaal, *snobisme*, die de ware betekenis van de driehoeksbegeerte juist weergeeft. Een begeerte aanduiden als snobistisch is genoeg om het imiterende karakter ervan te onderstrepen. De bemiddelaar wordt niet meer verborgen; het object is naar de tweede plaats geschoven, juist omdat het snobisme zich niet richt op een bepaalde categorie van begeerten, zoals wel bijvoorbeeld de jaloezie. Je kunt snob zijn in het esthetisch genoegen, in het intellectuele leven, in kleding, voeding, enz. Snob zijn in de liefde is zich overgeven aan de jaloezie. De proustiaanse liefde is dus niets anders dan snobisme; we hoeven alleen maar de term "snobisme" een iets uitgebreidere betekenis te geven dan gewoonlijk om hieronder de eenheid van de proustiaanse begeerten samen te vatten. In *La recherche du temps perdu* is het mimetisme van de begeerte zodanig dat elke persoon of jaloez of snob genoemd kan worden, al naar gelang zijn bemiddelaar verliefd dan wel mondain is. De driehoeksopvatting van de begeerte brengt ons bij het bij uitstek proustiaanse standpunt, waarin de jaloezie-liefde en het snobisme elkaar snijden. Proust bevestigt onophoudelijk de gelijkwaardigheid van deze twee "ondeugden". "De wereld", schrijft hij, "is slechts een afspiegeling van wat zich afspeelt in de liefde." Dit is een voorbeeld van die "psychologische wetten" waaraan de schrijver wel steeds refereert, maar die hij niet altijd voldoende helder heeft weten te formuleren. Het merendeel der critici bekommert zich totaal niet om deze wetten. Ze schrijven die op rekening van achterhaalde psychologische theorieën die Marcel Proust zouden hebben beïnvloed. In hun denken is het romaneske genre wezensvreemd aan wetten, aangezien het op één lijn staat met de *vrijheid*. Wij

geloven dat de critici zich vergissen. De wetten van Proust vallen samen met de wetten van de driehoeksbegeerte . Ze duiden een nieuw soort interne bemiddeling aan die ontstaat wanneer de afstand tussen bemiddelaar en begerend subject nog kleiner is dan ze al was bij Stendhal.

Men zal ons tegenwerpen dat Stendhal de hartstocht bejubelt, terwijl Proust haar afschrijft. Dat is waar. Maar de tegenstelling is puur verbaal. Wat Proust afschrijft onder de naam hartstocht, schrijft Stendhal af onder de naam ijdelheid. En wat Proust bezingt onder de naam *Temps retrouvé* verschilt meestal weinig van wat de helden van Stendhal vierden in de eenzaamheid van de gevangenis.

Verschillen in romaneske toonaard verhullen voor ons nogal eens de nauwe overeenkomst in structuur tussen de ijdelheid van Stendhal en de begeerte van Proust. Stendhal staat bijna altijd buiten de begeerte die hij beschrijft; hij richt zijn ironische spot op verschijnselen die bij Proust in angstlicht zijn gehuld. Dit verschil in perspectief is overigens niet constant. De tragiek van Proust sluit humor niet uit, met name als het gaat om secundaire personen. En omgekeerd komt de komedie van Stendhal soms dicht in de buurt van het drama. Julien heeft meer geleden gedurende zijn ijdele eendagshartstocht voor Mathilde, zo verzekert ons de romancier, dan in de somberste uren van zijn jeugd.

Toch moet worden erkend dat de psychologische conflicten in het werk van Proust scherper zijn dan in dat van Stendhal. De verschillen in perspectief weerspiegelen essentiële tegenstellingen. We willen deze niet kleineren om uniforme eenheid van de romanliteratuur te claimen. Integendeel, we willen juist contrasten onderstrepen die weer ons oorspronkelijk gegeven naar voren brengen: de variaties in afstand tussen bemiddelaar en subject verduidelijken de zeer uiteenlopende aspecten van de romaneske werken.

Hoe dichter de bemiddelaar het begerend subject naderbij komt, des te meer gaan de mogelijkheden van de twee rivalen samenvallen, en des te onoverkomelijker wordt het obstakel dat de een de ander opwerpt. Het moet ons dus niet verbazen als de wereld van Proust "negatiever" en pijnlijker is dan de wereld van de ijdele van Stendhal.

\*

\*      \*

Maar wat doen de overeenkomsten tussen de Stendhal van de ijdelheid en de Proust van het snobisme er toe, zal men zeggen. Moeten we niet snel de aandacht afwenden van de lagere regionen, en ons richten op de glinsterende toppen in de romaneske meesterwerken? Moeten we maar niet stilzwijgend voorbijgaan aan delen die de grote schrijver misschien minder eer aandoen? En moeten we dit niet zeker doen wanneer we toch beschikken over een andere Proust die in ieder geval wel bewonderenswaardig, "origineel", en geruststellend is - de Proust van het "affectieve geheugen", en de "getijden van het hart", een Proust die ons evenzeer van nature eenzaam en diepzinnig voorkomt, als de ander frivol en oppervlakkig is?

De verleiding is inderdaad groot om het kaf van het koren te scheiden en aan de tweede Proust een aandacht te geven die de eerste niet altijd schijnt te verdienen. Maar wat brengt een dergelijke verleiding met zich mee? Op het niveau van het werk zelf gaat men het onderscheid overbrengen dat Proust maakt tussen twee personen die hij *achtereenvolgens* was: eerst de snob, en later de grote schrijver. Men gaat de romancier opdelen in twee gelijktijdige onderling tegenstrijdige schrijvers: een snob die in zou staan voor het snobisme, en een "grote schrijver" aan wie men de thema's toekent die hem waardig worden geacht. Niets is minder in strijd met het idee dat Marcel Proust zelf zich maakte van zijn werk. Proust bevestigde de eenheid van *La recherche du temps perdu*. Maar het is mogelijk dat Proust zich heeft vergist. Zijn uitspraken moeten dus worden nagetrokken.

Omdat de begeerten van de verteller, of beter gezegd de herinneringen aan die begeerten, bijna de gehele inhoud van de roman uitmaken, valt het probleem van de eenheid van de roman samen met het probleem van de eenheid van de Proustiaanse begeerte. Als er twee volslagen verschillende, ja zelfs tegenstrijdige begeerten bij hem waren, dan waren er eigenlijk twee Prousten tegelijkertijd. Naast de onzuivere, romaneske begeerte, waarvan we zojuist de ontwikkeling hebben aangegeven, naast deze driehoeksbegeerte die jaloezie en snobisme teweegbrengt, moet dan een lineaire begeerte bestaan, die poëtisch en spontaan is. Om de goede Proust voor goed te scheiden van de slechte, de solist en dichter Proust van de groepsmens en romancier Proust, moeten we bewijzen dat er een begeerte zonder bemiddelaar bestaat.

Dit bewijs, zal men zeggen, is al geleverd! Horen we niet veel spreken over een proustiaanse begeerte die heel anders is dan de begeerte waarover we zojuist spraken? Deze begeerte bedreigt nergens de autonomie van het individu; deze kan het bijna af zonder object, en, met des te meer reden, zonder bemiddelaar. De omschrijvingen die men ervan geeft, zijn niet origineel, maar worden ontleend aan bepaalde theoretici van het symbolisme.

De trotse persoonlijkheid van de symbolist werpt een verstrooide blik op de wereld. Ze ontdekt nooit iets wat even waardevol is als zijzelf. Ze heeft dus liever zichzelf dan de wereld, en wendt zich ervan af. Maar ze wendt zich nooit zo snel af dat ze niet nog een of ander object heeft waargenomen. Dat object komt binnen in het bewustzijn zoals de zandkorrel in de schelp van de oester. Een parel van verbeelding gaat zich vormen rondom dit minimum aan realiteit. Aan het Ik en alleen aan het Ik ontleent de verbeelding haar kracht. Voor het Ik bouwt zij haar droomkastelen waarin het Ik ronddartelt in een nameloos geluk, totdat de boze tovenaer Werkelijkheid de wankele bouwsels van de droom aantikt en ze terugbrengt tot stof.

