

# Een verlangen naar ontroostbaarheid

Over leven, kunst en dood

Patricia de Martelaere

## bron

Patricia de Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood.* Meulenhoff, Amsterdam / Kritak, Leuven 1993

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/mart003verl01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/mart003verl01_01/colofon.htm)

© 2008 dbnl / Patricia de Martelaere



***L.S.***

Je zou kunnen denken dat het de afkorting is van Lieve Schat - in feite zijn het natuurlijk de veel stijvere initialen van Lectori Salutem. Je zet ze boven brieven die aan niemand gericht zijn, of die zich richten tot meerdere, vaak onbekende lezers tegelijk.

Brieven - zou men kunnen zeggen - zijn altijd aan iemand gericht, of het zouden fictieve brieven moeten zijn (maar zijn die niet, op hun beurt, aan een fictieve lezer gericht?). Meisjes van veertien doen het, jonge dichters doen het, gevestigde schrijvers doen het: ze richten hun ontboezemingen tot een imaginaire jij-persoon, aanbeden maar onbereikbaar, met pathos aangeroepen maar nooit tot antwoorden geneigd - de onbekende Lieve Schat van veel, goede en slechte, lyriek. Maar niet álles wat geschreven wordt is op deze manier 'gericht'; in veruit de meeste literaire teksten ontbreekt de grammaticale vorm van de aanspreking. Betekent dit dat de lezer er wérkelijk afwezig is - of moet, op de een of andere manier, iedere geschreven tekst worden begrepen als een soort ontaarde brief (een kettingbrief, een 'open' brief, een geheime brief, een gestolen brief)?

Sommige mensen gaan in het schrijven van brieven heel ver; de aangesprokene bestaat alleen bij wijze van briefhoofd, voor de rest gaat het uitsluitend over de schrijver zelf, over zijn gevoelswereld, zijn omgeving, zijn belevenissen, zijn gedachten en zijn dromen. Er zijn bijvoorbeeld de brieven van Vincent van Gogh aan zijn broer Theo, vol met eindeloze beschrijvingen van landschappen en schilderijen, waarbij men het gevoel krijgt dat hier het 'genre' enigszins misbruikt wordt. Waarom schreef Van Gogh niet meteen dagboeken of verhandelingen

over de schilderkunst? (Blijkbaar had het te maken met de behoefte om zich in wat hij zei specifiek tot iemand te richten.) Schrijvers - zou men kunnen zeggen - gooien het meteen over een andere boeg: ze sturen hun uitgesponnen brieven niet meer op maar sparen angstvallig alle velletjes bijeen, tot ze er een heleboel bij elkaar hebben - en dát sturen ze dan op naar hun uitgever, die voor de verdere verspreiding zorgt. Een omslachtige vorm van briefschrijven, dat wel, en een weinig persoonlijke, maar wel de enig mogelijke voor wie in zijn schrijven wezenlijk *iedereen* zou willen aanspreken. Of wil de schrijver dat misschien toch niet, of niet noodzakelijk? Wil hij misschien iets anders? Schrijft hij misschien stiekem op de eerste plaats brieven *aan zichzelf*, of heeft zijn manier van schrijven wellicht helemaal niets meer te maken met het schrijven van brieven van welke aard dan ook?

Het is een intrigerende vraag of het al dan niet *principiëel* mogelijk is de taal te gebruiken zonder een hoorder of lezer te veronderstellen. Gesteld dat een pasgeboren kind erin zou slagen zich op een onbewoond eiland in leven te houden en dat het, eenmaal opgegroeid, voor zichzelf een taal ontwerpt, een soort volstreekte prive-taal, niet bedoeld om door enig ander te worden begrepen - zou het hier dan werkelijk, in de volle zin van het woord, om een privé-taal gaan? Wittgenstein toont op een overtuigende manier aan van niet: zodra een taal een taal is, dat wil zeggen een gesystematiseerde verbinding van betekenissen met tekens en niet een chaotische tekenreeks zonder code, veronderstelt dit een principiële begrijpelijkheid (bijvoorbeeld door hetzelfde individu op een later tijdstip, en daardoor ook door een ander, met intelligentie begiftigd, individu). Overspelige minnaars, sluwe spionnen, avontuurlijke schooljongens of experimentele dichters - ze komen allemaal, vroeg of laat, bedrogen uit in hun pogingen om een onontcijferbare geheimtaal te ontwerpen, een exclusieve communicatievorm die alleen door hen zal kunnen worden begrepen. De enige echte privé-taal, die ieder begrijpen door een buitenstaander

uitsluit, is de taal die men ook zelf niet meer begrijpt, en daarmee ook het einde van de taal (de taal van de waanzin?).

Wat betekent dit voor ‘de schrijver’? Uiteindelijk helemaal niets. De verleiding is groot om solipsistische auteurs de mond te snoeren met een simpele verwijzing naar de ‘wezensstructuren’ van de taal als taal: dat het niet mogelijk is te spreken zonder hoorder, of te schrijven zonder lezer. Maar dat zou al te gemakkelijk zijn. Het onvermijdelijke supra-individuele karakter van de taal als systeem volstaat niet om aan te tonen dat ieder concreet gebruik dat van de taal wordt gemaakt eveneens wezenlijk sociaal moet zijn. In een triviale zin is alles wat de mens doet ‘sociaal’ van aard, maar dat neemt niet weg dat er onder ons ook kluizenaars zijn, mensenhaters en massamoordenaars. Het schrijven op zich maakt van de schrijver nog niet noodzakelijk een schrijver-voor-een-lezer. In plaats van als briefschrijver zouden we hem bijvoorbeeld ook kunnen modelleren als dagboekschrijver, als een volstrekt eenzaam individu dat, alleen voor zichzelf, zijn leven dag na dag bijhoudt om het te zien veranderen in een soort verhaal, met een continuïteit en een belangrijkheid die datzelfde leven, onbeschreven, nooit zou kunnen hebben. Mogelijk. Ware het niet dat de schrijver zich in deze eenzaamheid tegelijk bijzonder ongeloofwaardig maakt. Hij wil namelijk, voor zover hij als schrijver erkend wil worden, ook per se uitgegeven worden, en dát - daar is iedereen het over eens - bewijst op een afdoende manier dat het hem om lezers is te doen.

Maar is zelfs dat wel zo evident? De menselijke ijdelheid verbindt zich met letterlijk alle aspecten van het menselijk leven; het verlangen naar erkenning is zo groot dat we zelfs liever met de meest wanstaltige misvormingen in het circus zouden gaan staan dan onopgemerkt te verkommeren. Uitgegeven-willen-worden zou begrepen kunnen worden als een manifestatie van deze ijdelheid, en niet - of niet noodzakelijk - als een wezenlijke component van het schrijven zelf. Sommige schrijvers zouden ook schrijven als ze níet werden uitgegeven,

ze zouden schrijven als niemand hen las, en zelfs als niemand een boodschap had aan wat ze schreven zouden ze er niet over denken om anders (leesbaarder?) te gaan schrijven. Natuurlijk is het ook voor dit soort ongenietbaren prettiger om, als het even kan, wél te worden uitgegeven, wél te worden gelezen en wél te worden gewaardeerd. Maar *wezenlijk* hoeft dat niets met het schrijven te maken te hebben, zoals het er ook niet noodzakelijk iets aan hoeft te veranderen.

Schrijven zónder lezer - het moet niet, het is niet aan te bevelen, het is asociaal en onethisch. Maar het kan.

### ***Om niets te zeggen, of De nieuwe kleren van de keizer***

Wie spreekt, heeft iets te zeggen. Het hoeft daarom nog niet van levensbelang of van enig gewicht te zijn, wat iemand te zeggen heeft. Soms zegt iemand alleen maar: Ik heb slecht geslapen vannacht, of: Het weer ziet er niet zo best uit, neem liever een paraplu mee. Maar wie helemaal *niets* wil zeggen, zegt gewoon niets, hij zwijgt.

De schrijver zegt niet alleen iets, hij schrijft het ook op. Hij wil dus dat het blijft. En hij laat het ook uitgeven, hij wil dus dat het gelezen wordt, door meerdere mensen, bij voorkeur door iedereen. Wát hij te zeggen heeft, moet dan wel van niet onaanzienlijk belang zijn; het moet een niet geringe boodschap zijn die hij ons heeft mee te delen. En inderdaad is dat ook de manier waarop schrijvers meestal gelezen en beoordeeld worden: men probeert te achterhalen of zij als schrijver ‘iets te zeggen hebben’ (zo niet, dan zijn zij verwaarloosbaar) en zo ja, wát zij te zeggen hebben - men probeert thema's te formuleren, mensbeelden te distilleren, banden met de sociale en culturele werkelijkheid op te sporen. Het minste dat van het literaire werk, in welke hoedanigheid ook, kan worden gezegd is dat het ‘over iets’ gaat - soms valt het bijzonder moeilijk uit te maken waarover het gaat, soms lijkt het werk alleen maar over zichzelf te gaan, maar ook dan gaat het over iets, en wordt er iets gezegd. Het overheersende model waarbinnen literatuur, expliciet of impliciet, wordt begrepen, is nog altijd dat van de communicatie, waarbij een spreker (of zender) een boodschap richt tot een hoorder (of ontvanger). Literatuur wordt met andere woorden fundamenteel gesitueerd in het verlengde van de gewone taal: literatuur *is* taal, taal zoals wij die allemaal kennen, taal die een beetje meer dan gewoonlijk de aandacht vestigt op

zichzelf, taal die een beetje gekker doet dan gewoonlijk, en daardoor ook een beetje moeilijker is - maar niettemin taal. En taal is er om over iets te spreken, om betekenissen op te roepen, om te verwijzen naar een (reële of imaginaire) werkelijkheid. De schrijver, als degene die zich de moeite geeft schriftelijk te spreken, en aan dit spreken een zorg besteedt die buiten proportie is, moet dan wel buitengewoon veel vertrouwen hebben in de kracht van de taal om op te roepen wat op te roepen valt. Anders begon hij er niet aan natuurlijk.

Tegen de achtergrond van dit alles moet het wel bijzonder vreemd overkomen wanneer een schrijver - een Franse schrijver weliswaar, maar niettemin - eensklaps komt verkondigen dat het de schrijver er wezenlijk om te doen is *niets* te zeggen, en dat dit verlangen voortkomt uit pure vertwijfeling aan de taal, uit de obsederende behoefte om taal niet langer als taal te gebruiken. Veeleer dan te schrijven om gelezen te worden, of om zichzelf uit te drukken, of om wat dan ook te bereiken, zou de schrijver, vóór alles, het zuivere *niets* willen realiseren in zijn werk, zonder aanwezigheid, zonder betekenis, zonder doel of bedoeling. Maurice Blanchot heeft het erover in essays met de veelzeggende titels *De l'angoisse au langage*, *La littérature et le droit à la mort*, *La solitude essentielle*, en eigenlijk, op de meest uiteenlopende manieren, in alles wat hij schrijft. Hij houdt niet op te zeggen dat hij niets wil zeggen, en, wat meer is, dat dit het doorslaggevende criterium voor de echtheid van het schrijverschap is: dat een schrijver *niets* te zeggen heeft. Zoveel bladzijden besteden aan het obstinate herhalen hiervan, jarenlang, een leven lang - is daar niet iets paradoxaals aan? Ja, natuurlijk. Maar Blanchot definieert de schrijver dan ook precies vanuit deze paradox, het complete enigma, de geïncarneerde ambiguïteit. Wat ambiguïteit *is*, op zich, in het leven, de liefde, het denken of het voelen, toont zich het best in de onmogelijkheid van de literaire situatie: het *passionele* willen spreken, en niet ophouden met spreken, om *niets*, niets anders dan niets te zeggen. Hoe krijg je het *niets* gezegd, zonder op te houden met

spreken? De droom van de schrijver, zegt Blanchot, is zoals de vreemde droom van de schilder, die droomt dat hij ooit, op een keer, het schilderij zal kunnen maken waarbij hij zal kunnen zeggen, met het diepste gevoel van vrede: ‘Niets, niets! Eindelijk staat er niets.’

Blanchot heeft het over de vertwijfeling (*l'angoisse*) en over de merkwaardige sprong van vertwijfeling naar taal (*De l'angoisse au langage*). De vertwijfeling kennen we al, vooral van Kierkegaard, die haar beschrijft als ‘de ziekte tot de dood’ die evenwel niet tot de dood leidt, het koude vuur, het pijnlijke samengaan van luciditeit en waanzin, het bewustzijn van het radicale verlies van bewustzijn, de blik van het trotse ik dat neerkijkt op zijn eigen leegte. Het vertwijfeld zijn van de vertwijfelde ligt wezenlijk, hoe paradoxaal dat ook mag klinken, in de onmogelijkheid om *volledig* vertwijfeld te zijn, in het feit dat hij ook altijd nog, als een koelbloedig registrerende buitenstaander, moet weten en zien dát hij vertwijfeld is. Het vreselijke aan deze dodelijke ziekte is het feit dat ze hoegenaamd *niet* tot de dood leidt maar, in al haar ondraaglijkheid, gedragen wordt door een springlevend wezen dat 's morgens opstaat, zich aankleedt en zich op pad begeeft alsof er niets aan de hand was. Kierkegaard: ‘Dit is het ophitsende, de koude brand in de vertwijfeling, het knagende, dat in een constante beweging steeds maar dieper naar binnen doordringt, dieper en dieper in machteloze zelfvernietiging. Dat de vertwijfeling hem niet vernietigt, is echter geen troost voor de vertwijfelde, verre van dat; het is juist omgekeerd. Deze troost is juist de pijn, houdt juist de knagende smart in het leven, en het leven in de knagende smart.’

De paradox van de schrijver, zegt Blanchot, is niets anders dan deze paradox van de vertwijfeling: het is de onmogelijke toestand van iemand die zich in een gebied bevindt dat ver buiten het zeggbare ligt en die toch, van daaruit, de dwingende behoefte voelt om te spreken, aldoor te spreken. De schrijver, dat is degene die, vanuit de meest afgrondelijke eenzaamheid



en sprakeloosheid, per se nog een pen in de hand moet nemen om op een wit blad papier de woorden te schrijven: 'Ik ben eenzaam', 'Ik ben sprakeloos' - en die daarna op deze woorden moet blijven zitten staren als op woorden die niet eens van hem zijn, die niet zeggen wat hij (*niet*) had willen zeggen, die van hem zelfs het tegendeel maken van wat hij was: iemand zonder woorden, sprakeloos. De grens tussen hyperluciditeit en krankzinnigheid, daar is het smalle niemandsland waar de schrijver voortdurend probeert niet te wonen, ter plaatse trappend, verspringend van het ene been op het andere, als iemand op blote voeten op hete as, die op geen enkel been kan blijven staan. Of zoals in een bepaalde vorm van dwangneurose, waarbij de ene hand van de patiënt (de zieke hand) steeds opnieuw een bepaald voorwerp (Blanchot kiest niet voor niets het voorbeeld van een potlood) wil grijpen en het dan niet meer kan loslaten, zodat de andere, de gezonde hand van buitenaf moet ingrijpen. De kracht van de schrijver, zegt Blanchot, ligt in de hand die *niet* schrijft, die in staat is het schrijven te onderbreken, het potlood weg te nemen. De paradox van de schrijver ligt in het feit dat hij twee handen heeft, waarvan de ene moet schrijven en de andere niet wil, en niet kan schrijven. Het is de paradox van de krankzinnige die maar niet genoeg krankzinnig kan zijn, die krankzinnig wordt van zijn eigen redelijkheid, die zijn rede helemaal zou willen verliezen. Het vurigste verlangen van de schrijver: niet te schrijven, niet te willen schrijven, niet te moeten schrijven, alleen maar (niet) te zijn wat hij niet is.

Het *niets*, dat is de ware materie van de schrijver, niet de taal, maar de gapende leegte onder de taal, het nee dat geen nee is aan iets, maar het nee tegen alles, het nee op zich (de 'zuivere negativiteit', zoals Hegel zou zeggen - en ook Blanchot komt uiteindelijk bij Hegel uit).

Het woord 'schrijver' - dat is intussen al wel duidelijk geworden - wordt door Blanchot op een eerder ongewone manier gebruikt. Bij 'schrijver' denken we doorgaans niet alleen aan chagrijnige types als Kafka of Fernando Pessoa, maar ook

wel eens aan ‘gelukkigere’ schrijvers (voor zover er natuurlijk gelukkige schrijvers, of gelukkige mensen, bestaan) als Gabriel García Márquez of Günter Grass, of zelfs aan minder respectabele exemplaren als Agatha Christie of Stephen King. Blanchot bedoelt met ‘schrijver’ duidelijk niet om het even welk individu dat boeken schrijft en uitgeeft; het ‘schrijven’ verwijst voor hem niet zozeer naar een bezigheid - laat staan een beroep - als wel naar een gemoedstoestand, de gemoedstoestand van sommige (maar lang niet *alle*) schrijvers. Blanchot gaat wellicht een tikkeltje te ver wanneer hij verkondigt dat alleen *déze* schrijvers echte schrijvers zijn (‘Le signe de son importance, c'est que l'écrivain n'ait rien à dire’, *De l'angoisse au langage*). Men kan allicht schrijver zijn, en écht schrijver zijn, op veel verschillende manieren. Tal van schrijvers kennen niet die paradoxale worsteling om *niet* te schrijven, zij schrijven zonder meer graag, zij schrijven om gelezen te worden, en zij hebben wel degelijk iets te zeggen. Blanchot had dan ook, wat mij betreft, genoeg kunnen nemen met de simpele presentatie van een mogelijk type van schrijverschap, met daaraan verbonden een mogelijke visie op literatuur, zonder daar Het Schrijverschap of De Literatuur van te maken.