Is deze beschrijving nu echt proustiaans? Verscheidene teksten lijken haar op schitterende manier te bevestigen. Proust zegt dat alles in het subject is, en dat niets in het object is. Hij spreekt ons over de "gouden poort van de verbeelding", en de "enge poort van de ervaring", alsof het dus zou gaan om absolute en subjectieve gegevens, onafhankelijk van enige dialectiek tussen het Ik en de *Ander*. De traditie van de "symbolistische begeerte" steunt dus op solide argumenten.

Gelukkig hebben we nog de roman zelf. Niemand komt op het idee deze eens te ondervragen. De critici dragen elkaar het subjectivistische dogma wel eerbiedig over, maar zonder het nauwkeurig te onderzoeken. Het is waar dat ze het gewicht van de romancier zelf meehebben. Diens inbreng, waar men weinig om geeft als het gaat om "psychologische wetten", lijkt hier wel weer het vertrouwen waard. Men respecteert de opvattingen van Proust voor zover ze kunnen stroken met een van de moderne individualismen: romantisme, symbolisme, nietzscheïsme, valerysme, enz. Wij hanteren echter een tegengesteld criterium. Wij geloven dat de *romaneske* genie slechts met zeer veel moeite op kan tegen de benaderingen die



we tezamen zullen aanduiden met de term *romantisch*, want ze schijnen allemaal de illusie van de spontane begeerte te moeten ophouden, van een quasi-goddelijk autonome subjectiviteit. De romancier komt pas langzaam en moeizaam de romanticus te boven die hij eens is geweest en die nog weigert te sterven. Dit proces van te bovenkomen voltrekt zich *in* het romaneske werk zelf, en alleen daar. Het is dus zeer wel mogelijk dat de abstracte woordenschat van de romancier, en zelfs zijn "ideeën", dit niet exact weerspiegelen.

We hebben reeds gezien hoe Stendhal in zijn romans bepaalde sleutelwoorden aanwendt die her en der heel wat op gang brengen: ijdelheid, kopie, imitatie ... Toch passen deze sleutels niet allemaal in het slot; hier en daar moet eerst iets worden vervangen. Ook in het geval van Proust, die zijn theoretische woordenschat ontleent aan de literaire kringen van zijn tijd - misschien omdat hij die niet bezocht -, zijn vergissingen mogelijk.

Voor de tweede maal moeten we de romaneske theorie en praktijk met elkaar confronteren. We hebben gemerkt dat de ijdelheid - driehoekig - een ingang biedt om diep in het wezen van *Le Rouge et le Noir* in te dringen. We zullen zo dadelijk zien dat bij Proust de "symbolistische" begeerte – rechtlijnig - net zo'n goede ingang biedt. Wil het bewijs afdoende zijn, dan moet het zijn gebaseerd op een begeerte die zo veel mogelijk afwijkt van de mondaine of verliefde begeerten, waarvan we al opgemerkt hebben dat ze juist driehoekig zijn. Welke proustiaanse begeerten lijken de meeste garantie te bieden op spontaniteit? Het voor de hand liggende antwoord is: de begeerte van het kind en die van de kunstenaar. Goed, laten we dan een begeerte uitkiezen die zowel artistiek als kinderlijk is.

De verteller ervaart een hevige begeerte om de grote Berma te zien spelen. De geestelijke zegeningen die hij hoopt te ondervinden van dit schouwspel, zijn werkelijk van sacrale orde. De verbeelding heeft zijn werk dus al gedaan. Het object wordt verheerlijkt. Maar waar is dan dit object? Wat is die zandkorrel die de eenzaamheid van het oester-bewustzijn heeft doorbroken? Het is niet de grote Berma zelf, want de schrijver heeft haar nog niet gezien. Het is ook niet de herinnering aan vroegere voorstellingen, want het kind heeft geen enkele ervaring met dramatische kunst; zelfs van de fysische realiteit van een theater maakt hij zich een fantasiebeeld. We vinden geen

object, want het is er niet.

Zijn de symbolisten dan nog te bescheiden? Zou men eigenlijk de rol van het object helemaal moeten ontkennen en een volkomen autonomie van de begeerte moeten verkondigen? Zo'n conclusie zou de solipsistische critici goed in de oren klinken. Maar jammer genoeg heeft de verteller de grote Berma niet *uitgevonden*. De actrice is zeer wel reëel; ze bestaat los van het Ik dat haar begeert. Men ontkomt dus toch niet aan een raakpunt met de buitenwereld. Echter niet in de vorm van een object, maar in de vorm van een ander bewustzijn, dat voor dit contact zorgdraagt. Er is een derde, en deze wijst de verteller het object aan dat hij zo vurig gaat begeren. Marcel weet dat Bergotte een bewonderaar is van de grote actrice. En Bergotte geniet bij hem een geweldig aanzien. Het geringste woord van de meester krijgt in zijn ogen de kracht van een wet. De Swanns zijn de priesters van de religie waarvan Bergotte de god is. Zij ontvangen Bergotte thuis en bij monde van hen is het Woord aan de verteller geopenbaard.

We zien hoe in de roman van Proust het merkwaardige, door de voorgaande romanciers beschreven proces zich herhaalt. We zijn getuige van een geestelijk huwelijk zonder welke de maagd Verbeelding slechts schimmen zou kunnen baren. Net als bij Cervantes gaat de mondelinge suggestie hand in hand met de geschreven suggestie. Gilberte Swann laat Marcel een boekje van Bergotte lezen over de *Phèdre* van Racine, een van de grote rollen van de grote Berma: " ... plastische noblesse, christelijk boetekleed, jansenistische bleekheid, prinses van Troëzen, prinses van Kleef..."; deze mysterieuze, poëtische, onbegrijpelijke woorden maken op Marcells geest diepe indruk.

De gedrukte tekst heeft een magische suggestieve kracht, waarvan de romancier niet nalaat ons voorbeelden te geven. Wanneer zijn moeder hem naar de Champs-Élysées stuurt, vindt de verteller die wandelingen eerst heel vervelend. Geen enkele bemiddelaar heeft hem de Champs-Élysées *aangewezen*:

Had Bergotte er nu in een van zijn boeken maar een beschrijving van gegeven, dan had ik die plek ongetwijfeld willen leren kennen, zoals alles waarvan eerst een "duplicaat" in mijn fantasie had kunnen postvatten.

Aan het eind van de roman verheerlijkt het lezen van de

*Journal* van de Goncourts de salon Verdurin met terugwerkende kracht. Deze salon had nooit enig aanzien genoten in het denken van de verteller, want geen enkele kunstenaar had hem nog beschreven:

Ik was niet in staat iets te zien als het verlangen daarnaar niet in mij opgewekt was door een of andere beschrijving ... Hoe vaak, en ik zou het ook geweten hebben zonder dat de bladzijden van Goncourt mij erop gewezen zouden hebben, ben ik nog steeds niet in staat mijn aandacht te vestigen op dingen of mensen, terwijl als eenmaal hun beeld mij apart door een kunstenaar was aangereikt, ik in vuur en vlam gestaan, ja de dood geriskeerd zou hebben om het ding terug te vinden.

Bij de literaire suggestie moeten ook worden meegerekend die theateraffiches, die de verteller zo gretig las tijdens zijn wandelingen op de Champs-Élysées. De hoogste vormen van suggestie en de meest platvloerse zijn niet te scheiden. Tussen Don Quichot en het kleinburgerlijke slachtoffer van de reclame is de afstand niet zo groot als de romantiek het zou willen doen voorkomen.

De houding van de verteller tegenover zijn bemiddelaar Bergotte herinnert aan die van Don Quichot tegenover Amadis:

Helaas was zijn mening over bijna alle dingen mij onbekend. Ik twijfelde er niet aan dat ze geheel verschillend zou zijn van de mijne, daar ze immers uit een onbekende wereld kwam neergedaald, waarheen ik mij juist trachtte op te heffen: ervan overtuigd, dat mijn denkbeelden deze volmaakte geest dwaas zouden moeten lijken, had ik zo grondig met alles schoon schip gemaakt, dat wanneer ik toevallig in zijn boeken een gedachte aantrof die ik zelf ook al had gehad, dan zwol mijn hart alsof een god hem mij in zijn goedheid weer terugschonk en hem wettig en mooi verklaarde. ( ... ) Zelfs later, toen ik een boek begon te schrijven en ik sommige zinnen niet goed genoeg vond om me te doen besluiten ermee door te gaan, vond ik het equivalent bij Bergotte terug. Maar pas dan, als ik ze in zijn oeuvre aantrof, konden ze mij bevallen.

Don Quichot wordt dolende ridder om Amadis na te volgen; we kunnen ons voorstellen dat Marcel schrijver wilde worden om Bergotte na te volgen. De navolging van de hedendaagse held is nederiger, verpletterender en wordt als het ware verlamd door religieuze angst. De macht van de *Ander* op het Ik is groter dan ooit en we zullen direct zien dat ze niet

beperkt is tot één bemiddelaar, zoals bij de helden van vroeger.

De verteller is net bij een voorstelling van de grote Berma geweest. Thuisgekomen maakt hij kennis met M. de Norpois, die die avond is uitgenodigd voor het eten. Als Marcel zich haast om zijn indrukken van het theater te geven, verklapt hij argeloos zijn teleurstelling. Zijn vader is hierdoor hevig geschokt, en M. de Norpois voelt zich geroepen de grote actrice met enkele welluidende clichés eer te betuigen. De gevolgen van dit banale gesprek zijn typerend en wezenlijk proustiaans. De woorden van de oude diplomaat vullen de gaten die het schouwspel in de geest en in het gevoel van Marcel had geslagen. Het geloof in de grote Berma wordt vernieuwd. De volgende dag wordt het werk van M. de Norpois definitief afgemaakt door een middelmatig verslag in de krant. Net als bij de romanciers van vroeger helpen de mondeling suggestie en de literaire suggestie elkaar. Vanaf dat moment twijfelt Marcel niet meer aan de schoonheid van het schouwspel of aan de hevigheid van zijn eigen genot. Niet alleen kan de *Ander* - en alleen de *Ander* - de begeerte opwekken, maar zijn getuigenis ervan wint het ook gemakkelijk van de werkelijke ervaring wanneer het een de ander tegenspreekt.

We kunnen andere voorbeelden kiezen, maar het resultaat blijft hetzelfde. De proustiaanse begeerte is elke keer de triomf van de suggestie op de impressie. Bij haar geboorte, d.w.z. wanneer het subjectieve bewustzijn juist zijn aanvang neemt vinden we altijd de *Ander* al stevig genesteld. De bron van de "verheerlijking" is wel in ons, maar het levende water welt pas op wanneer de bemiddelaar met zijn toverstokje op de rots heeft geslagen. Nooit heeft de verteller gewoon zin in spelen, in een boek lezen, of in een kunstwerk bekijken; altijd is het het plezier dat hij afleest van het gezicht van de medespelers een gesprek, of iets dat hij voor het eerst leest, dat de verbeelding op gang brengt en de begeerte oproept:

wat in de eerste plaats meest intiem in mij was, de voortdurend in beweging gebrachte hefboom die alles beheerste, was mijn geloof in de ideeënrijkdom en de schoonheid van het boek dat ik las, en mijn wens mij deze dingen eigen te maken, wat voor boek het ook was, want zelfs als ik het in Combray gekocht had ... was dat omdat ik het herkende nadat een

leraar of schoolkameraad, die juist toen het geheim van de waarheid en schoonheid in pacht scheen te hebben, waarvan ik een glimp had opgevangen zonder het fijne ervan te begrijpen, maar waarvan de kennis het onbestemde, zij het onwrikbare doel van al mijn denken was, op de lezenswaardigheid van dat werk gewezen had.

De door de critici zo vereerde binnentuin is dus nooit een afgezonderde tuin. In het licht van al deze al driehoekige begeerten van het kind wordt de betekenis van de jaloezie en het snobisme helderder dan ooit. De proustiaanse begeerte is altijd een geleende begeerte. Niets in *A la recherche du temps perdu* komt overeen met de symbolistische en solipsistische theorie die we zojuist aangaven. Men zal ons tegenwerpen dat die theorie van Marcel Proust zelf afkomstig is. Dat is mogelijk, maar ook Marcel Proust kan zich vergissen. De theorie is onjuist en we verwerpen haar.

De uitzonderingen op de regel van de begeerte zijn altijd maar schijn. Er is geen bemiddelaar in het geval van de kerktorens van Martinville, maar deze kerktorens wekken dan ook geen begeerte om te bezitten op, maar een begeerte om zich uit te drukken. Esthetisch gevoel is geen begeerte, maar het einde van iedere begeerte, de terugkeer naar rust en vreugde. Net als de hartstocht van Stendhal liggen dergelijke bevoorrechte momenten al buiten de romaneske wereld. Ze zijn een voorbereiding voor *Temps retrouvé*, waarvan ze in zekere zin de *aankondiging* vormen.

De begeerte is één; nergens wordt de continuïteit tussen kind en snob, tussen Combray en *Sodome et Gomorrhe* doorbroken. We vragen ons vaak wat onbehaaglijk af hoe oud de verteller eigenlijk is, want bij Proust bestaat de kindertijd niet. Het idee van een autonome kindertijd, die onverschillig is tegenover de wereld van de volwassenen, is een sprookje voor grote mensen. De romantische kunst die weer kind wil worden is evenmin serieus te nemen als *de kunst van het grootvader zijn*. Zij die pronken met hun kinderlijke "spontaniteit" zijn er in de eerste plaats op uit om zich te onderscheiden van de Anderen, de volwassenen, hun gelijken, en niets is minder kinderlijk dan dat. De echte kinderlijkheid begeert niet spontaner dan de snob; de snob begeert niet minder hevig dan het kind. We moeten hen die een kloof zien tussen het kind en de snob verwijzen naar het fragment van de grote Berma. Is het

bij het kind of bij de snob dat de geschriften van een Bergotte of de woorden van iemand als Norpois een emotie oproepen die nog totaal vreemd is met het kunstwerk dat als voorwendsel dient? Het proustiaanse genie haalt de grenzen weg die voor ons schijnen vast te liggen in de menselijke natuur. Het staat ons vrij ze opnieuw aan te leggen; we kunnen ergens in de romaneske wereld een willekeurige streep trekken; we kunnen van Combray opgeven en op de faubourg Saint-Germain afgeven. We kunnen Proust lezen zoals we de wereld om ons heen lezen: steeds het kind in onszelf ontdekkend en de snob in de ander. Maar dan zien we nooit de Kant van Swann en de Kant van de Guermantes bij elkaar komen. Dan blijven we altijd vreemd aan waar het in *La recherche du temps perdu* om gaat.

De begeerte is bij het kind net zo driehoekig als bij de snob. Dat wil niet zeggen dat er geen enkel onderscheid kan worden gemaakt tussen het geluk van de een en de ellende van de ander. Maar het echte onderscheid vindt zijn oorzaak niet in het uitbannen van de snob. Het heeft niet betrekking op de essentie van de begeerte, maar op de *afstand* tussen bemiddelaar en begerend subject. De bemiddelaar van het proustiaanse kind zijn de ouders en de grote schrijver Bergotte, oftewel mensen die Marcel openlijk bewondert en imiteert zonder bang te hoeven zijn voor enige rivaliteit van hun kant. De kinderlijke bemiddeling vormt dus een nieuw type *externe bemiddeling*.