Een andere kwestie is te weten te komen wát Blanchot eigenlijk bedoelt wanneer hij, in suggestieve, metafysisch zwaarbeladen bewoordingen, almaar insisteert op het *niets* van het schrijverschap. Hoezo, het niets is het eigenlijke materiaal van de schrijver? Hoezo, het is hem in alles wat hij schrijft alleen maar om *niets* te doen? We dachten toch dat zijn materiaal de *taal* was, zoals dat van de beeldhouwer het marmer, dat van de componist de klanken en dat van de schilder de verf op het doek? En we dachten toch dat het de schrijver, zoals iedere kunstenaar, wezenlijk te doen was om de creatie van een kunstwerk, zo mogelijk een indrukwekkend oeuvre? Blanchot blijft onduidelijk over de verhouding tussen het schrijverschap en het kunstenaarschap in het algemeen (kan bijvoorbeeld ook het kunstenaarschap op zich getypeerd worden vanuit de paradox

van de vertwijfeling?), maar toch lijkt hij te veronderstellen dat het schrijverschap een aparte, en wel de meest ambiguë vorm van kunstenaarschap is, en dat de taal, als gegeven, veel meer op 'niets' lijkt dan marmer, verf of muziek. De taal is immers geen 'ding' zoals de andere dingen van deze wereld, ze is niet echt een grondstof van de werkelijkheid maar berust, integendeel, op de afwezigheid van alles waar ze het over heeft. Dat zal uiteindelijk Blanchots laatste antwoord zijn op de vraag naar het wezen van literaire taal: dat zij, als taal, probeert te breken met het basisgegeven van taal, dat zij probeert een *ding* te zijn, een van werkelijkheid overvolle werkelijkheid en niet langer een vruchteloze verwijzing naar iets dat altijd afwezig blijft, dat zij, met andere woorden, probeert niet meer te betekenen maar te *zijn*, niet meer te spreken maar te tonen. Taal te gebruiken, en er toch in te slagen *niets* te zeggen, en almaar duidelijker en indringender *niets* te zeggen naarmate taal overvloediger en hartstochtelijker wordt gebruikt - daar komt het opaan.

Maar eerst nog even terug naar de vertwijfeling. Net zoals de schrijver wordt ook de vertwijfelde op de eerste plaats gekarakteriseerd door een diepe object-loosheid, een schrijnende leegte die hem veel dieper treft dan ieder verlies van een aanwijsbare realiteit. Ook al kan het er, in sommige gevallen, op lijken alsof de vertwijfeling veroorzaakt wordt door een reëel object (de dood, het verlies, de afwijzing), bij nader inzien blijkt telkens weer hoe het object al met al slechts occasioneel was, en hoe, veel meer dan het verdriet, de onophefbare onverschilligheid het wezen van de vertwijfeling uitmaakt. Wat het schrijven in beweging brengt is een gelijkaardige onverschilligheid voor alles wat het in beweging brengt, een vreemd soort onverschilligheid, een passioneel soort onverschilligheid, ver van de gelatenheid of de gevoelloosheid. Het is de onverschilligheid van degene die zich vastklampt, aan om het even wat, aan de bomen, de lucht, de liefde, het eigen haar, wel wetend dat alles losschiet, en dat alles niets is. Op dezelfde manier is ook het thema van de schrijver, hoezeer het hem ook obsedeert, altijd

slechts occasioneel; hij stort zich erop met de passie van de minnaar die denkt dat zijn geliefde uniek is, maar hij weet wel beter, hij is de minnaar maar tegelijk de vertwijfelde: er had net zo goed een ander kunnen liggen, en onder iedere geliefde ligt het lege bed. Wat de schrijver ook zegt, hij had ook altijd iets anders kunnen zeggen, en onder alles wat hij zegt ligt, leeg en onbeslapen, datgene wat hij eigenlijk had gewild: een werkelijkheid zonder taal.

Schrijven, zegt Blanchot, is een zuivere nuloperatie; meer nog dan beminnen of vertwijfeld zijn is het een bezigheid zonder doel en zonder resultaat: het begint met niets, maakt er alles van, en eindigt dan opnieuw met niets. Dit tussenliggende ‘alles’, opgehangen in het niets, daarin ligt de waardeloze almacht van de schrijver. Hij is tot *alles* in staat, de schrijver, hij kan de werkelijkheid naar believen schrappen en herschrijven, maar hij is *alleen maar* tot alles in staat, niet tot iets welbepaalds - zijn almacht is leeg en negatief, ze bestaat alleen in het grenzeloze vermogen om te negeren, zijn activiteit is onhistorisch. Daarom, besluit Blanchot op enigszins verrassende wijze, is literatuur wezenlijk vreemd aan iedere echte cultuur. ‘Cultuur’ ontstaat namelijk door de arbeid van een persoon die zichzelf geleidelijk verandert door de tijd heen, en niet in het onmiddellijke genot van een fictieve transformatie die de tijd en de arbeid negeert. Literatuur behoort niet werkelijk tot de wereld, ze verwijst naar een onmenselijk bestaan, een wereld tussen zijn en niet-zijn in, een wereld voordat de wereld er was. De schrijver, die zo gepassioneerd bezig is met de creatie van onbestaande werelden, weet tegelijk dat wat hij doet *niets* is, dat het meest onbetekenende gebaar meer waard is dan het gewichtigste oeuvre en dat hij zich in zijn schrijven veroordeelt tot een spookachtige afwezigheid. Bovendien ziet hij zich bij elke zin, bij elk woord, geplaatst voor een onmogelijke beslissing: uit het volstrekte niets moet hij, op zuiver arbitraire wijze (want alles had ook altijd anders kunnen zijn), datgene zien te kiezen wat met de grootste noodzakelijkheid een maximale zingeving

suggereert. Maar ook die zingeving moet hij telkens weer negeren: het was onzin, het slaat nergens op, het is niet wat hij (niet) had willen zeggen. Wat hij had willen bereiken is: niets, maar dan ook echt niets, *het* niets, en niet het werk dat daarvoor in de plaats is gekomen. Hij is de nihilist, maar dan de *passionele* nihilist.

Vandaar alle paradoxen die de literatuur en de schrijver omhullen, en die zo vermoeiend zijn voor de buitenstaander. Gaat het hier niet om een doorgedreven vorm van mystificatie, zo vraagt men zich weleens af, om een pose van onbegrijpelijkheid rondom het getormenteerde (en romantisch geïdealiseerde) ego van de schrijver? Blanchot meent van niet, hij insisteert op het onvervreembare recht van de literatuur om aan elk van haar onderdelen en resultaten, willekeurig, zowel een negatieve als een positieve betekenis te verbinden. De schrijver, zegt Blanchot, is degene die tegelijkertijd moet gehoorzamen aan geboden die ieder op zich absoluut zijn én onderling absoluut onvereenigbaar. 'L'une lui dit: Tu n'éciras pas, tu resteras néant, tu garderas le silence, tu ignoreras les mots. L'autre: Ne connais que les mots.' (*La littérature et le droit à la mort*) Zoals de schrijver is, zo kun je eigenlijk niet zijn, hij is niets anders dan de volgehouden onmogelijkheid om iemand te zijn, om iets te doen, om iets te willen. Wat er ook over zijn schrijven of over zijn werk wordt gezegd, hij moet het voortdurend weerleggen en ontkennen: het is onbelangrijk en toch van een dodelijke ernst, het gaat hem niet aan en het gaat over hem, het is de waarheid maar het zijn allemaal leugens, het moet begrepen worden maar niemand mag het lezen, en al wie het begrijpt vergist zich hoe dan ook. De schrijver is, met andere woorden, altijd opnieuw, en op ontelbare manieren, degene die er niet is, de voortvluchtige zonder nagelaten sporen, de afwezige die nooit aanwezig is geweest, het verpersoonlijkte 'alibi'. De schrijver is wezenlijk degene zonder positie, degene die op alle mogelijke plaatsen alleen maar niet is, niet om elders te zijn, maar om weg te zijn, er niet te zijn. Een ethische positie kan hem dan ook al-

lerminst worden toegekend: zijn activiteit is ongemotiveerd en onverantwoordelijk, hij spreekt niemand aan, doet geen appel, en is ook zelf niet aanspreekbaar, en niet aansprakelijk. De schrijver is volstrekt onbekwaam om rekenschap af te leggen van wat hij doet en wat hij wil, hij kán niets doen, hij moet schrijven en niet-schrijven tegelijk. In het schrijven, zoals in de vertwijfeling, slaat het geweten te pletter tegen zichzelf. De ‘moraal’ van het schrijverschap is die van de interne oppositie, de op de spits gedreven contradictie, de onophefbare negaties. Literatuur is de negatie van moraal, zoals ze ook de negatie van de wereld is. (Literatuur, zegt Blanchot, sympathiseert met duisternis, met doelloze passie, met onwettig geweld, met alles in de wereld dat gestalte geeft aan de weigering om in de wereld te komen.)

Maar wat dan met de lezer? Het lijkt alsof de lezer bij dit alles op een ongehoorde manier buiten beschouwing wordt gelaten. En inderdaad, in de visie van Blanchot schrijft de schrijver hoegenaamd niet voor de lezer, en is het hem er niet wezenlijk om te doen gelezen te worden. Het *werk* heeft de lezer nodig, dat wel, omdat het enkel kan bestaan voor zover het wordt herschapen in een lezende activiteit, maar de schrijver niet, *hij* heeft met de lezer niets te maken. En voor zover de lezer zich ‘aangesproken’ voelt - in de dubbele betekenis van toegesproken en bewogen - is dat altijd slechts door het werk, en niet door de schrijver. Voor de schrijver is het schrijven een volstrekt solitaire bezigheid (Blanchot heeft het over *la solitude essentielle*) die, veeleer dan op communicatie te berusten, vertrekt van de ontkenning van alle communiceerbaarheid. De interesse van de lezer is overigens een andere dan die van de schrijver; zoals het werk wordt gelezen, zo interesseert het de schrijver eigenlijk niet meer, het is het werk van een ander geworden, waarin hij zich met geen mogelijkheid nog herkent. Hij schrijft dus wezenlijk voor zichzelf, de schrijver (al heeft het met therapie of vrijetijdsbesteding niets te maken), en hij kent de hoogste waarde toe aan de betekenis die het werk

voor hem alleen bezit. Of liever - en daar zijn we dan weer-: hij schrijft voor niets, en over niets, en het werk heeft voor hemzelf helemaal *geen* betekenis.

Het probleem van de schrijver is niet dat van de 'adequate verwoording', het pogen te beschrijven, in almaar preciezere, meer suggestieve termen, van een 'gegeven' - in de werkelijkheid, in zichzelf, in de verbeelding - dat hem, als gegeven, duidelijk voor ogen staat, maar waar hij alleen nog een vertaling voor zoekt. Zijn probleem is dat er niet alleen geen adequate verwoording is, maar zelfs geen oorspronkelijk gegeven. Schrijven - schrijven zoals de schrijver dat wil - wordt dan een volstrekte onmogelijkheid: het probeert een vertaling te zijn van iets dat er niet is.

De schrijver is de beeldhouwer van het niets, wat hij wil beschrijven is de volle pracht en praal van de nieuwe kleren van de keizer. Hij zegt: Ze zijn van donkerrood fluweel, met gouddraad doorstikt. Hij zegt: Ze zijn met parels en diamanten bezet. Hij zegt: Als het zonlicht erop schijnt geeft het een oogverblindend licht. Zodat je ze werkelijk voor je ziet, die schitterende kleren, zoals hij ze beschrijft. Maar dan, op het eind, zegt hij, met de ontwapenende oprechtheid van een kind: Ze zijn er niet, wat je ziet is er niet.

Maar ook als de kleren er wél waren geweest zou hij ze niet, in woorden, in hun volle werkelijkheid hebben kunnen laten zien. In woorden zijn ze er nooit, kunnen ze er niet zijn, en als ze er zijn, dan niet als déze kleren, zó. Ik zeg: 'Deze vrouw' - zegt Blanchot - en ze is er al niet meer, de taal tovert haar weg en tovert haar in woorden terug, en het is niet meer dezelfde vrouw, al is het ook geen andere - het is een naamloze, ongrijpbare aanwezigheid die is omgezet in iets kenbaars, iets vertrouwds. Of over de poes. Ze ligt op de mat, opgekruld te slapen en te spinnen, zo in zichzelf verzonken, zo vreemd, en je zou haar in taal naar je toe willen halen. Als een razende begin je te schrijven, van kop tot staart, haartje voor haartje, déze poes (geen andere), zoals ze zo ligt te slapen (niet anders), je

schrijft: poes, en reeksen adjectieven daarbij, zoals: zacht, grijs, warm, glanzend, en hoe meer je beschrijft hoe meer je zou willen dat de woorden de poes niet zouden beschrijven, maar haar helemaal, zoals ze is, zouden doen *zijn*. Honderden bladzijden kun je zo doorgaan, boekdelen vol, over de onbereikbare poes op de mat, en het is allemaal niets, het vervangt zelfs niet het meest onbetekenende gebaar, het gebaar waarmee je naar de poes toegaat en haar streelt, zonder te schrijven: ik streel de poes, zonder te denken: de poes, de poes. Streel je dan de poes? Je streelt de poes buiten taal, de poes die geen poes is, een strelen dat geen strelen is: niets. De taal van de schrijver wil zijn zoals *dit* strelen van de poes. De paradox van de schrijver is die van degene die tegelijk écht de poes wil strelen, zoals dat enkel in een *gebaar* kan gebeuren, en wil zeggen, in woorden: Ik streel de poes. Het verlangen om *niets* meer te zeggen wordt hier identiek met het verlangen om *alles* over iets te zeggen; het is er niet meer van te onderscheiden. De gewone taal en de taal van de literatuur hebben in de visie van Blanchot even weinig met elkaar te maken als taal en het tegendeel van taal. De gewone taal heeft vrede met zichzelf en met de onvermijdelijke afwezigheid van echte ‘dingen’; ze verkiest de zekerheid en de onveranderlijkheid van de betekenis boven de onvatbaarheid van het *zijn*. Literatuur, daarentegen, ontstaat uit onrust en onvrede, ze wordt geboren uit een oneindig heimwee naar ‘werkelijkheid’, de echte, onbenoembare werkelijkheid. Literaire taal is taal die radicaal probeert te breken met taal, taal die een acrobatische poging onderneemt om partij te kiezen voor de *dingen*. Haar enige hoop ligt hierbij in de materialiteit van de taal, in het feit dat woorden, al met al, ook dingen zijn, geen echte dingen weliswaar, dingen met een scheurtje erin, een lek waar alles uit loopt, maar niettemin dingen die op dingen lijken, die je kunt zien, aanwijzen en horen. Literatuur wordt dan niet langer een betekenisproces, maar een proces waarin betekenis voortdurend wordt doorbroken - een stamelende poging om, zonder taal te verliezen, toch aan betekenis te ontkomen.



Analoge gedachten vindt men, in andere bewoordingen, bijvoorbeeld ook bij Schopenhauer. Alle kunsten, zegt Schopenhauer, zijn wezenlijk begaan met het aanschouwelijk maken van een 'idee', opgevat als de dichtst mogelijke benadering van een op zich onbenaderbare en onuitsprekelijke werkelijkheid (en dus niet als een soort intellectuele abstractie). Voor de woordkunsten, in tegenstelling tot de beeldende kunsten en de muziek, levert dat echter bijna onoverkomelijke problemen op, omdat woorden, in tegenstelling tot verf, marmer of klanken, onvermijdelijk verbonden zijn met concepten, en dus steeds een specifieke betekenis oproepen, terwijl de voor te stellen idee wezenlijk algemeen is, alomvattend en ondefinieerbaar. De aanslag van een akkoord, een eivormig stuk marmer, rode en gele strepen op een doek - en de verbeelding is weg, weg van al het herkenbare, het zegbare, het vertrouwde. Maar een woord, een enkel woord (het woord 'poes') - en daar is de verbeelding al weer terug, ze weet weer waar ze is, weet weer waar zich aan te houden, zich aan vast te houden. Het woord, zo opgevat, is de grootste vijand van de kunst (terwijl het, tussen haakjes, wél het geschikte medium voor de filosofie is). Daarom, besluit Schopenhauer, moet de literatuur het woord proberen te hanteren alsof het geen woord meer was, door systematisch alle begrijpelijkheid en bepaaldheid te ontwijken en via een strategie van de ambiguïteit (metafoor, metonymie, allegorie) een onvertaalbaar, 'ideëel' gegeven te worden. Doel van de literaire taal is dan geen begrippenapparaat meer te zijn, maar het kleurenpalet van een schilder. Wat de schrijver eigenlijk zou willen is dus niet schrijven, maar schilderen; hij is domweg degene met het verkeerde talent.

(Hoewel: wat de schilder wil is dan weer schrijven, of beeldhouwen, of componeren. Van schilders hoor je vaak dat ze uitgerekend iets zouden willen *zeggen* in verf. Misschien is de kunstenaar altijd degene met het verkeerde talent. Of misschien is dat het wezen - een van de wezens - van kunst: dat je iets probeert te doen met, voor alles, de verkeerde middelen.)

Hoe dan ook: penseelstreken verwijzen niet, ze betekenen niets. Het schilderij berust niet (of althans niet geheel) op de afwezigheid, het vormt zélf een zelfgenoegzaam ding, het is zelf de slapende poes. De schilder zegt niets, hij toont; schilderkunst is het gebaar.

Wat de schrijver ‘eigenlijk’ zou willen is zwijgen, maar dan in woorden. Datgene waarover niet kan gesproken worden, het naamloze niets onder de taal, dát is zijn eigenlijke object. Het ligt voor de hand er nog maar eens Wittgensteins beroemde (maar stilaan tot de draad versleten) *Tractatus* 7 bij te halen: ‘Waarover men niet spreken kan, daarover moet men zwijgen.’ Het moet dan maar, met de obligate verwijzing naar het mystieke erbij. (En misschien kan dan tegelijk ook gedacht worden aan de ‘negatieve theologie’: God als de naamloze, de onuitsprekelijke, degene die alleen maar *niet* is wat je over Hem kunt zeggen. Wat is het verschil tussen *deze* God en *dit* Niets?)

Een kleine variant op Wittgenstein toch nog: Waarover men niet spreken kan, daarover moet men *schrijven*. Want de schrijver is de praatzieke mysticus. Hij onderneemt een bloedernstige, maar ietwat ridicule poging om, *in woorden*, sprakeloos te worden.

De hele wereld, dat zijn de nieuwe kleren van de keizer. Iedereen ziet ze door de beschrijvingen heen, iedereen kijkt zijn ogen uit, de keizer heeft het zelfs warm dank zij de beschreven warmte. Maar alleen wie koppig blijft kijken als een kind, ziet, tot zijn eigen teleurstelling - of, om een beetje dramatischer en met Blanchot te eindigen: tot zijn grote vertwijfeling - dat er niets is. En heeft het koud.

### ***De wereld is een woord***

Een van de vreemdste vragen die Wittgenstein in de *Philosophische Untersuchungen* tot zijn lezerspubliek richt is wel die naar het lezen zelf. Waarin bestaat precies die vreemde activiteit waarbij de ogen van een voor het overige onbeweeglijke persoon zich van links naar rechts bewegen over gedrukte of geschreven tekens op papier en tegelijkertijd bepaalde klanken hoorbaar of in stilte worden voortgebracht? Op welke manier zijn die mysterieuze tekentjes verbonden met de opgeroepen klanken- of begrippenreeks, en waarin ligt dan het verschil met het uiten van een identieke klankenreeks zonder begeleidend schriftbeeld? Een typisch Wittgensteiniaans experiment (*Philosophische Untersuchungen* 161): zeg de getallen van één tot twaalf. Kijk vervolgens op je horloge en lees ze nu. Wat was het precies dat je ‘lezen’ noemde in het tweede geval? Wat heb je gedaan om het tot lezen te maken? Na de eerste perplexiteit die doorgaans volgt op Wittgensteins vragen zal de verleiding groot zijn te antwoorden: lezen bestaat in een zeer speciale gewaarwording, waarbij iets (de klanken of begrippen) wordt afgeleid uit iets anders (het schriftbeeld). De hele vraag herhaalt zich echter meteen met betrekking tot dit ‘afleiden’: waarin bestaat precies het afleiden van iets uit iets anders? Een natuurlijke band tussen grafische tekens en hun fonetische of conceptuele realisatie is er immers niet; de letter a lijkt in niets op de klank ‘a’ en heeft dan ook uit zichzelf geen enkel causaal vermogen om deze klank (en geen andere) op te roepen. Wittgenstein tekent bij wijze van proef een spiraalvormig krulletje en vraagt zijn lezer de klank uit te spreken die hierbij ‘spontaan’ in hem opkomt. Voor de een zal dat de ‘s’ zijn, voor een ander de ‘u’, maar voor wie niet weet wat hij verondersteld wordt te doen

zal er gewoon *geen* klank verschijnen - zoals er normalerwijze ook geen klank wordt geassocieerd met een vierkantje of een sterretje.

Wat kan het dan betekenen dat het bij 'lezen' om een speciale vorm van 'afleiding' zou gaan? Stel dat iemand bij het lezen systematisch a door b zou vervangen, b door c, c door d, enzovoort, en z door a? Zouden we zijn gedrag dan nog als 'lezen' bestempelen? Wellicht wel, maar dan als een systematische en extravagante vorm van *verkeerd* lezen. Maar wanneer iemand gewoon a voor a zegt en b voor b, en dus naar alle maatstaven *juist* leest, hoe weten we *dán* of hij wel degelijk aan het *lezen* is, en niet bijvoorbeeld de tekst die hij voor zich heeft uit het hoofd opzegt en doet alsof hij met de ogen volgt? De situatie kan extreem lijken maar is alle onderwijzers van het eerste leerjaar zeer vertrouwd. Menige zesjarige slaagt er immers in door grote oplettendheid alle in de klas gelezen woordjes en zinnen te memoriseren en zo, met een wijsvinger die voorbeeldig het schriftbeeld volgt, ogenschijnlijk perfect te 'lezen'. 'Wat leest hij toch goed', zou een trotse oma kunnen opmerken - maar een ervaren onderwijzer kan haar meteen corrigeren: 'Hij leest niet werkelijk, hij doet maar alsof.' Hoe kan hij dat weten? Wie, buiten het lezende kind zelf, kan zeggen of er al dan niet sprake is geweest van echt *lezen*? Maar hoe kan het kind het dan *zélf* weten? Wat indien het opeens uitroept: 'Nu weet ik het! Nu kan ik *écht* lezen!', maar bij de confrontatie met een nog onbekende tekst er niets van terecht blijkt te brengen? Het objectieve verdict van de onderwijzer zal stellig betrouwbaarder zijn dan de subjectieve zekerheid van de prille 'lezer'.

Maar wanneer, en door wie, kan dan worden bepaald of iemand al dan niet kan lezen? Geen enkel teken, van inwendige of uitwendige aard, in de handeling van het lezen zelf kan daarvoor borg staan: zowel de 'lezende' als de buitenstaander kunnen zich in hun oordeel vergissen. Uiteindelijk kan slechts op één manier worden achterhaald of iemand *écht* kan lezen: door na te gaan of hij ook verder kan gaan, of hij bij elke nieuwe

lettercombinatie de juiste klanken weet te produceren en zich dus, klaarblijkelijk, de juiste *regel* (a = 'a') eigen heeft gemaakt. De band tussen een schriftteken en een klankwaarde is immers geen natuurlijke, noodzakelijke band maar het resultaat van een sociaal gesanctioneerde conventie. Wie binnen een bepaalde taalgemeenschap wil treden, wie een bepaald taal-spel (bijvoorbeeld 'lezen') wil spelen, moet eerst en vooral de spelregels onder de knie krijgen. Of en wanneer dat is gebeurd blijkt niet uit de verklaring: 'Nu begrijp ik het', noch uit een eenmalige correcte prestatie (die kan toevallig of geveinsd zijn), maar uit de continue capaciteit om variërende spelsituaties de baas te kunnen.

Het concept 'regel' ('het volgen van een regel') speelt in Wittgensteins taaiopvatting van de *Philosophische Untersuchungen* een uitermate belangrijke - maar daarom nog niet eenduidig te bepalen - rol. Soms lijkt het of 'taal' voor Wittgenstein alleen maar een complexe vorm van hardop lezen is, waarbij het enkel gaat om het correct volgen van vaste, aangeleerde regels en waar het inzicht, het 'begrijpen' zelf, van ondergeschikt belang blijft. Wittgenstein benadert de taalgebruiker, met als prototype de lezer, geheel van buitenaf, een beetje zoals men sinds Turing de 'artificiële intelligentie' van computers benadert. Wanneer kan men van een computer zeggen dat hij 'leest', dat hij 'rekent' of dat hij 'vertaalt'? En in welke omstandigheden zou men eventueel van een computer kunnen zeggen dat hij 'denkt' of dat hij 'begrijpt'? In 1950 reeds, toen er nog niet eens echte computers waren, bedacht de excentrieke Britse wiskundige Alan Turing - overigens een bekende van Wittgenstein - een test die onder zijn naam (de Turing-test) de geschiedenis zou ingaan en die nu, bijna een halve eeuw later, nog steeds de inzet vormt van het hele debat. De test in kwestie is van een provocerende simpelheid en komt ongeveer op het volgende neer: wanneer een deskundige ondervrager, die vanuit een afgezonderde ruimte communiceert met een computer en met een menselijk wezen, uit de antwoorden die hij ont-

vangt niet meer kan opmaken met welk van beide hij precies te doen heeft, dan mag besloten worden dat de computer wel degelijk ‘denkt’. Elke test die meer vraagt - bijvoorbeeld een soort rechtstreekse toegang tot de denkactiviteit van het bewustzijn - vraagt eigenlijk het onmogelijke, want ook van onze dierbaarste medemensen kunnen we slechts op grond van uiterlijke tekens veronderstellen dat ze denken zoals wij. Maar denken ze wel écht? Zijn ze in werkelijkheid geen perfect nagemaakte androïden, spookachtige omhulsels zonder een echt bewustzijnsleven? Wie zal het zeggen? ‘In plaats van eindeloos hierover te redetwisten,’ merkt Turing op, ‘is het gebruikelijker zich aan de beleefde conventie te houden dat iedereen denkt.’

Ook Wittgenstein neemt een vergelijkbare externe positie in ten aanzien van mentale fenomenen. De behavioristische analyse van het fenomeen ‘lezen’, waarin bewust het begrijpen van wat men leest buiten beschouwing werd gelaten, moet bij hem uitgerekend dienst doen om te verduidelijken wat ‘begrijpen’ precies betekent (*Philosophische Untersuchungen* 156). Wanneer kunnen we van iemand zeggen dat hij iets (bijvoorbeeld een wiskundige formule, een spel, een woord) *begrijpt*? Er gaat op zijn voorhoofd immers geen lampje branden wanneer hij dat doet, en de tekens die verondersteld worden wél op begrip te wijzen (glunderen, knikken, aha-uitroepen) kunnen net zo goed een geveinsd of een verkeerd begrijpen begeleiden. Ook de *would-be* ‘begrijpende’ zelf kan ons niet-wijzer maken over zijn eigen begrip, en wijzelf kunnen dat zelfs met over het onze. Want wat is het verschil tussen ‘denken te begrijpen’ en ‘echt begrijpen’? We kennen allemaal de onthutsende ervaring, bijvoorbeeld op een examen, in de stelligste zekerheid te verkeren omtrent ons eigen begrijpen, om naderhand met de neus op ons eigen onbegrip te worden gedrukt. ‘Begrijpen jullie het?’ vraagt de onderwijzer, en alle kinderen knikken overtuigd - maar op een test blijken ze allemaal een nul te halen. Het enige echte criterium lijkt ook hier, net als bij het lezen, te zijn gelegen in de mogelijkheid om op de een of andere manier

‘verder te gaan’. Een wiskundige formule ‘begrijpen’ betekent die te kunnen toepassen in daaropvolgende oefeningen; een systeem ‘begrijpen’ betekent de implicaties ervan verder te kunnen ontwikkelen; een spel ‘begrijpen’ betekent het te kunnen spelen; een woord ‘begrijpen’ betekent het in de juiste omstandigheden te kunnen gebruiken.

Maar is er dan niet ook nog een ánder ‘begrijpen’, iets van meer inwendige en geestelijke aard, in de vorm van een soort *beeld* dat ons voor de geest zou komen, bijvoorbeeld bij de woorden die we lezen? We kunnen immers lezen met of zonder ‘begrip’: we kunnen boekdelen lezen in een vreemde taal zonder dat hierbij iets in ons opkomt, of in onze eigen taal zonder dat iets tot ons doordringt. Echt lezen, zo lijkt het, bestaat uit iets méér; het lijkt of bij écht lezen de mentale beelden zich bij de woorden voegen - alsof ze niet al bij de woorden hoorden maar van elders kwamen. Waarom zouden we dan niet bijvoorbeeld de beelden *alleen* kunnen oproepen, in een soort van privé-inwendigheid die ‘het zuivere begrijpen’ zou kunnen worden genoemd? Het lijkt voor de hand liggend - iets wat we voortdurend doen wanneer we gewoon zitten na te denken. En toch kan het niet echt. We kunnen een lied zingen mét of zonder gevoel; maar wie wil proberen het lied zelf achterwege te laten, in de hoop het gevoel alléén te pakken te krijgen, zal jammerlijk moeten vaststellen dat hij niets overhoudt. Het speciale muzikale gevoel dat een sonate al of niet kan ‘begeleiden’ blijkt, als dát specifieke muzikale gevoel -, het gaat hier niet om een vaag gevoel van vreugde of weemoed - niet zonder de sonate te kunnen bestaan. Iets dergelijks kan ook worden gezegd over de verhouding tussen taal en denken. Dat spreken zonder bijbehorend denken mogelijk is behoeft, gezien de mogelijkheid van verbale automatisen, geen betoog. Spreken mét denken is gelukkig ook mogelijk, en zelfs doorgaans min of meer het geval. Wanneer we echter, in onze meest bedachtzame vormen van - hardop of inwendig - spreken, proberen abstractie te maken van elke verbale inkleding op zoek naar de

zuivere gedachte zelf, blijkt dat we met lege handen en een leeg hoofd overblijven.

Maar is er dan geen vorm van denken mogelijk waarbij *alleen* maar een beeld voor ogen komt? Misschien. (Wie zal het *zeggen*?) Zodra echter de vraag wordt gesteld: ‘Een beeld waarvèn?’ zitten we alweer in de greep van de taal. Zonder woorden kunnen we onze beelden niet benoemen, en zelfs niet identificeren. Zo er al een vorm van confuus, ongearticuleerd, bijna animaal denken zonder taal voor de mens mogelijk blijft, dan is denken en weten wát men denkt (zoals zien en weten wát men ziet) principieel uitgesloten zonder de structurerende kracht van de taal. Maar kunnen wij dan niet bijvoorbeeld een boom zien, voor onze ogen of voor ons geestes oog, zonder dat een woord daarbij te pas hoeft te komen? Natuurlijk kunnen wij een boom zien zonder daarbij aan het woord ‘boom’ te denken; maar zouden wij ook een *boom* zien als het woord ‘boom’ niet bestond? We zouden ‘iets’ zien, allicht, maar dan iets waarover we niets kunnen zeggen; en wat is het verschil tussen iets waarover men niets kan zeggen en hoegenaamd *niets* (*Philosophische Untersuchungen* 304)? Zonder de taal zouden we niet echt *dingen* zien, maar onderhevig zijn aan een veelheid van vage, vervloeiende en volstrekt onbeschrijfbare indrukken. Groot, rechtop, stam, kruin, bladeren, groen, bruin... het zijn allemaal *woorden* voor ‘iets’ dat als bruut ervaringsgegeven geen begin of einde, geen vaste eigenschappen en geen identiteit vertoont. Waar eindigt de stam en begint de kruin, waar gaat de stam over in de wortels (bestaat een ‘stam’ wel?), waarom behoort de stam tot de boom en bijvoorbeeld de boom niet tot de grond? De taal geeft niet simpelweg ‘namen’ aan de dingen; ze doet de dingen bestaan, ze geeft ze vaste grenzen en *maakt* ze tot ‘dingen’. Benoemen is niet dopen (een naam geven aan wat er al is), maar verwekken (een nieuw wezen doen ontstaan). Wat we ‘zien’, zowel fysisch als mentaal, is van meet af aan door woorden gestructureerd. De taal bepaalt ons beeld van de werkelijkheid. (*Philosophische Untersuchungen* 371, 373)



Waarom zeggen we van stenen niet dat ze ‘denken’? En waarom klinkt het zo raar van een computer te zeggen dat hij ‘denkt’, zelfs indien hij alle uiterlijke karakteristieken van denkactiviteit zou vertonen? Omdat de taal ons een beeld meegeeft waarin we computers als het ware gewoon niet kunnen ‘zien’ denken. De ingebouwde ‘logica’ van onze grammatica beveelt ons bijna dat we het werkwoord ‘denken’ alleen gebruiken voor menselijke subjecten (een paar dieren en sprookjesfiguren niet te na gesproken); het is ons op deze manier aangeleerd, onuitwisbaar ingeprent. Opdat computers zouden ‘denken’ is dus misschien geen spectaculaire vooruitgang in de cybernetica vereist, maar een onooglijke wijziging in onze talige omgang met onze baby's: het zou bijvoorbeeld kunnen volstaan hun met wat meer nadruk te vertellen dat de Atari ‘nadenkt’, zoals de hond blaft en de kat miauwt. Blaft de hond écht? Miauwt hij misschien niet? Wat een onzinnige vraag. Denkt de computer écht? Voelt het huilende kind écht pijn? Is de kleur van bloed écht rood? Onzinnige vragen, wanneer men bedenkt dat het de taal is die voor ons het ‘echte’ bepaalt.