Het kind geniet binnen zijn wereld geluk en vrede. Maar ook deze wereld wordt al bedreigd. Wanneer de moeder haar zoon geen kus wil geven, speelt ze al de dubbelrol die kenmerkend is voor de interne bemiddeling: enerzijds de aanstichtster van de begeerte en anderzijds de onvermurwbare schildwacht. De huisgodin verandert bruusk van karakter. De nachtelijke angsten van Combray zijn een voorafschaduwing van de angsten van de snob en van de minnaar.

Proust is niet de enige die deze voor ons paradoxale verwantschap van snob en kind waarneemt. Naast dat "zegevierend bovarysme" - het snobisme - ontdekt Jules de Gaultier een "pueriel bovarysme", en hij beschrijft deze beide bovarysmen op een aanverwante manier. Snobisme is "het geheel van middelen die iemand aanwendt om zich te verzetten tegen het beeld in zijn bewustzijnsveld van wie hij werkelijk is, en om er

onophoudelijk een fraaiere figuur neer te zetten waarin hij zichzelf herkent". Wat het kind betreft, "om zich anders te beschouwen dan het is kent het zichzelf de kwaliteiten en gedragingen toe van het model dat hem heeft gefascineerd". Het pueriele bovarryisme reproduceert exact het mechanisme van de proustiaanse begeerte, zoals de episode van de grote Berma ons zojuist liet zien:

... het kindzijn is de natuurlijke staat waarin het vermogen zich anders te beschouwen het meest evident aan de dag treedt ... het kind getuigt van een buitengewone gevoeligheid ten aanzien van alle impulsen van buitenaf, en tegelijkertijd van een opvallende gretigheid tegenover alle door de mensheid verworven en in overdraagbare begrippen gevatte kennis ... Teruggrijpend op eigen herinneringen kan ieder zich voor de geest halen hoe gering op die leeftijd de macht is van de geest over de werkelijkheid, en hoe groot-daarentegen de macht van de geest is tot vervorming van de werkelijkheid ... [De] gretigheid (van het kind) heeft als tegenpost een onbeperkt geloof in de onderwezen stof. Het gedrukte woord verschaft hem zelfs sterkere zekerheden dan wat hij ziet. Voor een lange periode heeft het woord, vanwege zijn universele karakter, groter gezag dan de individuele ervaringen.

Je zou denken hier het commentaar te lezen op de zojuist aangevoerde proustiaanse teksten. Maar Gaultier schreef vóór Proust en hij meende te spreken over Flaubert. Gaultier, steunend op zijn fundamentele intuïtie en met de zekerheid zich in het middelpunt van de flaubertiaanse inspiratie te bevinden, laat vanuit dat middelpunt zijn licht vrij rondschijnen, past het idee toe op gebieden die Flaubert niet had opgemerkt, en trekt conclusies die Flaubert misschien niet voor zijn rekening zou willen nemen. Het is een feit dat bij Flaubert de rol van de suggestie beperkter is dan Gaultier zou hebben gewenst; de suggestie gaat nooit zover dat ze het wint van de ervaring die haar formeel gesproken weerspreekt; ze stelt zich tevreden met het opblazen van een onvoldoende ervaring om de betekenis ervan te vervalsen, of hooguit met het opvullen van een leegte voortkomend uit gebrek aan ervaringen. De meest suggestieve gezichtspunten van het bovarryisme zijn dus soms het meest discutabel vanuit een strikt flaubertiaans standpunt. Maar ondanks dat vervalt Gaultier daarom niet in het puur denkbeeldige. Hij hoeft zich slechts te verlaten op de "bovarryistische" inspiratie, hij hoeft alleen maar de

principes die hij aan de werken van Flaubert ontleent tot in hun uiterste consequentie door te voeren om de grote "wetten" op te stellen van de proustiaanse psychologie. Zou dit zo zijn als de werken van de twee romanciers niet in een zelfde psychologisch en metafysisch substraat hun wortels uitsloegen?

\*

\*      \*

Vierentwintig uur na de voorstelling is Marcel ervan overtuigd dat de grote Berma hem al het genoeg heeft verschaft dat hij van haar had verwacht. Het beangstigende conflict tussen de persoonlijke ervaring en het getuigenis van de ander wordt opgelost in het voordeel van de ander. Maar de *Ander* kiezen is in dit soort zaken alleen maar een bijzondere manier om zichzelf te kiezen. Het is opnieuw kiezen voor het oude ik waarvan dankzij M. de Norpois en de journalist van *Le Figaro* noch de bekwaamheid noch de smaak ter discussie hoeft te worden gesteld. Het is geloven in zichzelf dankzij de Ander. Deze operatie zou niet mogelijk zijn geweest wanneer de oorspronkelijke indruk niet bijna onmiddellijk vergeten was. Deze goed van pas komende vergeetachtigheid duurt voort tot in *Temps retrouvé*, een ware vloed van *levende herinnering*, een ware herrijzenis van de waarheid dankzij welke het schrijven van de episode van de grote Berma mogelijk zal worden.

Vóór deze herontdekking van de Tijd zou de episode van de grote Berma onder de redactie van Proust beperkt zijn gebleven tot de mening van M. de Norpois en die van *Le Figaro*. Marcel Proust zou ons deze mening hebben aangereikt als oorspronkelijk de zijne, en we zouden vol vuur geweest hebben op de voorlijkheid van de jonge kunstenaar en de fijngevoeligheid van zijn oordeel. *Jean Santeuil* wemelt van dit soort scènes. De held van deze eerste roman vertoont zich altijd aan ons in een romantisch en aantrekkelijk jasje. *Jean Santeuil* is een werk zonder genie. *Jean Santeuil* gaat de ervaring van *Temps retrouvé* vooraf, en in *Temps retrouvé* ontluikt het romaneske genie. Proust heeft onophoudelijk bevestigd dat de esthetische revolutie van *Temps retrouvé* allereerst een geestelijke en morele revolutie was; we zien nu goed dat Proust gelijk had. De tijd terugvinden is de oorspronkelijke indruk terugvinden van onder de bedekkende mening van de ander;



het is dus het ontdekken van de mening van de ander in zijn hoedanigheid van mening van een ander; het is begrijpen dat het proces van de bemiddeling ons een zeer levendige indruk geeft van autonomie en spontaniteit juist op het moment dat we opgehouden hebben autonoom en spontaan te zijn. De tijd terugvinden is een waarheid verwelkomen die de meeste mensen hun leven lang ontvluchten, het is erkennen dat je altijd de Anderen hebt nagebootst om origineel te lijken in hun zowel als in eigen ogen. De tijd terugvinden is een beetje van de eigen trots slopen.

Het romaneske genie begint bij de ineenstorting van de egotistisch leugens. Bergotte, Norpois, het artikel uit *Le Figaro*, dat is wat de middelmatige romancier ons zou hebben aangeboden als van hemzelf afkomstig, dat is wat de geniale romancier ons voorstelt als afkomstig van de Ander, en dat is wat de werkelijke *innerlijkheid* van het bewustzijn uitmaakt.

Dit alles is ongetwijfeld heel banaal, heel algemeen, het is de waarheid van alle mensen. Ongetwijfeld, maar het is nooit *onze waarheid*. De romantische trots geeft grif de aanwezigheid van de bemiddelaar bij de Anderen aan ten einde zijn eigen autonomie te grondvesten op de puinhopen van rivaliserende pretenties. Het romaneske genie is aanwezig wanneer de waarheid van de *Anderen* de waarheid van de held wordt, dat wil zeggen van de romancier zelf. Na een vloek te hebben geworpen naar de *Anderen* wordt de Oedipusromancier gewaar dat hij zelf schuldig is. Maar nooit bereikt de trots zijn eigen bemiddelaar en de ervaring van *Temps retrouvé* is de dood van de trots, dat wil zeggen een geboorte tot nederigheid, die ook is een geboorte tot waarheid. Wanneer Dostojewski de *vreselijke kracht van de nederigheid* roemt, spreekt hij ons over de romaneske schepping.