De taal lijkt dus wezenlijk te berusten op een vorm van culturele conventie; maar dan een conventie waarvan de verbintenissen door diegenen die haar aangaan op geen enkel ogenblik als ‘conventioneel’, maar veeleer als absoluut dwingend worden ervaren. Wat we ‘rood’ noemen had net zo goed ‘groen’ kunnen heten, maar toch komt het ons zonder meer als vanzelfsprekend voor dat wat we ‘rood’ noemen ook rood is. Sociale bekrachtiging - in een nooit aflatende, soms tirannieke vorm - speelt hierin een centrale rol. ‘Groen,’ wijst de peuter hoopvol. Fout, zegt de moeder genadeloos, ‘dat is rood.’ Hoezo fout? Weet de moeder dan wat haar kind *ziet*? (Misschien ziet het groen in plaats van rood, zoals vissen, naar men zegt, blauw zien waar wij rood zien.) Het sociale, wezenlijk externe karakter van de taal is blijkbaar onbekwaam om door te dringen tot de individuele privé-gewaarwording. Dat lijkt bij uitstek het geval te zijn voor de hele categorie van zogenaamde ‘men-

tale' gewaarwordingen (pijn, verdriet, begrijpen, verlangen...), wanneer deze niet zijn vergezeld van enig uiterlijk herkenningsteken. 'Hij heeft pijn,' zegt de bezorgde moeder van de baby die ligt te brullen en te kronkelen in zijn wieg; maar van de rustige, stille baby, die inwendig misschien de gruwelijkste pijnen heeft, zegt ze met een glimlach: 'Hij is tevreden.' Niemand kan weten wat ik voel, zeggen we soms; niemand heeft *mijn* pijn. Maar hoe *is* die pijn dan? En hoe weten we *zélf* wat we voelen? (Jonge kinderen kunnen hun pijn nog niet echt lokaliseren; ze wijzen naar hun hoofd wanneer ze keelpijn hebben.) Is het een kloppende, scherpe, borende, knagende pijn? Maar pijnen die aldus kunnen worden beschreven, kunnen ook door anderen worden herkend als hun pijn. *Mijn* pijn is anders. *Mijn* pijn is - onbeschrijflijk, er zijn geen woorden meer voor. De taal is een sociaal stramien waar het strikt individuele onherroepelijk doorheen glipt; ze is een publiek forum dat innerlijke stemmen niet het woord kan verlenen.

Mentale ervaringen zijn bij uitstek 'onbeschrijfbaar' omdat ze bij uitstek 'privé' zijn. In feite kan echter, in een afgeleide zin, onze hele ervaring van de werkelijkheid 'mentaal' en dus 'privé' worden genoemd. Twee mensen die voor een zelfde voorwerp staan zien nooit hetzelfde; ze zien vanuit een verschillend standpunt, met verschillende netvliezen en verschillende hersenimpulsen. Twee mensen die een zelfde voorwerp 'rood' noemen hebben het eigenlijk over twee verschillende kleuren, en de een kan onmogelijk nagaan waarin de kleur van de ander verschilt van de zijne. (Niemand anders heeft *onze* ogen.)

Maar waarover gaat de taal dan? We zien nooit letterlijk dezelfde dingen en toch benoemen we ze op precies dezelfde manier. De taal gaat dus in feite over het onmogelijke: dat wat voor alle sprekers hetzelfde is, een gemeenschappelijke ervaringswereld. De taal gaat over dat wat er niet is (*dingen*), maar wordt daardoor precies *zélf* datgene waarover ze niet kan spreken. Door haar bestaan *vormt* de taal voor ons het 'gemeenschappelijke', een soort collectief wereld-beeld van een 'wereld'

die, als gegeven, zelf niet collectief is. Veeleer dan een gemeenschappelijke ervaringswereld te *veronderstellen* is de taal zélf onze enige echt gemeenschappelijke ervaringswereld. Zonder de taal is alles privé, ongearticuleerd, oncontroleerbaar. Daarom kunnen we ook nooit echt abstractie maken van de taal. Een kind dat leert spreken leert tegelijk ook zien, horen, smaken, voelen; het leert van meet af aan zijn privé-gewaarwordingen te formuleren in een collectief kader en ze daardoor, als gewaarwordingen, *ook voor zichzelf* te identificeren. Ook de toegang tot het eigen innerlijk, de eigen identiteit, gebeurt zodoende via de uitwendigheid, de collectiviteit van de taal.

Wanneer het er soms op lijkt of Wittgenstein, in zijn analyses en gedachtenexperimenten, de mens alleen maar van woorden, tekens en uiterlijke gedragingen voorziet, en niet van een echte ‘inwendigheid’, dan is dat geenszins om het *bestaan* van een inwendigheid te ontkennen - alsof mensen alleen maar sprekende automaten zouden zijn. De weigering om rechtstreeks over mentale beelden als dusdanig te spreken is voor Wittgenstein slechts een manier om aan te duiden dat voor de mens het woord altijd vóór het beeld komt, dat er geen andere *toegang* is tot het beeld dan via het woord. De werkelijkheid, zowel de fysische als de mentale, is afgeleid van het woord - of, zoals Wittgenstein het uitdrukt: ‘De “feiten” zijn slechts een picturale representatie van onze grammatica.’ (*Philosophische Untersuchungen* 295)

Wij hebben dus niet, alles welbeschouwd, enerzijds de taal (de woorden) en anderzijds de werkelijkheid (de beelden die we van de buitenwereld of van onszelf ontvangen). Onze beelden zijn taal-beelden, en voor zover ze dat *niet* meer zijn, zijn ze onbeschrijfbaar, onbeschikbaar en vrijwel equivalent met onbestaand. Wanneer wij proberen onder de taal door te graven naar wat écht is, los van de taal, stuiten wij op een onarticuleerbare rest van confuse privé-gegevens, waarover niet meer kan worden gesproken, maar waar alleen nog krampachtig naar kan worden *gewezen*: dit, dát daar, dát is wat ik bedoel. Hoe

de werkelijkheid eruitziet zonder taal kunnen wij in de meest letterlijke zin van het woord niet zeggen. De filosofie, op zoek naar het echte Zijn of de zuivere Idee, kan alleen nog maar, wild gesticulerend, een paar primitieve klanken uitstoten alvorens in algeheel mystiek stilzwijgen te vervallen (*Philosophische Untersuchungen* 298).

Toch lijkt hiermee nog steeds niet alles te zijn gezegd over de situatie van de ‘lezer’ die, als een muzikant, bezig is mét of zónder ‘betekenis’ klankwaarden met schrifttekens te verbinden. Verschillende muzikanten kunnen immers, zoals bekend, een zelfde partituur met een verschillend ‘gevoel’ uitvoeren, soms in die mate dat het stuk zelf er onherkenbaar door wordt. En van lezers, vooral in literaire kringen, is eveneens bekend dat ook zij een en hetzelfde tekengeheel op de meest uiteenlopende wijzen kunnen begrijpen (dat wil kennelijk zeggen met verschillende ‘beelden’ verbinden). ‘Tekenen een boom,’ luidt een van de klassieke instructies van psychologische karaktertests, en de ondervraagden tekenen vol argeloze overgave sparren, treurwilgen, populieren of appelbomen; bomen met of zonder takken, met of zonder bladeren, met of zonder wortels. Wanneer wij allemaal dezelfde taal spreken, en wanneer het de taal is die voor ons het wereld-beeld bepaalt, hoe komt het dan dat wij bij dezelfde woorden niet allemaal steeds dezelfde beelden hebben? Hoe komt het bijvoorbeeld dat geen twee lezers van Tolstoj zich een identieke voorstelling maken van de figuur van Anna Karenina, terwijl ze nochtans allen over identieke beschrijvingen beschikken (grijze ogen, bruine haren, middelgrote gestalte)? De reden hiervan ligt niet in de onafhankelijkheid van beelden ten opzichte van de taal, maar in de onbepaaldheid (bijvoorbeeld te grote algemeenheid) van vele talige uitdrukkingen, aangevuld door de individuele inhouden van een strikt persoonlijke levenservaring (de een ziet Anna als zijn vrouw, de ander als zijn moeder, zijn zuster, een onbekende op straat...). Het kan er dus misschien op lijken dat de lezer, bij zijn lectuur, zich voortbeweegt *tussen* woorden en beelden.

In werkelijkheid is echter ook de manier waarop iemand destijds zijn vrouw, zijn moeder, zijn zuster of een onbekende *zag* geheel en al bepaald door de talige onderscheidingen waarover hij beschikte. Men kan dan ook slechts spreken over verschillen (in oorspronkelijkheid, intensiteit of reflexiviteit) tussen verschillende *taalniveaus*, nooit werkelijk over een verschil tussen ‘taal’ en ‘iets anders’. Bovendien kunnen de verschillen tussen individuele voorstellingen van bijvoorbeeld literaire personages (maar in principe net zo goed van willekeurige waarnemingsobjecten) op hun beurt slechts áls verschillen worden erkend voor zover zij kunnen worden geformuleerd in normale, begrijpelijke taaluitingen. Wanneer twee personen het volkomen eens zijn over een precieze, gedetailleerde beschrijving, maar volhouden daar niettemin verschillende voorstellingen bij te hebben (zonder ook maar iets aan de beschrijving toe te kunnen voegen), hoe moeten wij ons dat ‘verschil’ dan voorstellen? Wanneer twee personen een gekleurd vlak met precies dezelfde kleur aanduiden (desnoods een complexe *ad hoc* constructie als ‘appelgroenzeeblauw’), maar het niettemin als verschillend beweren te zien, hoe konden ze dan zelf tot de overtuiging komen dat het verschillend is? Wat overblijft nadat alles is gezegd - het onvervangbare van een rechtstreeks contact met de werkelijkheid, het unieke van *onze* ervaring, *onze* pijn, *onze* gedachte - daar zijn geen woorden meer voor; maar daar zijn ipso facto ook geen echte beelden meer van. Er bestaat geen expressie van de allerindividueelste emotie.

Het beeld dat verschillende lezers van een zelfde romanwereld hebben blijft zodoende grotendeels gemeenschappelijk, omdat het berust op dezelfde basisbeschrijvingen, ook al gaat het voor de een om de grote liefde van een bijzondere vrouw en voor de ander om de grote dwaasheid van een gewone huismoeder. Net zo is ook het wereld-beeld van taalgenoten fundamenteel gemeenschappelijk omdat het berust op gelijkaardige basisbeschrijvingen. Door het feit dat andere mensen de woorden in - grotendeels - dezelfde situaties gebruiken als

wij, gaan wij uit van hun gelijkaardig ‘verstaan’ en hun gelijkaardig ‘zijn’. Serieuze afwijkingen in het woordgebruik wijzen op serieuze afwijkingen in het denken: wie bijvoorbeeld in alle letterlijkheid volhoudt dat de muren bewegen, de planten huilen en de tafel op wraak zint zal door anderen, op grond van zijn spreken, een ‘psychoticus’ worden genoemd. Een rechtstreekse toegang tot het ‘begrijpen’ van de ander of het ‘zijn’ van de wereld hebben wij niet, evenmin als wij een toegang zouden hebben tot de wereld van de roman los van de woorden waarin hij is beschreven. Eigenlijk is ook onze échte, onze ‘werkelijke’. wereld voor ons alleen maar een soort romanwereld, een wereld van ‘horen zeggen’. Wij zijn allemaal ‘lezers’ van de werkelijkheid, noeste ontcijferaars van tekens. Wij *zien* de wereld niet echt, wij *lezen* hem door de woorden heen, onze beelden zijn gevormd door de woorden. En net zoals bij daadwerkelijk lezen betekent ook hier ‘kunnen lezen’ en ‘begrijpen’ eerst en vooral: verder kunnen gaan, nieuwe gegevens voortdurend kunnen onderbrengen in dezelfde kaders.

Van romans bestaan echter ook verfilmingen, en hier beginnen de complicaties opnieuw. Een verfilming is namelijk ontegensprekelijk een ‘omzetting’ of ‘vertaling’ van woorden in beelden, die tot zulke merkwaardige resultaten kan leiden dat hier op een bepaald pijnlijke manier wordt aangetoond hoe verschillend woord en beeld wel zijn. De overgang van woord naar beeld vertoont de dubbele eigenaardigheid dat voor fysische typering (van personages, interieurs, landschappen) het beeldmateriaal een grotere bepaaldheid en volledigheid biedt dan de taal, terwijl dit voor psychologische typering of abstracte beschouwingen net andersom is. Beelden kunnen op voortreffelijke wijze verduidelijken *hoe* groen het gras of *hoe* diep de groeven in iemands gelaat zijn, maar nooit op ondubbelzinnige wijze de inhoud van *bepaalde* gedachten of *bepaalde* verlangens weergeven. Hoe verfilm je bijvoorbeeld de zin: ‘Zij staarde door het raam en dacht aan haar man’ als verschillend van de zin: ‘Zij staarde door het raam en dacht aan haar

minnaar’? *Hier* lijken we althans voor een betekenisvol onderscheid te staan tussen het woord en het beeld als tussen verschillende media waarvan het ene zich beter dan het andere leent voor het overbrengen van een bepaald soort inhoud. Woorden, zo lijkt het, zijn intellectueler, ze leunen dichter aan bij het reflexieve bewustzijnsleven, terwijl beelden als het ware vastkleven aan de fysische natuur en als een soort oer-materie onze onbewuste dromen bevolken. Wordt er niet traditioneel een onderscheid gemaakt tussen beeldende kunsten en woordkunsten, en worden niet in vrijwel alle hiërarchische kunsttheorieën de woordkunsten hoger geplaatst dan de beeldende kunsten? Spreekt men soms niet over twee types van culturen, woordcultuur en beeldcultuur, en waarschuwt men niet alom voor het ‘vervlakken’ van onze cultuur tot het niveau van passieve beeldopname via de media? Het zitten voor een beeldscherm lijkt een gemakkelijker, meer ontspannen vorm van zitten te zijn dan het zitten lezen van een boek, de eerste vergelijkbaar met zitten kijken voor een raam, de tweede met zitten nadenken.

Bij nader inzien blijken de verschillen echter heel wat minder evident. Ook bij ‘lezen’ gaat het immers in laatste instantie om een vorm van kijken; men leest met de ogen, niet met de hersenen; men leest woordbeelden, geen zuivere betekenissen. Anderzijds blijven ook de meest gecommercialiseerde visuele massamedia (tv, film, videoclip) zich in hoge mate bedienen van het woord: speakers en presentatoren zijn alomtegenwoordig om ons ook nog eens te vertellen wat we zullen zien; er wordt gedebatteerd, geïnterviewd, gecommentarieerd en overvloedig aan woordspelletjes gedaan. Het zuivere ‘beeld’ blijkt ook op de beeldbuis niet te worden geproduceerd, en zelfs wanneer al eens het geluid uitvalt verschijnt binnen de dertig seconden de verbale toelichting ‘Storing’. Bovendien vertoont het materiaal van de beeldenfanaat een al even grote intellectuele verscheidenheid als dat van de verstokte lezer; het bekijken van films van Buñuel, Bergman of Fassbinder is zeker een meer

culturele bezigheid dan het lezen van Kosalik, vrouwenbladen of afleveringen uit de Harten-reeks. Het is ten onrechte dat het medium film wordt geassocieerd met goedkoop amusement en het medium schrift met verheven geesteszaken; in beide circuits bestaan zowel gecommmercialiseerde consumptieproducten als hoogstaande intellectuele meesterwerken, en de middelmatigheid van de meerderheid is een fenomeen dat zowel het ‘beeld’ als het ‘woord’ karakteriseert. En tenslotte geldt voor het filmische wat voor de gehele waarneembare werkelijkheid geldt: dat er zonder de onderscheidingen van de taal gewoon niet veel te onderscheiden valt, zodat het bijvoorbeeld onmogelijk wordt om simpelweg door te vertellen wat men heeft gezien, laat staan daar bewust over te reflecteren of redeneren. Het hele onderscheid tussen woord- en beeldcultuur, als zodanig geformuleerd, slaat in feite nergens op; voor een cultuurwezen zijn woord en beeld gelijk oorspronkelijk. Het ‘zuivere beeld’, onaangeroerd door taal, behoort geheel tot de natuur; het ligt in de onuitsprekelijke blikken der dieren, voor wie de beelden ondergedompeld blijven in een onontwarbare stroom van indrukken.