De "symbolistische" theorie van de begeerte is dus even antiromanesk als de kristallisatie van Stendhal in de oorspronkelijke vorm. Deze theorieën beschrijven ons een begeerte zonder bemiddelaar. Ze vertolken het gezichtspunt van het begerend subject dat vastbesloten is de rol die de *Ander* in zijn wereldbeeld speelt, te *vergeten* .

Dat Proust zijn toevlucht neemt tot het symbolistisch vocabulaire, komt omdat de afwezigheid van de bemiddelaar aan zijn aandacht ontsnapt zodra het niet meer om een concrete romaneske beschrijving gaat. Hij ziet niet wat de theorie laat

verdwijnen, alleen wat zij uitdrukt: de ijdelheid van de begeerte, de onbelangrijkheid van het object, de subjectieve verheerlijking, en het soort teleurstelling dat genot heet te zijn... Alles in deze beschrijving is waar. Ze is slechts in zoverre leugenachtig als men haar voor volledig houdt. Proust schrijft duizenden bladzijden om haar aan te vullen. De critici schrijven niets. Ze isoleren enkele nogal banale zinnen in het immense *Recherche du temps perdu*, en zeggen: "Ziehier de proustiaanse begeerte!" Die zinnen lijken hen van grote waarde omdat deze ongewild juist die illusie vleien die door de roman overwonnen wordt, de illusie van autonomie waaraan de moderne mens sterker hecht naarmate ze zichzelf leugenachtige maakt. De critici verscheuren het naadloze onderkleed dat de romancier met zoveel moeite heeft geweven. Ze dalen weer af op het niveau van de algemene ervaring. Ze verminken het kunstwerk zoals Proust in eerste instantie zijn eigen ervaring had verminkt door Bergotte en Norpois te vergeten, in de episode van de grote Berma. De "symbolistische" critici reiken dus niet tot *Temps retrouvé*. Ze laten het romaneske werk terugglijden naar het romantische werk.

Romantici en symbolisten willen een verheerlijkende begeerte, maar ze willen deze wel helemaal spontaan. Van de *Ander* willen ze niet horen. Ze wenden zich af van de duistere zijde van de begeerte met de uitspraak dat deze vreemd is aan hun mooie poëtische droom, ontkennend dat deze de prijs betaalt. De romancier toont ons aan het einde van de droom de sinistere stoet van de interne bemiddeling: "naijver, jaloezie en machteloze haat". De formule van Stendhal blijft wanneer ze toegepast wordt op het proustiaans universum de waarheid in de kern raken. Zodra men de kindertijd achter zich laat, valt iedere verheerlijking samen met een bitter lijden. De dekking tussen *droom* en *rivaliteit* is zo volkomen dat de romaneske waarheid gaat schiften als zure melk wanneer de elementen van de proustiaanse begeerte van elkaar worden losgemaakt. Wat overblijft zijn slechts twee armzalige leugens, de "innerlijke" Proust, en de "psychologische" Proust. En tevergeefs vraagt men zich af hoe deze twee tegenstrijdige abstracties ooit het leven hebben kunnen geven aan *La recherche du temps perdu*.

\*

\*      \*

We weten dat door het dichterbij komen van de bemiddelaar de twee invloedssferen, waarvan de twee rivalen ieder een middelpunt uitmaken, de neiging hebben samen te vallen. Het ressentiment dat zij voor elkaar gevoelen wordt dan onophoudelijk groter. Bij Proust lopen geboorte van de begeerte en geboorte van de haat door elkaar. Deze "ambivalentie" van de begeerte is heel precies in het geval van Gilberte . Wanneer de verteller het meisje voor de eerste maal ziet, vertaalt zijn begeerte zich in akelige grimassen. Buiten de onmiddellijk vertrouwde familie-omgeving is voortaan slechts plaats voor één emotie, de emotie die de bemiddelaar uitdaagt wanneer deze onverbiddelijk de toegang weigert tot het "hogere koninkrijk" waarvan hij de sleutel in bezit houdt.

Proust spreekt nog wel over begeerte en haat, over liefde en afgunst, maar hij benadrukt voortdurend de equivalentie van al deze gevoelens. In *Jean Santeuil* reeds geeft hij van de haat een opmerkelijke driehoeksdefinitie, die ook een definitie is van de begeerte.

De haat ... schrijft voor ons elke dag over het leven van onze vijanden de meest vervalste roman. In plaats van een normaal menselijk geluk, bezocht met de gewone problemen, die in ons zachte sympathieën zouden gaan oproepen, veronderstelt zij bij hen een onbeschaamde blijheid die een ergernis is voor onze razernij. Ze verheerlijkt evenzeer als de begeerte en net als deze doet ze ons dorsten naar mensenbloed. Maar anderzijds, aangezien ze haar dorst slechts kan lessen in de vernietiging van die blijheid, veronderstelt ze, gelooft ze, ziet ze dat deze doorlopend vernietigd wordt. Net zo min als de liefde bekommert ze zich om de rede, en ze leeft met het oog star gericht op een onwankelbare hoop.

Reeds in *De L'amour* merkte Stendhal op dat er een kristallisatie van de haat bestaat. Eén stap verder en de twee kristallisaties zijn een en dezelfde. Proust toont ons voortdurend de haat in de liefde en de liefde in de haat. Maar hij blijft de traditionele taal trouw; hij zal nooit het "net als" en het "evenzeer", waarmee het voorgaande citaat bezaaid is, achterwege . . laten. Het hoogste stadium van de interne bemiddeling zal hij niet bereiken. Dit laatste stuk was toebedeeld aan een andere romancier, aan de Rus Dostojewski die in de chronologie aan Proust voorafgaat, maar in de geschiedenis van de driehoeksbegeerte hem opvolgt.

Afgezien van enkele zeldzame figuren die geheel aan de begeerte volgens de *Ander* ontsnappen, is er bij Dostojewski geen liefde meer zonder jaloezie, geen vriendschap zonder afgunst, geen aantrekking zonder afstoting. Er wordt beledigd en gegriefd, en enkele ogenblikken later ligt men aan de voeten van de vijand en kust men zijn knieën. Deze fascinatie van de haat verschilt in principe niet van het proustiaanse snobisme en de ijdelheid van Stendhal. De op een ander gekopieerde begeerte heeft onvermijdelijk de "naijver, jaloezie en machteloze haat" tot gevolg. Naarmate de bemiddelaar dichterbij komt en men van Stendhal overstapt op Proust, en van Proust op Dostojewski, worden de vruchten van de driehoeksbegeerte bitterder.

Bij Dostojewski komt de te felle haat uiteindelijk tot "uitbarsting", daarmee haar dubbele karakter openbarend, of beter gezegd, de dubbele rol van model en obstakel die de bemiddelaar speelt. Deze aanbiddende haat, deze door het slijk sleurende en zelfs bloedlustige eerbied, dat is het hoogtepunt van het door de interne bemiddeling veroorzaakte conflict. De held van Dostojewski openbaart ieder moment door woord en gebaar een waarheid die bij voorgaande romanciers gewetensgeheim blijft. De "tegenstrijdige" gevoelens zijn zo onstuimig dat de held niet meer bij machte is ze in toom te houden.

De westerse lezer voelt zich soms enigszins verloren in het universum van Dostojewski. De ontbindende kracht van de interne bemiddeling werkt hier door tot in het hart van de familieband. Ze betreft een dimensie van het bestaan die bij de Franse romanciers vrijwel onaangetast blijft. De drie grote romanciers van de interne bemiddeling hebben elk hun favoriete terrein. Bij Stendhal is dat het openbare en politieke leven, ondermijnd door de valse begeerte. Bij Proust strekt het kwaad zich uit tot in het privéleven, met uitzondering meestal van de familiekring. Bij Dostojewski is zelfs deze intieme kring besmet. Binnen de interne bemiddeling kan men dus tegenover elkaar stellen de *exogame* bemiddeling van Stendhal en Proust en de *endogame* bemiddeling van Dostojewski.

Dit is overigens geen strikte opdeling. Stendhal dringt binnen in het domein van Proust wanneer hij de extreme vormen van liefde "van het hoofd" schildert, en zelfs in het domein van Dostojewski wanneer hij ons de haat van de zoon voor de vader toont. Evenzo zijn de verhoudingen tussen Marcel en

zijn ouders soms "predostojewskiaans". De romanciers wagen zich regelmatig buiten hun eigenlijke domein, maar hoe verder ze ervandaan komen, hoe vluchtiger, schematischer en onzekerder ze worden.

Met deze globale opdeling van de bestaanswereld tussen de romanciers wordt een invasieverloop aangegeven van de driehoeksbegeerte in de bestaanskernen van het individu, een heiligschennis die langzaam maar zeker de meest intieme gebieden van het bestaan verovert. Deze begeerte is een schadelijk knaagdier dat eerst de buitenkant aanvalt en dan naar het middelpunt toewerkt. Het is een vervreemdingsproces dat steeds alomvattender wordt naarmate de afstand tussen model en volgeling afneemt. Deze afstand is minimaal in de familiebemiddeling tussen vader en zoon, tussen broers of echtgenoten onderling, of tussen moeder en zoon, zoals bij François Mauriac, en natuurlijk ook bij Dostojewski.

In termen van bemiddeling verhoudt de dostojewskiaanse wereld zich ten opzichte van Proust zoals Proust zich verhoudt ten opzichte van Stendhal. De wereld van Dostojewski verschilt van de voorgaande op de manier waarop deze al onderling verschilden. Dat verschil zit niet in het ontbreken van betrekkingen en contacten. Als Dostojewski zo "autonoom" was als soms wordt beweerd, zouden we niet in zijn werk kunnen binnendringen. We zouden het lezen zoals we lettertekens ontcijferen van een onbekende taal.

De "bewonderenswaardige" monsters van Dostojewski moeten niet voorgesteld worden als een soort uit de baan geschoten meteoren. Ten tijde van de markies de Vogüé werd bijna steevast herhaald dat de personen van Dostojewski te "Russisch" waren om helemaal toegankelijk te zijn voor onze cartesiaanse geesten. Dit mysterieuze werk ontsnapte per definitie aan onze rationele westerse criteria. Vandaag de dag is het niet meer de Rus die in Dostojewski domineert, maar de apostel van de "vrijheid", de geniale vernieuwer, de beeldenstormer die met de oude kaders van de romaneske kunst gebroken heeft. Steeds weer stelt men de mens van Dostojewski en zijn vrije bestaan tegenover de simplistische analyses van onze eigen verouderde, psychologische en burgerlijke romanciers. Deze fanatieke cultus belet ons al evenzeer als het wantrouwen van destijds in Dostojewski het eindstadium en hoogtepunt van de moderne roman te zien.

Het bijzonder relatieve esoterisme van Dostojewski maakt hem niet meer en ook niet minder dan onze Franse romanciers. Het is niet de schrijver, het is de lezer die hier de duisternis veroorzaakt. Onze aarzelingen zouden Dostojewski geenszins verbaasd hebben, overtuigd als hij was van de Russische *voorsprong* op de westerse experimentele vormen. Rusland is zonder tussenstadium overgegaan van de traditionele feodale structuur naar de meest *moderne* maatschappij. Het heeft geen interregnum van de bourgeoisie gekend. Stendhal en Proust zijn de romanciers van dat interregnum. Zij bezetten de bovenlaag van de interne bemiddeling. Dostojewski bezet de onderste laag ervan.

*De jongeling* illustreert goed de karakters die de dostojewskiaanse begeerte eigen zijn. De verhoudingen tussen Dolgoroeki en Wersilow kunnen alleen geïnterpreteerd worden in termen van bemiddeling. De zoon en de vader houden van dezelfde vrouw. De hartstocht van Dolgoroeki voor de generaalsvrouw Achmakowa is een kopie van de hartstocht van de vader. De bemiddeling van vader op zoon is niet de *externe* bemiddeling van het proustiaanse kindzijn, die we aangaven m.b.t. Combray, maar *interne* bemiddeling, die van de bemiddelaar een verafschuwd rivaal maakt. De ongelukkige bastaard is tegelijkertijd de gelijke van de vader die zijn plicht niet vervult, en diens slachtoffer, gefascineerd door dat wezen dat hem zomaar verworpen heeft. Om Dolgoroeki te begrijpen moet men hem dus niet vergelijken met de kinderen en ouders van vorige romans, maar veeleer met de proustiaanse snob die geobsedeerd is door de iemand die *weigert hem te ontvangen*. Overigens gaat deze vergelijking niet helemaal op, want de afstand tussen vader en zoon is kleiner dan de afstand tussen de twee snobs. De ondervinding van Dolgoroeki is dus nog pijnlijker dan die van de snob of van de proustiaanse jaloerse mens.

\*

\*      \*

Naarmate de bemiddelaar naderbij komt, wordt zijn rol groter terwijl de rol van het object afneemt. Met een geniale intuïtie plaatst Dostojewski de bemiddelaar voorop op het toneel en drukt het object op een tweede plan. De romaneske compositie weerspiegelt nu dan eindelijk de werkelijke

hiërarchie van de begeerten. Bij Stendhal en bij Proust zou in *De jongeling* alles zich nog schikken rondom de voornaamste held, of om Achmakowa, de generaalsvrouw. Dostojewski centreert zijn werk rond de bemiddelaar Wersilow. Vanuit het gezichtspunt dat ons bezighoudt is *De jongeling* trouwens niet het meest gedurfde werk van Dostojewski. Het is een compromis tussen meerdere oplossingen. De verplaatsing van het romaneske zwaartepunt wordt treffender en opvallender uitgebeeld in *De eeuwige echtgenoot*. Weltsjaninow, een rijke vrijgezel, is een op leeftijd gekomen Don Juan, die door vermoeidheid en verveling overmand begint te worden. Sinds enkele dagen wordt hij geobsedeerd door vluchtige verschijningen van een tegelijkertijd mysterieuze en bekende man, zowel verontrustend als onnozel. De identiteit van deze persoon wordt spoedig onthuld. Het gaat om een zekere Pawel Pawlowitsj Troesotski, wiens vrouw, ooit eens een maîtresse van Weltsjaninow, zojuist is gestorven. Pawel Pawlowitsj heeft de provincie verlaten om zich in Sint-Petersburg bij de minnaars van zijn overledene te voegen. Een van deze sterft op zijn beurt en in diepe rouw volgt Pawel Pawlowitsj de begrafenisstoet. Blijft over Weltsjaninow, die hij overstelpt met de meest idiote attenties en overlaadt met bezoek. De bedrogen echtgenoot hangt over het verleden de vreemdste verhalen op. Hij brengt zijn rivaal een bezoek midden in de nacht, drinkt op zijn gezondheid, kust hem op de mond, en kwelt hem deskundig door middel van een ongelukkig meisje waarvan men nooit zal weten wie de vader is ...

De vrouw is dood en de minnaar blijft. Er is geen object meer, maar de bemiddelaar, Weltsjaninow, oefent niettemin een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit. Deze bemiddelaar is de ideale verteller, want hoewel hij in het centrum van actie staat, neemt hij daar nauwelijks zelf aan deel. Hij beschrijft de gebeurtenissen met veel zorg omdat het hem niet altijd lukt ze te interpreteren en hij bang is een belangrijke kleinigheid te verwaarlozen.