Analoge bedenkingen kan men maken met betrekking tot de meer ‘edele’ (in strikte zin ‘artistieke’) vormen van beeldappreciatie, zoals het bekijken van een schilderij, die slechts op het eerste gezicht activiteiten lijken die geheel niet-verbaal (of pre-verbaal) zijn. Hier doet zich namelijk de volgende merkwaardige omstandigheid voor: terwijl het ontegensprekelijk waar is dat niet alle kunsten woordkunsten zijn, blijft het niettemin een feit dat alle *kunstkritiek* zich onvermijdelijk in woorden afspeelt. Het aanvoelen van een schilderij kan misschien wel, als privé-aanvoelen, op zijn beurt picturaal worden weergegeven, maar kan op deze manier nooit echt ‘sociaal’ worden, nooit echt ter discussie worden gesteld, nooit expliciet tot bewustzijn worden gebracht. We staan dus voor de keuze tussen het stilzwijgen of het uitspreken, ook al bevangt ons soms de moedeloosheid over onze woorden, het gevoel niet alles te



kunnen zeggen, misschien zelfs het wezenlijke niet, het vermoeden van een ‘rest’, een meerwaarde in de dingen. Maar wát het is dat wij niet kunnen zeggen, dát kunnen wij niet zeggen - hier gaapt een afgrond onder onze taal, een belofte die zich bij elke nadering terugtrekt in een leegte.

Soms - zoals voor een kunstwerk of, meer nog, bij het horen van muziek wordt de verleiding bijzonder groot om de sprong te maken naar een mystiek van het Onuitsprekelijke, de privéextase van een zuivere Intuïtie. Maar hiermee is niet werkelijk iets gewonnen, want wie ervan uitgaat dat ‘niemand kan weten’ wat hij voelt heeft immers ook zelf geen mogelijkheid meer om te weten te komen wat hij voelt. De werkelijkheid als roman of de werkelijkheid als schilderij - het verschil is uiteindelijk niet zo groot. Ook van het schilderij ‘weten’ wij uiteindelijk slechts wat we er in woorden over *kunnen* zeggen (zonder dit uiteraard telkens expliciet te moeten doen). Wat niet, *volstrekt* niet, gezegd kan worden *is* er misschien wel, maar we kunnen er niets mee aanvangen, noch sociaal - we kunnen het niet overbrengen aan derden -, noch individueel - we kunnen het niet integreren in het bewustzijn. Het niveau van het ‘bewustzijn’ - het niveau van cultuur, kennis en kritiek - is geheel dat van het woord.

Maar wat dan - zou men kunnen vragen - met het niveau van het voor-bewuste, het onbewuste, de droom en de ‘lichaamstaal’? De symptomen bij geesteszieken getuigen klaarblijkelijk van een ‘weten’ dat *niet* door de taal heen is gegaan. Ligt hier misschien de togedekte ‘rest’ die Wittgenstein tevergeefs in fysische termen zocht te beschrijven? In het bijzonder de ons uit het dagelijkse leven bekende *droom-beelden* lijken een grotere evocatieve kracht te hebben dan alle woorden waarin we ze bij dageraad proberen te vangen. Ze lijken te behoren tot een pre-analytische, pre-verbale vorm van ‘weten’, het voorportaal van het onuitsprekelijke Onbewuste. Dat was wat Freud bedoelde toen hij zijn bekende onderscheid introduceerde tussen ‘beeldvoorstellingen’ (bij hem: *Sach-* of *Bild-*

*vorstellungen*) en ‘woordvoorstellingen’. De eerste zijn de picturale weergaven van onbewuste gedachten, niet gebonden door enige logische structurering of zelfs maar door het beginsel van niet-contradictie: alles kan er, niets is wat het is, en alles kan leiden tot om het even wat, in een eindeloos verglijdende stroom van onvatbare gegevens. Freud bestempelt deze psychische activiteit als het primaire proces, omdat de libidinale energie zich er volkomen vrij en ongehinderd in kan ontplooiën; er is geen rem, geen controle, geen beperking. (Uit dromen herinneren we ons de schaamteloze - en achteraf zo beschamende - polymorfe perversiteit.) Daartegenover staan de woordvoorstellingen, die behoren tot het voorbewuste (dat wil zeggen tegen het bewustzijn aanleunend) taalsysteem en als dusdanig reeds onderhevig zijn aan de wetten van grammatica en logica. Diezelfde wetten brengen met zich mee dat de energie zich niet meer volkomen spontaan kan verplaatsen; het begeerde wordt niet meer onmiddellijk en in al zijn ongrijpbare grilligheid ‘verbeeld’, maar wordt nu uitgesteld tot de betekenisconcentratie van de potentiële verwoording plaatsvindt. Freud spreekt hier van secundaire processen.

Over de relatie tussen beide orden van voorstellingen en over een mogelijke overgang (een soort ver-taling) van de eerste in de tweede blijft Freud echter hoogst onduidelijk. Zijn ideaal van de perfecte decodering van de droom en zijn interpretatie van de techniek van de vrije associatie in de therapeutische praktijk schijnen te impliceren dat hij althans *principieel* (ondanks bijvoorbeeld *de facto* onoverkomelijke moeilijkheden) gelooft in de adequate vertaalbaarheid van onbewuste, confuse beelden in verstaanbare, rationele taal. De censuur die normalerwijze uitgaat van het rationele systeem en die de activiteit van het onbewuste toedekt (het fameuze mechanisme van de verdringing) kan, aldus Freud, door middel van vernuftige listen worden doorbroken of omzeild, zodanig dat de onbewuste betekenissen kunnen worden opgenomen in de symbolische articulatie van het woord. In de praktijk van zijn ‘verklaringen’

van onbewuste gedachten (van de droom of de symptomen) gaat Freud soms inderdaad bijzonder ver in de richting van een bijna karikaturale rationalisatie, zoals bijvoorbeeld in zijn typologie van de droomsymbolen. Toch overvalt hem bij tijden ook een radicale twijfel aan de mogelijkheid van een waarachtige ‘archeologie’ van het onbewuste. De gedachte van vertaalbaarheid zelf impliceert immers dat het te vertalen gegeven onafhankelijk van de vertaling bestaat en dat de vereiste correspondentie tussen beide op de een of andere manier, desnoods onrechtstreeks, controleerbaar is. Men kan nu eenmaal niet een taal die men niet kent vertalen in een andere die men wel kent, én zich bovendien nog uitspreken over de kwaliteit van de vertaling. Wanneer onbewuste beeldvoorstellingen wezenlijk verlopen zonder enige logische structurering, dan kunnen ze ook niet logisch worden geïdentificeerd zonder hierdoor in een fundamenteel opzicht te veranderen. Wát we dan kennen is niet het onbewuste zelf, maar ‘iets’ dat er wellicht uit voortkomt doch van meet af aan is getekend door het taalsysteem. Zelfs van ‘vervorming’ kan niet echt worden gesproken, omdat er gewoon geen origineel beschikbaar is waarvan het gekende een vervorming zou kunnen zijn. Er is geen enkele vergelijking mogelijk tussen twee orden van gegevens waarvan slechts één echt *gegeven* is.

De kritiek van Lacan aan het adres van Freud - volgens Lacan zelf geen kritiek maar een *retour à Freud*, een terugkeer naar Freuds meest oorspronkelijke bedoelingen - gaat juist uit van de gedachte van een principiële onvertaalbaarheid van het onbewuste. Het vangen in woorden van het onbewuste is als ideaal even paradoxaal als het verlangen van de slapeloze om het moment waarop hij inslaapt helder en bewust - klaarwakker dus - te kunnen beleven. Het gevolg is dat hij de slaap niet vindt - en als hij erdoor wordt overvallen dan is zijn herinnering, bij het ontwaken, nooit een herinnering aan het moment van inslapen, maar altijd slechts aan het laatste moment *voor* het inslapen. Alles wat wij over onszelf als slapende, als

dromende of als onbewuste weten, kunnen we slechts weten *als bewustzijn*. Zelfs wie zich bij de eerste oogopslag na het ontwaken onmiddellijk zijn eigen droom voor de geest haalt, kan nooit met zekerheid weten of hij ook *diezelfde* droom, *zoals* hij zich die herinnert, als slapende heeft gehad. Sterker nog: dromen laten ons meestal achter met het gevoel dat ze *niet* zijn zoals we ze ons herinneren, zelfs al herinneren we ze ons *helemaal*, en kunnen we met geen mogelijkheid zeggen in welk opzicht ze *meer* of *anders* zouden zijn geweest.

Onze droombeelden zelf, zoals ze ons tot bewustzijn komen, zijn gestructureerd door de taal. Echte 'beeld'-voorstellingen bestaan, als voorstellingen, niet: ze komen van meet af aan tot ons als verwoorde en dus als woord-voorstellingen. *L'inconscient est structuré comme un langage*, luidt de beroemde slagzin van Lacan. Lacan bedoelt hiermee uiteraard niet dat het Onbewuste, als aparte entiteit, is opgebouwd volgens de taalstructuren (zodat het bijvoorbeeld, als bij mirakel, uitstekend door de taal zou kunnen worden gevat), maar dat de *enige* vorm waarin het Onbewuste zich manifesteert die van de taalstructuur is (zodat wij het 'op zich' *helemaal niet* kunnen kennen). Het Onbewuste is, zoals het Kantiaanse *Ding an sich* (de werkelijkheid zoals ze bestaat 'op zich'), '*ein Unbekanntes*' - hoewel Kant, van zijn kant, natuurlijk net zo goed had kunnen zeggen: het *Ding an sich* is gestructureerd door het kennend bewustzijn (de a priori-categorieën van het verstand). Wanneer het *Ding an sich* wérkelijk onbekend is (een 'iets' waarover men niets kan zeggen) en men het enkel zinvol kan beschrijven door de structuren van het kennen heen, dan belet niets ons om ook te zeggen dat het is zoals het wordt gekend met, hooguit, een frustrerende suggestie van 'iets' méér. Hetzelfde geldt voor het Freudiaanse Onbewuste, dat zonder de universaliserende betekenisgeving van de taal een privé-gegeven blijft en, precies omdat het 'privé' is, ook voor de privé-bezitter ervan *ein Unbekanntes* is, waar hij niets mee kan aanvangen. Het *symptoom* - het neurotische gedrag van de geesteszieke - als niet-talige

‘uitdrukking’ (uitdrukking is eigenlijk al te veel gezegd) van het onbewuste, is niets anders dan zo'n privé-gegeven waarvan de betekenis niet in het bewustzijn kan worden geïntegreerd. Het symptoom is, als een soort ‘beeld’ van het onbewuste, niet meer dan een blinde vlek; niet echt een *gegeven* maar eerder een *hiaat* in het handelen, waar het ik geen greep op heeft. Enkel de bepalende structuren van de taal kunnen in het symptoom het onbewuste ‘vrijmaken’, zodat het zich ook werkelijk kan uitdrukken. Maar dan komt, uiteraard, andermaal de vraag wát het is dat dan in woorden wordt uitgedrukt (een onbeschrijfbaar beeld, een zinloze betekenis, een onbekende?). Wanneer wij er - eindelijk, na grote inspanningen en weerstanden - in slagen onze onbewuste verlangens voor onszelf te formuleren, hoe kunnen wij dan weten dat het net *die* verlangens waren die wij, toen ze nog onbewust waren, zonder het te weten ook echt hadden? Het verdwijnen van symptomen en het subjectieve gevoel van bevrijding kunnen erop wijzen dat de formulering op de een of andere manier ‘raak’ moet zijn geweest, maar wát het is dat zij heeft geraakt, kunnen wij niet zeggen.

Wat geldt voor het onbewuste geldt tegelijk ook voor de hele werkelijkheid: ze *zijn* er geen van beide. Ook de orde van de uitwendige, waarneembare dingen is geheel gestructureerd door de taal; ook daar zijn geen betekenissen zonder woorden. En woorden *hebben* geen betekenis, ze *maken* betekenis door onderscheidingen aan te brengen in een geheel waarin alles hetzelfde, alles iets anders, alles onuitsprekelijk en alles niets is.

Wat Wittgenstein aantoont vanuit de open en waarneembare uitwendigheid, toont Lacan aan vanuit de intieme inwendigheid van de psyche: dat er tot geen van beide een toegang is zonder de taal, zodat de eerste helemaal niet ‘open’ en de tweede helemaal niet ‘intiem’ kan worden genoemd. Wij weten over onszelf niet meer, maar ook niet minder, dan wat wij over de buitenwereld weten, namelijk wat wij erover kunnen zeggen.

De wereld is een droom, ondecodeerbaar omdat er niet al-

leen geen code is, maar zelfs geen boodschap. Als talige wezens zijn we allemaal een soort halve blinden: we 'zien' alleen maar door de woorden van anderen heen (en woorden zijn altijd van anderen). 'Beelden' zijn voor ons niet datgene wat woorden *beschrijven*, maar datgene wat woorden ons, voor het eerst, laten *zien*. 'De wereld is een open boek' - maar dan in brailleschrift, voor braillelezers.

## ***Een omweg naar de dood*** ***Over Freuds *Jenseits des Lustprinzips****

Behoort de dood wezenlijk tot het leven of niet? Is het sterven het onvermijdelijke en noodzakelijke einde van alles wat leeft, of betekent de dood veeleer een interventie van buitenaf, een soort ‘ongeluk’ dat in principe te vermijden zou zijn geweest? In de lessen logica leerden we, bij wijze van voorbeeld, het eerste: alle mensen zijn sterfelijk. Onze dagelijkse omgang met de dood suggereert daarentegen dat we onszelf als potentieel onsterfelijk ervaren. De geneeskunde, van haar kant, toont ons hoe het mensenleven blijkbaar aanzienlijk kan worden verlengd, hoe ziekten, handicaps en allerlei stoornissen kunnen worden verholpen en hoe het verouderingsproces op spectaculaire wijze kan worden afgeremd. Nochtans sterven, nog steeds, relatief weinig menselijke individuen ‘vanzelf’; de meesten worden, nog steeds, getroffen door een virusinfectie, een celziekte of een voorbijrazend voertuig, en het is slechts enkelen gegeven om in volle gezondheid de leeftijd te bereiken waarop ze, ogenschijnlijk zonder aanwijsbare oorzaak, geheel ‘uit zichzelf’ kunnen sterven. Ook dan kunnen we het moeilijk geloven - ‘gisteren nog zo goed, en vandaag al niet meer,’ zeggen we - en ook de geneesheer is, ambtshalve, verplicht een doodsoorzaak aan te wijzen. (Omdat ‘ouderdom’ niet telt als oorzaak maakt hij er dan maar ‘hartstilstand’ van.) Maar wellicht betreft het hier slechts een subjectief gevoel van ongelooft - en in de geneeskunde slechts een formaliteit -, voortkomend uit de intuïtieve ervaring van een sterke discontinuïteit tussen leven en dood. ‘Objectief’ weten we wel beter: mensen kunnen oud worden, soms heel oud, maar sterven moeten ze toch, en wel om biologische redenen. De vraag is echter of dit ook voor het ‘leven’ - élk leven - als zodanig geldt. Dat alleen wat leeft

*kan* sterven lijkt evident (hoewel - wat wordt eigenlijk bedoeld met 'sterven?'), maar *moet* alles wat leeft daarom ook sterven? In bepaalde gevallen lijkt het van niet. Sommige eencelligen, die zich niet alleen probleemloos in toestanden tussen leven en dood in kunnen bevinden, maar die zich ook voortplanten door celdeling en dus hun eigen bestaan dupliceren, lijken wel degelijk te beschikken over een soort biologische onsterfelijkheid. Bepaalt men echter 'sterven' niet als het overblijven van een 'dood lichaam' maar als 'het einde van een individuele ontwikkeling', dan dient zelfs van de meest resistente eencelligen te worden gezegd dat zij eveneens 'sterven', zij het dan op een minder opvallende, minder spectaculaire wijze, omdat bij hen het sterven samenvalt met de daad van reproductie. Ongelukkig genoeg laat deze definitie van sterven dan weer toe ook van bepaalde levenloze dingen te zeggen dat zij 'sterven', bijvoorbeeld van een rivier wanneer die in een andere rivier of in de zee uitmondt, of van scheikundige stoffen die een verbinding aangaan. Als alles sterft - dat wil zeggen in zijn individualiteit ten onder moet gaan -, dan kan het sterven moeilijk nog als het onvermijdelijk eindresultaat van het leven worden beschouwd.