Pawel Pawlowitsj beraamt een tweede huwelijk. Wederom vervoegt dat gefascineerde wezen zich bij de minnaar van zijn eerste vrouw; hij vraagt hem om hulp bij het kiezen van een cadeau voor de nieuwe uitverkorene; hij smeekt hem om mee te gaan naar haar toe. Weltsjaninow houdt af, maar Pawel Pawlowitsj houdt aan, smeekt en krijgt tenslotte zijn zin.

De twee "vrienden" worden door het jonge meisje heel goed ontvangen. Weltsjaninow praat goed en speelt piano. Zijn vlotte omgangsvormen worden bewonderd en de hele familie verdringt zich om hem heen, het jonge meisje, dat Pawel Pawlowitsj al als zijn verloofde beschouwde, inbegrepen. De versmadede pretendent doet vergeefse pogingen zich als verleider voor te doen. Niemand neemt hem serieus. Hij aanschouwt deze nieuwe ramp bevend van angst en begeerte... Enkele jaren later ontmoet Weltsjaninow Pawel Pawlowitsj opnieuw op een spoorwegperron. De eeuwige echtgenoot is niet alleen; een charmante dame, zijn echtgenote, vergezelt hem, en ook een piepjong, knap officiertje...

*De eeuwige echtgenoot* onthult het wezen van de interne bemiddeling in een zo eenvoudig en zuiver mogelijke vorm. Geen enkele uitweiding komt de lezer afleiden of op een dwaalspoor brengen. Juist omdat de tekst te helder is, lijkt hij raadselachtig. Het licht dat hij werpt op de romaneske driehoek, verblindt ons.

Met Pawel Pawlowitsj voor ogen kunnen we niet langer deze prioriteit van de *Ander* in de begeerte, waarvan Stendhal als eerste het principe heeft geformuleerd, in twijfel trekken. De held tracht altijd ons ervan te overtuigen dat zijn betrekking tot het begeerde object onafhankelijk is van de rivaal. We zien hier goed dat die held ons bedriegt. De bemiddelaar is H1beweeglijk en de held draait om hem heen als een planeet Hij de zon. Het gedrag van Pawel Pawlowitsj komt ons bizar voor, maar het is helemaal in overeenstemming met de logica van de driehoeksbegeerte. Pawel Pawlowitsj kan slechts begeren langs de middellijke weg van Weltsjaninow, *in Weltsjaninow* zouden de mystieken zeggen. Daarom sleept hij Weltsjaninow mee naar de vrouw die hij uitgekozen heeft, opdat Weltsjaninow haar begeert en zich garant stelt voor haar erotische waarde.

Sommige critici zouden graag in Pawel Pawlowitsj een "latente homoseksueel" zien. Maar homoseksualiteit, latent of niet, maakt de structuur van de begeerte niet inzichtelijk. Ze scheidt Pawel Pawlowitsj van de zogenaamd normale mens. Men maakt niets zichtbaar en begrijpelijk wanneer men de driehoeksbegeerte herleidt tot een homoseksualiteit die noodzakelijkerwijs ondoorzichtig is voor de heteroseksueel. De resultaten zouden veel interessanter zijn als men de richting



van de uitleg omdraaide. Geprobeerd moet worden om bepaalde vormen van homoseksualiteit te begrijpen uitgaande van de driehoeksbegeerte. De proustiaanse homoseksualiteit bijvoorbeeld kan zo omschreven worden dat de erotische waarde, die in een "normaal" donjuanisme verbonden blijft aan het object, verschuift naar de bemiddelaar. Deze verschuiving is *a priori* niet onmogelijk, ze is zelfs waarschijnlijk in de kritieke fasen van de interne bemiddeling die gekenmerkt worden door een steeds duidelijker overwicht van de bemiddelaar en een langzaam aan vervagen van het object. Bepaalde passages uit *De eeuwige echtgenoot* openbaren zonneklaar een begin van erotische afwijking in de richting van de fascinerende rivaal.

Romans verhelderen elkaar en aan de romans zelf zou de kritiek haar methoden, begrippen, ja zelfs de zin van haar werk moeten ontlenen ... Hier moet men zich wenden tot de Proust van *La Prisonnière*, die dicht genoeg bij Pawel Pawlowitsj staat om ons te laten begrijpen wat deze held begeert.

Als we onze liefdes beter konden analyseren, zou het ons opvallen dat vaak vrouwen ons slechts behagen vanwege een tegengewicht van mannen aan wie we ze moeten betwisten, terwijl we tot de dood toe zouden dulden dat we ze hen moeten betwisten; valt dit tegengewicht weg, dan vervalt ook de charme van de vrouw. Een voorbeeld daarvan hebben we in de man die merkt dat zijn gevoelens voor de vrouw die hij liefheeft afnemen, en spontaan de regels toepast die hij afgeleid heeft, en die om er zeker van te zijn dat hij de vrouw niet ophoudt te beminnen, haar in een gevaarlijke omgeving brengt waar hij haar elke dag moet beschermen.

Onder de losse toon dringt de fundamentele proustiaanse angst door die ook de angst van Pawel Pawlowitsj is. De dostojewskiaanse held past ook "spontaan", zo niet koelbloedig, regels toe die hij weliswaar niet heeft "afgeleid", maar die des te sterker zijn ellendig bestaan beheersen.

De driehoeksbegeerte is één. Men gaat uit van Don Quichot en komt terecht bij Pawel Pawlowitsj. Of men gaat uit van *Tristan en Isolde*, zoals Denis de Rougemont doet in *L'amour et l'Occident*, en men komt al heel snel uit bij de "psychologie van de jaloezie die onze analyses overweldigt". Door deze psychologie te definiëren als een "profanisering van de mythe"

die in het Tristan-gedicht gestalte krijgt, erkent Rougemont expliciet het verband tussen de meest "nobele" vormen van hartstocht en de ziekelijke jaloezie, zoals deze ons beschreven wordt door een Proust en een Dostojewski: "Begeerde, uitgedaagde, heimelijk begunstigde jaloezie", zo merkt Rougemont heel juist op:

Men komt ertoe te begeren dat de geliefde persoon ontrouw zou wezen, zodat men deze opnieuw kan achtervolgen en de "liefde op zich" ervaart.

De begeerte van Pawel Pawlowitsj is inderdaad bijna van zodanige aard. De eeuwige echtgenoot kan niet buiten jaloezie. Gesteund door onze analyses en het getuigenis van Denis de Rougemont zullen we voortaan achter alle vormen van driehoeksbegeerte een en dezelfde duivelse valstrik zien waarin de held langzaam maar zeker verstrikt raakt. De driehoeksbegeerte is één en we geloven dat we in staat zijn een treffend voorbeeld van deze eenheid te kunnen verschaffen juist op het punt waar scepticisme het meest gerechtvaardigd lijkt. De twee "uitersten" van de begeerte, geïllustreerd enerzijds door Cervantes, anderzijds door Dostojewski, lijken het moeilijkst in eenzelfde structuur onder te brengen. Men zal ons toegeven dat Pawel Pawlowitsj een broer is van de proustiaanse snob, of zelfs van de ijdele van Dostojewski, maar wie zal in hem ook maar een verre neef herkennen van de beroemde Don Quichot? De overspannen loftrumpeters van deze held kunnen niet anders dan deze benadering als heiligschennis veroordelen. Don Quichot, zo denken zij, is thuis op de toppen. Hoe kan de schepper van dit verheven wezen de diepten hebben aangevoeld waar de eeuwige echtgenoot rondkruipt?