Maar wat maakt het eigenlijk voor verschil? Wat maakt het uit of het leven misschien 'uit zichzelf' de bedoeling heeft eeuwig te zijn dan wel op den duur onvermijdelijk zijn eigen dood bewerkstelligt? Voor Freud maakt het alvast een groot verschil uit, niet alleen omdat hij wil aantonen dat het leven van meet af aan is uitgerust met doodsinstincten, maar ook, merkwaardig genoeg, omdat hij de gedachte van een onafwendbare dood uitgerekend zo *troostend* vindt. 'Als we zelf moeten sterven, en eerst in de dood al degenen moeten verliezen die ons het dierbaarst zijn, dan is het gemakkelijker ons te onderwerpen aan een onverbiddelijke natuurwet, aan de sublieme noodzakelijkheid, dan aan een toeval waaraan we misschien hadden kunnen ontsnappen,' zegt hij in *Jenseits des Lustprinzips* (1920). De noodlotsgedachte wordt hier door Freud dus bevorderlijk geacht voor de onderwerping, een opgave die hij voor het levende



wezen, zoals hij dat aanvankelijk karakteriseerde vanuit de drang tot zelfbehoud, als bijzonder moeilijk te realiseren ziet. Indien aangetoond zou kunnen worden dat het sterven geen onderwerping is aan een vreemde macht, maar een instemming met de wet van het leven zelf, dan zou de dood voor het leven de *bestemming* worden in plaats van de vernietiging. Sterven zou dan opeens heel wat aantrekkelijker worden; de dood zou dan niet meer het volstrekt ongewenste zijn maar, integendeel, datgene wat het leven zelf, zonder het aan zichzelf te kunnen bekennen, ‘eigenlijk’ wil. Tegelijk komt hierdoor echter ook meteen de hele veronderstelde draagkracht van het instinct tot zelfbehoud grondig in vraag te staan. Veeleer dan zichzelf tot elke prijs in stand te willen houden zou het leven immers op den duur - of zelfs van begin af aan - zichzelf zoeken op te heffen. Het zou zich zodoende schuldig maken aan een soort intern verraad, een heimelijk bondgenootschap met de vijand, een guerrilla-opstand van binnenuit. De vitaliteit verliest haar onschuld, de dynamiek krijgt een ambigue gedaante, het *élan vital* wordt een langzaam werkend moordend gif, een zelfmoord op lange termijn. Het leven wordt een Trojaans paard, een list in dienst van de dood.

En toch doet de drang tot zelfbehoud zich wel degelijk gelden, een heel leven lang, in alle hevigheid, op een manier die geen twijfel overlaat: wij willen niet sterven. Wij zijn duidelijk *niet* bereid, *in geen geval*, ons te laten besmetten, verminken, verongelukken of vermoorden - zelfs niet wanneer we toch al oud en versleten zijn, zelfs niet wanneer we niets te verliezen hebben dan verdriet en pijn. Freud ziet echter niet noodzakelijk een tegenstelling tussen deze radicale drang tot zelfbehoud en een al even radicaal, of zelfs radicaler, doodsinstantie. Wát behouden wordt in de drang tot zelfbehoud zou immers best, onder het mom van het ‘eigen leven’, in laatste instantie de ‘eigen dood’ kunnen zijn. Verre van een eeuwig leven na te streven zou het levende wezen in zijn drang tot zelfbehoud in feite alleen maar proberen alle vreemde invloeden te elimineren die

het - voortijdig - zijn eigen dood zouden kunnen ontfoetselen. Het levensdoel van al wat leeft zou er met andere woorden in bestaan geen andere dan de *eigen* dood te realiseren, te kunnen sterven volgens een eigen, interne wetmatigheid, een soort autonomie in de ondergang te kunnen bevestigen. Dit 'sterven uit zichzelf' is uiteraard totaal verschillend van 'zelfmoord' in de gewone betekenis van het woord, waarbij het juist *niet* om een biologisch afsterven gaat, maar precies om een gewelddadig ingrijpen van 'buitenaf' (Het menselijk ik kan blijkbaar tegenover het eigen bestaan een dergelijke externe positie innemen.)

Deze 'hebberigheid' van het levende wezen, zelfs met betrekking tot de eigen ondergang, is een bijzondere verschijningsvorm van wat Freud het primair narcisme noemt, de drang om uitsluitend voor en vanuit zichzelf te bestaan, om nooit afstand te doen van een zelfgenoegzame 'eigenheid'. Tegelijk verliest dit primair narcisme door zijn betrekking tot de doodsdrijf echter zijn idyllisch karakter: het houdt de dreigende mogelijkheid in van een primair masochisme, een pervers verlangen om ook op eigen kracht de eigen vernietiging te bewerken. Leven, zelfbehoud, verlangen... worden op deze manier wezenlijk ambigue categorieën, strevingen die vanuit een intern driftenconflict tegelijk twee tegenstrijdige richtingen op willen: zowel vooruit als achteruit, zowel naar vernieuwing als naar herhaling, zowel naar vervulling als naar ontkenning. Wát het leven wil wordt eensklaps contradictoir: het einddoel is tegelijk het einde; het leven blijkt *zichzelf* niet te willen.

De vraag is uiteraard waarom het leven zichzelf niet wil: wat is er in het leven dat onbevredigend is voor het leven zelf, en hoe kan uitgerekend de dood de betekenis krijgen van een begerenswaardige toestand? Gewoonlijk spreken we over de dood als over het niets, het niet-meer-zijn - en dus het grote failliet van het leven, een bankroet dat in de economie van het verlangen alleen maar zo lang mogelijk uitgesteld lijkt te moeten worden. In *Jenseits des Lustprinzips* geeft Freud verschillende, uiteenlopende bepalingen van 'de dood' en, corresponde-

rend daarmee, van het doodsinstant dat in het dwarsbomen van het leven zijn vervulling vindt. Freud begint zijn vreemde, 'metapsychologische' speculatie met een klinische observatie aangaande trauma's en daardoor veroorzaakte neurosen. De verpletterende herhalingsdwang die deze aandoeningen karakteriseert, en die zich uit in de terugkeer van de traumatiserende ervaring in dromen of dwangvoorstellingen zonder enige produktie van 'genot' of verlichting, treft Freud als een demonische kracht die niet langer kan worden verklaard vanuit het lustprincipe. Tot dan toe had hij in zijn verklaring van de 'economie' van het psychisme - het geestelijk leven van de mens - een allesbepalende regulatieve werking toegekend aan het lustprincipe, dat hij in verband brengt met het zogenaamde principe van constantheid en dat hij bepaalt als de tendens om de hoeveelheid spanning in het mentale apparaat zo laag mogelijk of op zijn minst constant te houden. In deze zuiver kwantitatieve omschrijving, die opvalt door het ontbreken van elke gevoelskwaliteit, wordt genot gelijkgesteld met de ervaring van een daling (bij voorkeur een aanzienlijke daling, in een korte tijd) van de hoeveelheid spanning, en onlust met de ervaring van een toename daarvan. Het psychisme wordt hier voorgesteld als een soort automatisch werkende lustmachine, zo efficiënt en berekenend dat zelfs de vraag rijst hoe het komt dat het leven van een individu niet gewoon één lange aaneenschakeling van genotservaringen is. Freud vermeldt als een belangrijke oorzaak van onvermijdelijke, maar doorgaans slechts tijdelijke onlustervaringen de interventie van het realiteitsprincipe dat, vanuit de drang tot zelfbehoud, het oorspronkelijk ongebreidelde lustprincipe komt vervangen. Wezenlijk tegenstrijdig zijn beide principes echter niet: het realiteitsprincipe treedt op als een 'volwassen geworden' lustprincipe, een uitstel in het bereiken van een genot dat, zonder uitstel, uiteindelijk helemaal niet meer zou kunnen worden bereikt. De realiteit is dus, als omweg, tegelijk ook de enige weg die het lustprincipe kan gaan wil het met het individu mee het leven

in; aan zichzelf overgelaten produceert het blijkbaar een soort 'lust' die het leven zelf in gevaar brengt. Een tweede, niet te onderschatten oorzaak van onlustgevoelens - dat wil dus zeggen: van verhoogde spanningen - ziet Freud gelegen in het mechanisme van de verdringing, waardoor bepaalde instincten, in conflict met andere instincten, buiten de eenheid van het ik worden gesloten en in hun rechtstreekse bevrediging worden gefrustreerd. Wanneer dergelijke instincten, zoals alle instincten gehoorzaamend aan het lustprincipe, er toch in slagen langs indirecte wegen (bijvoorbeeld in de droom of in symptomen) een substituut-bevrediging te vinden, wordt deze door het ego niet als genot, maar als onlust ervaren. Vandaar dan Freuds karakterisering van neurotische onlust als een vorm van 'genot dat niet als dusdanig kan worden gevoeld'; vandaar ook zijn karakterisering van dromen - ook angstdromen - als onbewuste wensvervullingen.

Wanneer Freud zich in het begin van *Jenseifs des Lustprinzips* zo getroffen verklaart door de steeds terugkerende onlustproductie in dwangneurosen is dat geenszins door het herhaalde onlustkarakter als zodanig - ook terugkerende nachtmerries of hinderlijke symptomen vertonen dit immers - maar door de onverklaarbaarheid daarvan in gevallen waar geen voorafgaande verdringing heeft plaatsgehad. Wanneer mensen met een volkomen 'normale' psychische structuur eensklaps, ten gevolge van traumatiserende gebeurtenissen - zoals oorlogservaringen, rampen, aanrandingen - angstdromen of visioenen ontwikkelen waarin uitgerekend déze traumatiserende gebeurtenissen eindeloos worden herhaald, zonder dat klaarblijkelijk enig verdrongen instinct op deze wijze wordt bevredigd, dan betekent dit een serieuze invraagstelling van het lustprincipe. Het enige instinct dat zich in dergelijke obsessionele mechanismen kan realiseren lijkt dan wel een soort fundamenteel 'herhalingsinstinct' zelf te moeten zijn.

Freud stelt zich vervolgens de vraag naar de herkomst en de betekenis van een dergelijk 'herhalingsinstinct' en meer be-

paald naar de draagwijdte ervan in verhouding tot het lustprincipe. Situeert de herhalingsdwang - waarin Freud de eerste manifestatie ziet van het doodsinstant - zich werkelijk *voorbij* (dat wil zeggen buiten, en in oppositie met) het lustprincipe, zoals de titel *Jenseits des Lustprinzips* suggereert, of gaat het wellicht toch nog om een verschijningsvorm ervan, een soort interne wetmatigheid binnen de lusteconomie zelf? Jacques Derrida, die in *Spéculer sur Freud (La carte postale)* op meesterlijke wijze Freuds aarzelende stappen om het lustprincipe heen weer opneemt, komt uiteindelijk tot de conclusie dat Freud het lustprincipe niet van buitenaf maar van binnenuit ondergraaft door het te beschrijven als een interne dualiteit, een geïncarneerde 'differentie'. De totale bevrediging en de complete vernietiging zouden dan niet langer begrepen moeten worden als elkaar uitsluitende extremen, maar als kwalitatieve bondgenoten op een continuüm dat volgens een zelfde wetmatigheid kan overgaan van de ene pool op de andere - een beetje zoals de kriebel en de pijngewaarwording, waarvan de een doet lachen en de ander doet huilen. En inderdaad verloopt Freuds argumentatie in een voortdurend pro en contra, een haast neurotisch vooruit en weer achteruit, verdacht veel lijkend op het door hem beschreven kinderspelletje van *fort und da*, tot pp het punt van een haast onontwarbare vervlechting, een radicaal samengaan van identiteit en verschil. Freuds eerste detectie van het doodsinstant - in de vorm van een demonische herhalingsdwang - mag dan nog een oppositie, of althans een sterke onafhankelijkheid suggereren tegenover het lustprincipe; zijn laatste, en meest filosofische omschrijving van de doodsdrijf als het Nirwana-principe, dat een toestand van volkomen rust en spanningsloosheid zoekt te realiseren, klinkt niet anders dan als een variant van het lust-en constantheidsprincipe, en wel als de limiet-realisatie daarvan.

Maar alvorens daartoe te komen heeft Freud nog een tussenstap nodig, in de vorm van een algemene biologische hypothese over de organische betekenis van mechanismen die

ingaan tegen het lustprincipe. Dat menselijke instincten de overblijfselen zijn van dierlijke en dus van algemeen biologische drijfveren is voor Freud - in de voetsporen van de evolutieleer - zonder meer evident. Daarom vindt hij het ook zo belangrijk dat er zeker geen biologische tegenevidentie (maar bijvoorkeur zelfs een biologische bekrachtiging) gevonden zou worden voor zijn verklaring van de driftenverhouding in het psychisme. De leefwereld die Freud hier als referentiepunt neemt is die van het primitieve eencellige organisme zoals dat normalerwijze, net als de mens, verondersteld wordt te gehoorzamen aan het lustprincipe. Deze normale, economische werking - die bestaat in het zo laag mogelijk houden van de hoeveelheid spanning - wordt echter verstoord wanneer zich plotse, hevige stimuli van buitenaf aandienen, die het organisme in een soort alarmtoestand brengen en van overal de energie oproepen (dat wil zeggen tegelijk spanning creëren) die nodig is om de vreemde stimuli zo snel mogelijk te overmeesteren. Pas nadat dit is gebeurd, en slechts als een gevolg daarvan, kan het lustprincipe zijn normale werking van spanningsreductie voortzetten. Op die manier verklaart Freud de angstdromen in traumatische neurosen - bestaande uit de herhaling van de traumatiserende ervaring - als pogingen om stimuli die door hun al te hevige en plotse karakter het ego onverhoeds troffen toch nog, retrospectief, te overmeesteren. De merkwaardige omstandigheid dat bij het gelijktijdig optreden van een fysische verwonding het psychische trauma zich niet of minder hevig ontwikkelt, verklaart Freud vanuit een verdeling van de in het organisme opgeroepen energie, doorgaans met prioriteit voor de fysische kwetsuur. Ook in gevallen van rouw, melancholie of depressie constateert Freud dat een lichamelijke ziekte een plotse psychische verlichting met zich mee kan brengen, zoals trouwens ook in het gewone leven van normale mensen een ziekte - als ze niet te lang duurt - vergezeld kan gaan van een speciaal soort psychisch welbehagen. Dit welbehagen is, in termen van de lusteconomie, niets anders dan een plotse ont-

spanning, teweegggebracht door het feit dat alle organische energie tijdelijk wordt opgeroepen om de vreemde ziektekiemen te lijf te gaan. In het geval van een psychische tegenaanval wordt echter door de toevoer van de energie die nodig is voor de tegenaanval de spanning op het niveau van het *psychisme* verhoogd en daar ervaren als een grote onlust. Lichamelijk ziek zijn werkt ontspannend voor de geest; geestelijk ziek zijn is belastend voor de geest en dus onaangenaam.

Het blijkt een algemene wetmatigheid in het functioneren van een levend organisme te zijn dat de drang om plotse, ongewenste stimuli te overmeesteren de voorrang heeft op de normale werking van het lustprincipe. Op zich sluit deze gedachte nauw aan bij Freuds vroegere omschrijving van het realiteitsprincipe als een noodzakelijke bemiddeling en tijdelijke opschorting van het lustprincipe, ingegeven door de drang tot zelfbehoud, maar uiteindelijk toch weer in dienst van het lustprincipe. Wanneer Freud hier verklaart dat de overmeesteringsdrang, zoals die zich op het psychische niveau manifesteert als een herhalingsdwang, de normale werking van het lustprincipe onderbreekt, heeft hij dus eigenlijk nog altijd niets nieuws gezegd en is hij nog geen stap *voorbij* het lustprincipe gekomen. Wat hij nog steeds moet aantonen is hoe deze overmeesterings-herhalingsdrang een op zich staand gegeven van het psychisme kan zijn, niet langer een omweg naar het genot maar een geheel *andere* weg, zij het dan ook misschien een doodlopende weg. Om deze intuïtie aannemelijk te maken gaat hij nog een stap verder in zijn biologische beschouwingwijze - die hier onverbloemd metafysisch wordt - en poneert aan de basis van alles wat leeft een fundamentele *herhalingsdrang*, op te vatten als een primair verlangen om terug te keren naar de toestand van het anorganische. Even oorspronkelijk, eigenlijk oorspronkelijker dan het leven zelf zou zodoende het *verzet* tegen het leven zijn, de weigering om te veranderen en in beweging te komen. Freud buigt zich opnieuw over het elementaire eencellige organisme en verdenkt het ervan dat het

nooit geëvolueerd zou zijn tot complexere vormen, meer zelfs: dat het er nooit geweest zou zijn indien zich daartoe geen absoluut dwingende *externe noodzaak* had laten gelden. De hele evolutie van het leven moet dan ook volgens hem geenszins worden begrepen als de ontplooiing van een interne dynamiek - een lamarckiaanse drang om te veranderen -, maar als een afgedwongen, bijna tegen-natuurlijk gebeuren, een machtsgreep van buitenaf waardoor het leven, ondanks zichzelf, verplicht werd een eind de toekomst in te gaan. Zo opgevat zou de allereerste overheersingsdrang voortgekomen zijn uit het verzet tegen de allereerste stimuli die het organisme dwongen te leven; de allereerste drang tot zelfbehoud zou die zijn geweest om de eigen *dood* te behouden, waarin het organisme, volkomen spanningsloos, was ondergedompeld.

Overmeestering, herhaling, zelfbehoud en doodsverlangen komen verbijsterend dicht bij elkaar te liggen, en wel tegenover één gemeenschappelijke vijand: het leven zelf. Maar hoe staat het dan met het lustprincipe? In een leven dat zich definieert door zijn eigen levensvijandigheid lijkt op het eerste gezicht bijzonder weinig ruimte over te blijven voor genot. Bij nader inzien blijkt er echter, in Freuds formuleringen, niet zo'n groot verschil te zijn tussen de dynamiek van het lustprincipe en die van het doodsinstinct: beide zijn er immers op gericht de spanning binnen het organisme zo laag mogelijk te houden. Het doodsinstinct is, in extremis, niets anders dan het geradicaliseerde lustprincipe, dat in zijn streven naar het *volmaakte* genot bij voorkeur *alle* spanning zou zien verdwijnen. Meteen wordt ook duidelijk waarom het leven, van meet af aan, zichzelf niet wil: vanwege de verhoogde spanning die de toestand van 'leven' tegenover het niet-levende onvermijdelijk met zich mee brengt.

Een ingeboren verzet tegen het leven gaat zodoende net zo goed uit van het lustprincipe als van het doodsinstinct, en zelfs van beide *tegelijk*, die in hun eerste manifestatie een onontwarbare identiteit vormen. Pas later, naarmate het leven, hoofd-



zakelijk door toedoen van de seksuele instincten, meer en meer zijn eigen rechten gaat opeisen, zou het lustprincipe bereid worden wat in te binden en meer gematigde - minder destructieve - vormen van genot na te streven. Dit betekent echter ook dat elk 'genot' dat een levend wezen - en a fortiori de mens - kan bereiken alleen maar een substituut-genot kan zijn voor datgene wat het lustprincipe 'eigenlijk' zou willen (zonder het te mogen, of zelfs te kunnen willen): de volkomen spanningsloosheid, het grote Nirwana van de dood. Maar uitgesteld is niet verloren, zou men kunnen denken - en men zou zich kunnen inbeelden dat de *dood* voor het leven dan wel de ultieme genotservaring moet zijn (wat een ontzaglijke reductie van spanning, en dat in een fractie van een seconde!). De ellende is echter dat in deze maximale realisatie van 'genot' tegelijk ook het subject is geëlimineerd dat deze genotservaring zou moeten hebben. De mogelijksvoorwaarde tot het *hebben* van ervaringen van welke aard dan ook ligt klaarblijkelijk in een innerlijke spanning, een niet samenvallen met zichzelf, een tekort aan 'zijn'. Ervaringen hebben *is* onlust ervaren. Het ideaal zou zijn, vanuit een compromisloos lustprincipe, helemaal *geen* ervaringen te hebben - maar dan, helaas, is er ook geen genot. Het nastreven van genots-ervaringen, van zijn kant, houdt een interne contradictie in en betekent tegelijk ook het failliet van het ideaal: er bestaat geen 'zuivere' genotservaring. Ook een volmaakt bevredigend leven is, als *leven*, onvermijdelijk onbevredigend, omdat het nooit losraakt uit zijn innerlijke tweespalt, omdat het nooit de spanningsverhouding tot zichzelf kan opheffen.

De herhalingsdrang, zoals Freud die vanuit de traumatische neurosen veralgemeent tot de basisdrijfveer van al wat leeft, kan wellicht worden begrepen als een poging om *toch* onveranderbaar te blijven in een leven dat tot verandering dwingt. Freud beschrijft de verbijsterende manieren waarop mensen - ook normale, niet-neurotische mensen - erin slagen, zonder het van zichzelf te weten, hun leven te laten verlopen in een

onwrikbaar patroon van steeds dezelfde, steeds terugkerende pijnlijke frustraties. De weldoener wordt keer op keer door zijn nieuwe beschermelingen bedrogen, de trouwe vriend wordt steeds weer door - telkens andere - vrienden verraden, de perfectionist mislukt stelselmatig in alles wat hij doet, de arrivist verliest op onverklaarbare wijze elke comfortabele positie die hij bekleedt, de verliefde vrouw wordt, als bij noodlot, door al haar geliefden afgewezen. Terwijl al deze ongelukkigen ogenschijnlijk niets liever zouden willen dan hun ramspoed te doorbreken, zou het volgens Freud in werkelijkheid gaan om de realisatie van een onbewust verlangen, dat zich in de beschreven gevallen wel bijzonder onafhankelijk van het lustprincipe lijkt door te zetten. Het verlangen waar het hier om gaat - de herhalingsdrang - is het verlangen om met zichzelf samen te vallen, om een onwrikbare identiteit te bevestigen, desnoods door zichzelf schaakmat te zetten, zich voor altijd af te snijden van alle mogelijke ontwikkelingswegen, in een radicale weigering van elke vernieuwing. Dat hierbij onvermijdelijk ook spanning wordt gecreëerd en dus onlust - soms ontstellend grote onlust - geproduceerd, lijkt voor het psychisme al met al eerder bijkomstig te zijn, zolang het maar kan blijven gaan om steeds *dezelfde* onlust, steeds dezelfde vormen van verdriet. De gehechtheid aan het eigen lijden, de onbewuste wens dat het niet voorbij zou gaan of zelfs terug zou komen, de ontoestelbaarheid die de getroffen voor zich opeist en die zo moeilijk doorbroken kan worden - het zijn allemaal uitingen van een zelfde instinct dat, tot in het catastrofale toe, wezenlijk conservatief van aard is.

Uiteindelijk gaat Freud zelfs zo ver de conservatieve geaardheid tot het wezen van *alle* instincten te verklaren, zodat de notie van 'instinct' eigenlijk synoniem wordt met die van 'herhalingsdrang'. In een poging tot algemene definitie beschrijft Freud een instinct als 'een inherente drang in het organische leven om een vroegere toestand te herstellen die het levende wezen verplicht werd te verlaten onder de druk van externe

versturende krachten'. Of ook nog als 'een soort organische elasticiteit' - waarbij 'elastiek' niet zozeer moet worden begrepen als iets dat rekbaar is, maar eerder als iets dat bij het loslaten terugspringt. En ten slotte als 'de uitdrukking van de traagheid inherent in het organische leven' - waarbij 'traagheid' eerder verwijst naar het verzet om in beweging te komen dan naar het verzet om stil te vallen. Freud zelf verwondert zich over deze conservatieve, in oorsprong zelfs reactionaire eigenschappen van instincten omdat ook hij, zo zegt hij, gewoon was instincten op te vatten als drijvende, stuwende krachten die verandering en ontwikkeling met zich mee brengen. Opnieuw vindt hij in de biologie het bewijsmateriaal voor het tegendeel: de embryologie en de wetten van de erfelijkheid tonen volgens hem duidelijk aan dat zowel in de individuele ontwikkeling als in de opeenvolging van generaties wezenlijk alleen maar oudere basisvormen worden gereproduceerd. Ook in de instincten van trekvogels en vissen die zich voor de voortplanting naar ver verwijderde plaatsen begeven meent Freud, zoals veel biologen uit zijn tijd, een drang te moeten zien om, letterlijk, terug te keren naar voorouderlijke plaatsen. De hedendaagse biologie denkt hier intussen anders over, maar levert, afgezien daarvan, voldoende gegevens die de repetitieve structuur, tot op het suïcidale af, van instincten aantonen. Biologische instincten, zo blijkt, zijn volkomen onbekwaam om zich aan te passen of rekening te houden met onverwacht veranderende omstandigheden. Als type-voorbeeld hiervan wordt in handboeken het instinctieve gedrag vermeld van de graafwesp die telkens wanneer ze met voedsel terugkeert naar haar nest identiek dezelfde fasen herhaalt: eerst deponeert ze het voedsel op enige afstand van het nest en gaat zelf het nest inspecteren, vervolgens brengt ze het voedsel tot vlak bij de opening en gaat opnieuw binnen inspecteren, om ten slotte, eindelijk, het voedsel naar binnen te halen. De aardigheid is echter dat wanneer een sluwe bioloog tijdens de tweede inspectieronde snel het voedsel verplaatst tot op de aanvankelijke afstand, het arme

dier niet alleen het voedsel gaat halen maar het ook opnieuw bij de ingang laat liggen om opnieuw te gaan inspecteren, en dit net zo lang tot de bioloog - uit barmhartigheid of uit verveling - beslist het experiment stop te zetten. Het doldraaiende gedrag van de beetgenomen graafwesp vertoont frappante overeenkomsten met de door Freud beschreven ongelukkigen die zich achtervolgd wanen door het noodlot. Alleen zijn het in het laatste geval wel degelijk *zijzelf* die, zonder het te weten, telkens hun eigen voedselpakket verplaatsen totdat het hun onmogelijk wordt het ooit nog binnen te halen. Maar wat verplicht hen dan om precies dát te doen - tenzij, in Freuds redenering, een ander instinct, een fundamentele instinct, bestemd om het leven te dwarsbomen.

Freuds bepaling van alle instincten als wezenlijk conservatief brengt de complicatie met zich mee dat op deze manier alle instincten, zonder uitzondering, bestempeld zouden moeten worden als een soort doodsinstanten. En inderdaad lijkt dat ook de conclusie te zijn waar Freud toe komt wanneer hij zich de vraag stelt naar het doel van al het organische streven: ‘Het zou in contradictie zijn met de conservatieve natuur van instincten indien het doel van het leven een toestand zou zijn die nog nooit was bereikt. Integendeel, het moet een *oude* toestand zijn, een initiële toestand die het levende wezen op een gegeven ogenblik heeft verlaten en waarnaar het probeert terug te keren langs de omwegen waarlangs zijn ontwikkeling leidt. Indien we het als een waarheid zonder uitzondering moeten beschouwen dat alles wat leeft wegens *interne* redenen sterft - opnieuw anorganisch wordt - dan moeten we noodgedwongen zeggen: “Het doel van alle leven is de dood” en, achteruit kijkend: “Levenloze dingen bestonden voor levende”.’ Wanneer Freud het, nauwelijks twee bladzijden verder, eensklaps heeft over de *levensinstincten*, dan is dat op zijn minst enigszins bevreemdend. Indien alle instincten, krachtens Freuds eigen karakterisering, alleen in dienst staan van de terugkeer naar een vroegere, oorspronkelijk levenloze toestand en het leven zich enkel

kon doorzetten onder de druk van externe omstandigheden, hoe kan er dan sprake zijn van een *levensinstinct*, als een drijfveer die voortkomt uit het organisme zelf? De term ‘levensinstinct’ moet, strikt genomen, als een contradictie in terminis worden beschouwd, net zoals de term ‘herhalings-instinct’ immers als een pleonasme gold. Toch probeert Freud wel degelijk een zinvolle inhoud te geven aan de gedachte van levensinstincten die opereren in oppositie met de doodsinstituten en in plaats van de dood juist een potentiële onsterfelijkheid nastreven. Hij doet dat door de levensinstincten biologisch te identificeren als de seksuele instincten die, veeleer dan de destructie, de vereniging van organismen beogen en er op die manier in slagen het leven door te geven veeleer dan het te beëindigen. Dit brengt Freud tot de voorstelling van het levende wezen als een strijdtoneel van tegengestelde krachten, waarvan het beurtelings en afwisselend overheersen leidt tot dat kenschetsende aarzelende, voortdurend zichzelf corrigerende, bijna ‘neurotisch’ te noemen ritme van het leven. Zoals Freud het formuleert: ‘De ene groep instincten stormt vooruit om zo snel mogelijk het einddoel van het leven te bereiken; maar wanneer een bepaald stadium in de voortgang is bereikt maakt de andere groep een zekere sprong terug om opnieuw van start te gaan en zo de route te verlengen.’ Bijzonder betekenisvol in deze passage is wel dat uit de beschrijving geenszins opgemaakt kan worden welke van beide groepen de doodsinstituten zijn en welke de levensinstincten (zijn de vooruitrennende instincten uit op het doel van het leven *als leven* of op het einddoel van het leven als *de dood*; en staan de terugkerende instincten in dienst van de dood of in die van de verlenging van het leven?). Merkwaardig is trouwens ook dat Freud de seksuele instincten, die hij in een voetnoot de interne impulsen tot vooruitgang en hogere ontwikkeling noemt, karakteriseert als even conservatief als en zelfs nog conservatiever dan de andere instincten, en wel in een drievoudige zin: omdat ze vroegere toestanden van de levende substantie terugbrengen; omdat ze buitengewoon

resistent zijn tegen externe invloeden; en omdat ze het leven zelf bewaren gedurende een relatief lange periode. De term ‘conservatief’ krijgt hier blijkbaar de dubbele betekenis - die een interne tegenstrijdigheid vertoont - van ‘behoud van vroegere vormen’ en ‘behoud van de mogelijkheid tot progressie’ - een behoud van onveranderlijkheid én van verandering tegelijk. Geen wonder dat Freud, in gelijke tred met het ritme van het leven zelf, opnieuw een aarzelende stap terug zet en andermaal de vraag stelt naar de precieze verhouding tussen de beide instincten die hij zo voortvarend in onderlinge oppositie poneerde. Is het werkelijk zo, vraagt hij zich af, dat de seksuele instincten, als enige, een uitzondering vormen op de algemene regel dat instincten altijd proberen een vroegere toestand te herstellen? Als dit het geval zou zijn, hoe kan men dan verklaren dat de herhalingsdrang, karakteristiek voor de doodsdrijf, blijkbaar ook het seksuele instinct kan treffen? En hoe moet men, om te beginnen, het ontstaan van seksuele instincten bij min of meer verder gevorderde organismen (eencelligen planten zich asexueel voort) verklaren?

Uiteindelijk verlaat Freud, moe van het ter plaatse trappe len, het pad van de rationeel-biologische argumentatie en neemt zijn toevlucht tot een mythe, die in Plato's *Symposion* wordt verteld door Aristophanes. In deze mythe wordt het ontstaan van het seksuele instinct verklaard als een verlangen om een verloren gegane eenheid te herstellen, in de meest letterlijke zin van het woord (menselijke wezens zouden oorspronkelijk vier voeten, vier handen en twee hoofden hebben gehad en door Zeus, die hun macht wilde breken, in tweeën zijn gesplitst). Dit zou dan betekenen dat ook het seksuele instinct gedefinieerd kan worden als een drang om een vroegere toestand te herstellen en dat het dus geen uitzondering, maar al met al toch een bevestiging vormt van de universele - fundamenteel ‘dodelijke’ - herhalingsdrang van instincten.

Maar dan staat Freud opnieuw waar hij was vertrokken en moet hij opnieuw verklaren hoe een voortstuwende, levens-

bevestigende kracht zich kan ontwikkelen uit reactionair-repetitieve structuren. Hoe verhoudt de platoonse Eros-gedachte van een opklimmend streven naar perfectionering dat alle organismen samenbindt zich tot het Nirwana-principe, dat alleen maar het grote Niets lijkt na te streven? Hoe moeten menselijke, opbouwende idealen, die grote inspanningen vragen en een positieve toekomstgerichtheid veronderstellen - idealen als kennisverwerving, ontplooiing van talenten, morele vervolmaking, sociaal engagement - worden begrepen tegen de achtergrond van een initiële destructiviteitstendens?

Een mogelijke verheldering van deze bijzonder ingewikkelde verhoudingen kan misschien gezocht worden vanuit Plato's eigen definitie van Eros, namelijk als 'het verlangen naar het blijvende bezit van het Goede'. Op zich lijkt er niets aan de hand te zijn met deze definitie, en toch werd reeds in menige commentaar op Plato gewezen op - uitgerekend - het suïcidale karakter van de door hem beschreven erotische dynamiek. Het fundamentele probleem betreft hier eigenlijk de verhouding tussen het verlangen en de vervulling, al is het op het eerste gezicht onbegrijpelijk dat zich hier een probleem zou kunnen voordoen. Het verlangen wil de vervulling, zo simpel is dat - meer lijkt hierover niet te hoeven worden gezegd. De vraag is echter wat er met het verlangen gebeurt wanneer het zijn vervulling heeft bereikt: het blijkt namelijk als verlangen te verdwijnen. In het normale levensverloop is dat niet dramatisch; er is nu eenmaal zoveel te willen dat het verlangen doorgaans slechts een korte tijd verdwijnt (we hebben wat we wilden) om zich dan weer haastig op iets nieuws te richten. Anders wordt het wanneer we ons de vraag stellen naar wat het Verlangen als algemene drijfkracht, die ons van klein verlangen naar klein verlangen verder stuwt, 'eigenlijk' wil. Dit Verlangen - zou men kunnen zeggen - vraagt niet om *een* vervulling, maar om *de* Vervulling, een toestand waarin *al* het begerenswaardige voor altijd zou kunnen worden bezeten, een toestand van blijvend en onverbrekelijk genot. Een dergelijke toestand - die

precies die van Plato's definitie is - brengt echter ook met zich mee dat het Verlangen er voor eeuwig uit verbannen wordt. Het doel van de hele dynamiek lijkt dus te zijn gelegen in de stilstand - het bereiken van het doel -, wat een andere manier is om te zeggen dat het doel van het leven gelegen is in de dood.