Het antwoord op deze vraag moet worden gezocht in een van die novellen waarmee Cervantes Don Quichot heeft doorspekt. Al zijn ze ook stuk voor stuk in een pastorale of ridderlijke vorm gegoten, toch zijn niet al deze teksten een terugval in het romantisch-romaneske genre. Een ervan, *De ongepast nieuwsgierige*, vertoont een driehoeksbegeerte die precies lijkt op die van Pawel Pawlowitsj.

Anselmo is net in het huwelijk getreden met de jonge, vrolijke Camila. Het huwelijk is tot stand gekomen door de tussenkomst van Lotario, een zeer goede vriend van de

gelukkige echtgenoot. Enige tijd na de bruiloft legt Anselmo aan Lotario een merkwaardig verzoek voor. Hij vraagt hem om Camila het hof te maken. Hij wil haar trouw op de proef stellen, beweert hij. Lotario weigert verontwaardigd, maar Anselmo herhaalt zijn verzoek, dringt op alle mogelijke manieren bij zijn vriend aan en laat in alles merken dat zijn begeerte een obsessie is. Lange tijd ontwijkt Lotario, doet dan alsof hij het accepteert om Anselmo gerust te stellen. Deze verzorgt dan intieme samenzijns voor de twee jonge mensen. Hij vertrekt voor een reis, komt onaangekondigd terug, en maakt Lotario ernstige verwijten dat hij zijn rol niet serieus neemt. In één woord, hij gedraagt zich zo verdwaasd dat hij tenslotte Lotario en Camila in elkaars armen drijft. Wanneer hij verneemt dat hij bedrogen is, pleegt Anselmo uit wanhoop zelfmoord.

Wanneer we deze tekst herlezen in het licht van *De eeuwige echtgenoot* en *La prisonnière*, kunnen we hem niet langer gekunsteld en onbelangrijk noemen. Dostojewski en Proust laten ons doordringen tot de werkelijke betekenis. *De ongepast nieuwsgierige* is *De eeuwige echtgenoot* van Cervantes; de twee novellen verschillen alleen in de techniek en de details van de plot.

Pawel Pawlowitsj betreft Weltsjaninow bij zijn verloofde; Anselmo vraagt aan Lotario om zijn vrouw het hof te maken. In beide gevallen kan alleen het prestige van de bemiddelaar de waarde van een seksuele keuze bevestigen. In het begin van het verhaal legt Cervantes veel nadruk op de vriendschap die de twee tegenspelers met elkaar verbindt, op de mateloze achting van Anselmo voor Lotario, en op de tussenrol die de laatste tussen de beide families gespeeld heeft in de totstandkoming van het huwelijk.

Het is duidelijk dat deze sterke vriendschap gepaard gaat met een scherp gevoel van rivaliteit. Maar die rivaliteit blijft op de achtergrond. In *De eeuwige echtgenoot* is het juist de andere kant van het "driehoeksgevoel" die verborgen blijft. We zien duidelijk de haat van de bedrogen echtgenoot; de eerbied die achter deze haat schuil gaat, moet langzaam geraden worden. Omdat Weltsjaninow in de ogen van Pawel Pawlowitsj een geweldig seksueel imago geniet, vraagt deze aan hem het sieraad uit te kiezen dat hij aan zijn verloofde denkt te geven.

In beide novellen lijkt de held zijn geliefde vrouw zonder

meer aan de bemiddelaar aan te bieden, zoals een gelovige een offer aan de godheid zou aanbieden. Maar de gelovige biedt het object aan opdat de god ervan zal genieten, terwijl de held van de interne bemiddeling het object aanbiedt opdat de god er niet van zal genieten. Hij schuift de geliefde vrouw naar de bemiddelaar om hem haar te laten begeren en vervolgens over deze rivaliserende begeerte te zegevieren. Hij begeert niet *in* zijn bemiddelaar, maar veeleer *tegen* hem. Het enige object dat de held begeert is dat wat zijn bemiddelaar zal frustreren. Het enige wat hem in wezen interesseert, is een beslissende overwinning op die onbeschaamde bemiddelaar. het is steeds de seksuele trots die Anselmo en Pawel Pawlowitsj drijft, en het is die trots die hen in de meest vernederende nederlagen stort.

*De ongepast nieuwsgierige* en *De eeuwige echtgenoot* suggereren een niet-romantische interpretatie van Don Juan. Anselmo en Pawel Pawlowitsj staan tegenover de drukdoenerige, zelfvoldane en "prometheïsche" macho's waar onze eeuw vol van is. De trots maakt van Don Juan en de trots maakt van ons, vroeg of laat, een slaaf van de ander. De echte Don Juan is niet autonoom; integendeel, hij is juist met bij machte zich van de Ander los te maken. Deze waarheid wordt vandaag verborgen. Maar het is de waarheid van bepaalde verleiders bij Shakespeare; het is de waarheid van de Don Juan van Molière:

Bij toeval zag ik het verliefde paartje drie of vier dagen voor hun reis. Nooit heb ik twee personen gezien die zo met elkaar ingenomen waren en zo straalden van verliefdheid, De zichtbare tederheid van hun wederzijde hartstochten riep bij mij emoties op; ik werd in het hart geraakt en mijn liefde begon door jaloezie. Ja, ik kon het niet verdragen hen zo samen te zien; de ergernis riep mijn begeerten wakker, en ik stelde me als grootste genoeg voor om hun verstandhouding te vertroebelen en die verbintenis te verbreken waardoor mijn verwende hart zich beledigd voelde.

De overeenkomsten tussen *De ongepast nieuwsgierige* en *De eeuwige echtgenoot* kunnen door geen enkele literaire invloed verklaard worden. Alle verschillen berusten op vorm, alle gelijkenissen op inhoud. Dostojewski heeft deze gelijkenissen ongetwijfeld nooit vermoed. Zoals zovele lezers in de 19<sup>de</sup> eeuw zag hij het Spaanse meesterwerk uitsluitend

door het oog van de romantische exegeses, en waarschijnlijk maakte hij zich een heel verkeerd beeld van Cervantes. Al zijn opmerkingen over *Don Quichot* verraden romantische invloed.

De aanwezigheid van *De ongepast nieuwsgierige* bij Don Quichot heeft de critici allang geïntrigeerd. Men vroeg zich af of de novelle wel met de rest van de roman verenigbaar is; de eenheid van het meesterwerk lijkt enigszins in het gedrang te komen. Deze eenheid wordt door onze tocht door de romaneske literatuur duidelijk gemaakt. Begonnen bij Cervantes, keren we bij Cervantes terug en we stellen vast dat het genie van de romancier de extreme vormen van de begeerte volgens de *Ander* omarmt. De afstand tussen de Cervantes van Don Quichot en de Cervantes van Anselmo is niet gering, want we kunnen er alle in dit hoofdstuk beschouwde werken in onderbrengen, maar hij is ook niet onoverkomelijk, want al deze romanciers reiken elkaar de hand - Flaubert, Stendhal, Proust, Dostojewski vormen een ononderbroken keten van de ene Cervantes naar de andere.

De gelijktijdige aanwezigheid van de externe bemiddeling en de interne bemiddeling midden in een zelfde werk bevestigt in onze ogen de eenheid van de *romaneske* literatuur. En de eenheid van deze literatuur bevestigt op zijn beurt die van Don Quichot. We bewijzen het een met het ander, zoals je bewijst dat de aarde rond is door er omheen te trekken. De scheppingskracht van de vader van de moderne roman is zo groot dat ze moeiteloos doorwerkt in de gehele romaneske "ruimte". Er is in de westerse roman geen idee dat niet in de kiem bij Cervantes aanwezig is. En het idee van deze ideeën, het idee waarvan de centrale rol elke keer weer wordt bevestigd, het moederidee, van waaruit men alles kan terugvinden, is de driehoeksbegeerte, die als basis zal dienen voor de theorie van de *romaneske* roman, waarvan dit eerste hoofdstuk de inleiding vormt.