Maar over welk soort - metaforische - 'dood' hebben we het hier? Er is de stilstand van het bereiken van het doel - een 'mooie' dood, zo men wil -, maar er is ook de stilstand van het weigeren te bewegen, de stilstand van het Verlangen dat, ook zonder vervulling, zichzelf probeert weg te werken. De vraag wordt dan: wát wil het Verlangen nu eigenlijk het eerst, of het meest: streeft het naar de stilstand-als-vervulling (een opwaartse beweging) of naar de stilstand-zonder-meer (een *surplace* of een *retour*)? In beide gevallen blijkt, als fundamenteel gegeven, dat het Verlangen, in essentie, *zichzelf* niet wil. Verlangen *is* namelijk, net zoals ervaren, een vorm van spanning - een spanning die, volgens de economie van het lustprincipe, om zo snel mogelijke opheffing vraagt. Deze opheffing kan, in principe, op twee verschillende manieren gebeuren, hetzij voorwaarts, in de *vervulling* van het verlangen, resulterend in een positief, als het ware 'levensbeamend' lustgevoel, hetzij achterwaarts, in de *vernietiging* van het verlangen, resulterend in een lustgevoel dat als negatief of levensvijandig omschreven kan worden. Freud postuleert vervolgens, in overeenstemming met zijn conservatieve driftentheorie, dat het Verlangen in eerste instantie *terug* wil, dat wil zeggen zichzelf wil uitschakelen als Verlangen, en dat het pas wanneer elke terugweg onherroepelijk afgesneden blijkt bereid wordt - noodgedwongen - zich te ontwikkelen, dat wil zeggen naar spanningsreductie te zoeken in de enige richting die nog vrij is, die van de vernieuwing en de vervulling. 'Opvoeden' - het opvoeden van kinderen tot normale volwassenen - krijgt dan de speciale betekenis van het systematisch en onverbiddelijk afsnijden van alle terugwegen waarlangs het kind, in wie de herhalingsdrang zich nog bijzonder sterk laat gelden, voortdurend het leven zou willen ont-



vluchten. Kinderen, net als neurotische volwassenen, moeten blijkbaar leren te *willen* leven, of liever: ze moeten *gedwongen* worden te leven, zich te ontwikkelen en vernieuwing na te streven in plaats van zich vast te klampen aan een onwrikbaar maar dodelijk - houvast. Het leven zelf, van zijn kant, is daarom niet minder dodelijk: het leidt na veel inspanning, veel verdriet en veel tijd naar hetzelfde eindresultaat, dat klaarblijkelijk veel gemakkelijker en veel sneller bereikt had kunnen worden vanuit de - bovendien veel fundamentele - weigering om verder te gaan. Zowel de psychoanalyse als de opvoeding lijken, oog in oog met de alomtegenwoordigheid van de doodsdrijf, hun failliet te moeten bekennen omdat ze, vanuit een onmotiveerbare ethische optie, een 'omweg' in stand proberen te houden die het organisme zelf niet wil. Het enige argument dat opvoeders en zieleherders dan nog kunnen aanhalen om hun beschermelingen niet meteen van de wereld af te helpen is dat ze een externe steun willen bieden voor het instinct tot zelfbehoud, maar ook dit laatste is, zoals Freud probeert aan te tonen, uiteindelijk alleen maar een poging van het organisme om alleen zijn *eigen* dood te realiseren. Uitgesteld blijkt hier, hoe dan ook, altijd verloren.

Er is geen andere keuze dan die tussen de onmiddellijke terugkeer en de omweg: een echte 'weg' - die ergens anders aankomt dan waar hij vertrok - lijkt er voor het leven niet te zijn.

## ***Een verlangen naar ontroostbaarheid*** **Over Freud en melancholie**

Niemand verliest graag. En toch moeten we het allemaal leren. Het begint met de moeder, die ons bij onze geboorte zomaar uit haar lichaam verdrijft en ons later steeds vaker zal blijken te verlaten - eerst om, midden in de nacht, de zuigfles te gaan opwarmen, daarna om voorgoed in het bed van de vader te verdwijnen.

De freudiaanse termen van de tragedie zijn aanwezig: de vader, de moeder, en het Verlies - niemand heeft, vóór Freud, het hele menselijke bestaan, en misschien zelfs het leven als zodanig, zo meedogenloos beschreven vanuit een oorspronkelijk en onherstelbaar verlies; niemand heeft het menselijke verlangen, en zelfs het basisinstinct van iedere levensvorm, zo hardnekkig gekarakteriseerd als een verlangen om terug te keren.

Maar terugkeren naar wát, en verlies van wat? In *Jenseits des Lustprinzips* komt Freud met een radicaal en verpletterend antwoord voor de dag: het levende wezen wil vóór alles terug naar de volkomen spanningsloze toestand van de dood. Wat verloren werd is het Nirwana, die vreemde zelfgenoegzaamheid zonder zelf, het narcisme van de zelfvernietiging, equivalent met het pure masochisme. Er *niet* meer zijn - opperste realisatie van de identiteit met zichzelf, het samenvallen zonder spanning, zonder verscheurdheid, zonder de *mogelijkheid* van het verlies. De economie van het failliet, als de enige toestand van absolute veiligheid, waar alleen wie niets heeft ook onmogelijk iets kan verliezen. De diepste motivatie van het leven: de onwil, het verzet om in beweging te komen, de angst om risico's te nemen. Maar dit alles - verzekert Freud - is pure metafysische (hij noemt het metapsychologische) speculatie, waar hij trouwens in latere teksten gedeeltelijk op terugkomt.

De theorie van de doodsdrijf als dominerend principe van het leven kan niet juist zijn, zegt hij in 1924 in *Das ökonomische Problem des Masochismus* en hij poneert de onderlinge onafhankelijkheid (ofschoon vermengbaarheid) van drie fundamentele principes in het psychische leven: het Nirwana-principe of de doodsdrijf, het lustprincipe of de libido, en het realiteitsprincipe of de stem van de buitenwereld. Maar of dat de toestand wezenlijk rooskleuriger maakt blijft nog de vraag.

In een tekst van vóór *Jenseits des Lustprinzips*, namelijk de korte reflectie over rouw en melancholie *Trauer und Melancholie* van 1913, heeft Freud het over - op het eerste gezicht althans - minder ultieme vormen van verlies, en minder morbide vormen van terugkeer. Het verlies waar het hier om gaat is 'alleen maar' het reële verlies van een geliefd persoon, hetzij door overlijden, hetzij door een afscheid, of een verbroken of niet beantwoorde liefdesband; en de terugkeer is, althans in het geval van de 'melancholische' reactie op zulk verlies, die van de regressie naar het stadium van primair narcisme. De term 'melancholie' - het dient opgemerkt - wordt door Freud uitdrukkelijk in de psychiatrische betekenis van het woord gebruikt, die thans nagenoeg equivalent is met 'depressie' (al zijn er een aantal technische verschilpunten tussen beide, waar ik hier niet op inga). In deze tekst bezint Freud zich op de overeenkomsten en de verschilpunten tussen deze twee toestanden van extreem psychisch lijden - de rouw en de melancholie -, waarvan de eerste als normaal, onvermijdelijk en zelfs nuttig wordt aanvaard, de tweede echter wordt beschouwd als pathologisch en levensbedreigend. Freud hoopt door deze vergelijking het eigene van de melancholische aandoening te kunnen lokaliseren. Beide, constateert hij, worden gekenmerkt door een verlies van alle interesse voor de buitenwereld, een onvermogen om te beminnen en een hinderlijke geremdheid in alle bezigheden. In het geval van rouw zijn dit de tekenen van een psychische arbeid met een duidelijk aanwijsbare functie: de realiteit heeft aangetoond dat het geliefde object niet meer bestaat en vereist nu dat alle

libido-verbindingen met het bewuste object, stuk voor stuk, worden teruggetrokken. De normale afloop van dit langzame en pijnlijke proces (Freud vraagt zich af *waarom* het zo pijnlijk is, en moet het antwoord schuldig blijven: waarom is het loslaten, en dus bevrijd worden van iets, per se pijnlijk?) bestaat erin dat de realiteit overwint en dat het ik weer vrij en levenslustig wordt (behalve in gevallen van hardnekkige rouw, die kan omslaan in melancholie). De symptomen bij melancholie zijn grotendeels dezelfde, en ook de melancholie lijkt meestal te worden ontketend door een of ander (reëel of meer ideëel) verlies van een object; alleen is het hier vaak niet duidelijk wat precies verloren werd - het gaat om een aan het bewustzijn onttrokken objectverlies. Maar het meest typerende voor de melancholicus, in tegenstelling tot de gewone rouwende, is wel het ontzaglijke *zelfverlies* waaraan hij lijdt, dat zich uit in een angstwekkend krachtig geworden doodsverlangen (in extremis leidend tot de daadwerkelijke zelfmoord) en, minder angstwekkend maar voor de buitenstaander bijzonder moeilijk te interpreteren, in een eindeloze, genadeloze zelfkritiek, buiten proportie en in wanverhouding met elke realiteit. In de rouw gaat het om het verlies van een object, zegt Freud, in de melancholie om het verlies van het ik, waarbij het verloren object uiteindelijk slechts moet dienen als een *aanleiding* om veel diepere mechanismen te ontketenen. De zelfverwijten van de melancholicus zouden in feite niets anders zijn dan gecamoufleerde verwijten aan het adres van het afvallige object, het aanvankelijke liefdesobject dat precies omwille van zijn afvalligheid (of om andere, moeilijk aanwijsbare redenen) tegelijk ook wordt gehaat - de zelfhaat als de in het ik teruggetrokken haat voor het object. Maar waarom deze terugtrekking (in freudiaanse termen: regressie) van een objectbezetting tot een ikbezetting? En waarom, op de eerste plaats, deze zo merkwaardige haat jegens - uitgerekend - een liefdesobject?

De melancholische regressie bestaat hierin dat de door het verloren object vrijgekomen libido niet, zoals na het aflopen

van de rouw, wordt verschoven naar nieuwe objecten, maar geheel wordt gebruikt om een *identificatie* te voltrekken van het ik met het verloren object - het objectverlies is dan getransformeerd tot een ikverlies. De mogelijksvoorwaarde hiertoe is, aldus Freud, dat de objectkeuze bij de melancholicus wezenlijk op een narcistische basis is gebeurd, dat wil zeggen volgens het primaire model van de orale identificatie, met alle onvermijdelijke ambivalentie vanden: men zou het geliefde object in zich willen opnemen, het opeten, zodat het als object is vernietigd en niet meer dan een onderdeel van het ik is geworden. (Alleen als je iets opeet kan het je niet meer ontnomen worden - maar jammer genoeg ben je het daardoor meteen ook zelf kwijt. You cannot eat your cake and have it.) Merkwaardige vorm van liefde overigens, het opeten van de geliefde - kannibalen doen het liever met hun vijanden -, liefde en haat komen hier bijzonder dicht bij elkaar te liggen, de een niet meer van de ander te onderscheiden. Vanwaar dan die haat, de doorgedreven ambivalentie jegens het object, die in de melancholicus de hevigste sadistische tendensen en, na de regressie tot het ik, het meest ongebreidelde masochisme oproept? In sommige gevallen wordt de haat ontketend door het reële, afvallige gedrag van het object: de geliefde die sterft, die weggaat of die een ander bemint wordt *daarom* gehaat - dat is duidelijk en op zich ook aannemelijk (al is het niet bepaald redelijk of efficiënt te noemen). In andere gevallen karakteriseert Freud de ambivalentie als 'constitutioneel', dat wil zeggen als behorend tot alle liefdesbetrekkingen van het ik, ongeacht de hoedanigheden of de gedragingen van het geliefde object. Dat is vreemd. Wordt de geliefde in deze gevallen dan misschien gehaat louter en alleen al omdat hij *zou kunnen* weggaan, al is hij in werkelijkheid geen moment van zijn liefdespost geweken? Of wordt de geliefde - wat nog erger zou zijn - misschien gehaat *omdat* hij wordt bemind, en in de mate *waarin* hij wordt bemind (en hoe moeten we ons deze vreemde logica voorstellen)? Hoe dan ook, reeds in het door Freud als alleroorspronkelijkst beschreven oerstadium

van het primaire narcisme (de orale identificatie) schuilt deze bevreedende ambigüiteit van liefde en haat, en daarmee ook de onontwarbaarheid van sadisme en masochisme. Iets willen vernietigen nadat het in het ik is opgenomen en dus in zekere zin het ik zelf is geworden - is dat een vorm van agressie die tegen het andere of tegen het ik zelf is gericht, een vorm van sadisme of van masochisme? En wat is het eerst, de haat tegen het andere of die binnen het ik, tegen het ik zelf? Hoe verhouden zich met andere woorden de gedachte van een primair narcisme (zelfgenoegzaamheid) en die van een primair masochisme (drang tot zelfvernietiging)?

Freuds meest categorische antwoord op deze fundamentele - en bijzonder netelige - vragen is, zoals gezegd, dat van *Jenseits des Lustprinzips*: de opperste zelfgenoegzaamheid voor het levende wezen is de toestand van volkomen passiviteit, waarin men, om zo te zeggen, zelfs niet meer moet eten om geen honger te hebben, waarin men geen honger meer kán hebben en dus eigenlijk al niet meer echt leeft. Het primaire narcisme houdt zelf een primair masochisme in, waaruit het sadisme - de haat tegen het object - als een afleiding of een verplaatsing resulteert. Ook Freuds teksten over het narcisme (*Zur Einführung des Narzissmus*, 1914) en het masochisme (*Das ökonomische Problem des Masochismus*, 1924), waarvan de eerste dateert van voor *Jenseits*, de tweede uit de periode erna, wijzen in dezelfde richting. De tweede, latere tekst is explicieter dan de eerste; Freud onderzoekt er de verschillende gedaanten die het masochisme in een menselijk leven kan aannemen, en komt tot de conclusie dat het levende organisme oorspronkelijk beheerst wordt door een primair masochisme (of: oersadisme), dat identiek is met de doodsdrijf en zich uit als een verlangen naar pijn, een gehechtheid aan het eigen lijden. Freud verwondert zich onder meer over het feit dat een neurose als bij toverslag kan verdwijnen zodra de patiënt in een daadwerkelijk ongelukkige toestand (een ongelukkig huwelijk, een faillissement, een zware ziekte) terechtkomt. Een bepaalde vorm

van lijden wordt dan vervangen door een andere. Het kwam er blijkbaar alleen opaan een vorm van lijden te *behouden*, merkt Freud op.

De tekst over het narcisme klinkt optimistischer, of althans onschuldiger, maar is het in feite niet. Daar heeft Freud het over een primaire en volkomen ‘normale’ vorm van narcisme, die hij karakteriseert als de libidinale voortzetting van de drang tot zelfbehoud (en dus niet - of nog niet - van de doodsdrijf). Aan de oorsprong van het psychisch leven ligt zodoende een algehele libidobezetting van het ik, die pas later gedeeltelijk aan uitwendige objecten wordt afgestaan, en dit telkens weer ten koste van het ik. Tussen object-libido en ik-libido blijft een permanent en onophefbaar conflict bestaan; hoe meer de een verbruikt, des te meer verarmt de ander. De toestand van *verliefdheid*, zegt Freud, resulteert, als hoogste vorm van objectlibido, in het totale opgeven van de eigen persoonlijkheid ten voordele van het beminde object; terwijl, aan het andere uiterste, de toestand van *ziekte* opvalt door de terugtrekking van elke libidinale interesse voor liefdesobjecten: het ik houdt op lief te hebben zolang het lijdt. Freud vraagt zich vervolgens af *waarom* het oorspronkelijke, volkomen zelfgenoegzame, narcistische ik er hoe dan ook toe komt zijn eigen grenzen te overschrijden en een investering naar buiten aan te gaan. Eigenlijk weet hij het zelf niet goed; om de een of andere reden wordt de buitenwereld noodzakelijk wanneer de libidinale bezetting van het ik een bepaalde grens heeft overschreden. Een sterk egoïsme beschermt tegen ziek worden, zegt Freud, maar uiteindelijk moet men beginnen te beminnen om niet ziek te worden, en moet men ziek worden wanneer men ten gevolge van bepaalde omstandigheden niet beminnen kan.

In wat volgt heeft Freud het over twee types van objectkeuze, twee fundamentele modellen van beminnen die het psychische leven van de mens bepalen, naar analogie van de twee alleroorspronkelijkste liefdesobjecten van het nog hulpeloze kind: het ik zelf (hét oorspronkelijkst) en, aanvankelijk nauwe-

lijks daarvan te onderscheiden, de moeder. Objectkeuzen die gebeuren op grond van een - vaak onbewust geregistreerde - gelijkenis met de moeder klasseert Freud onder het ‘aanleuningstype’; hij acht het typisch voor mannen en vindt vooral de ermee gepaard gaande seksuele overschatting van het object opmerkelijk. Maar het andere type, de objectkeuze op grond van affiniteit met het ik, de narcistische objectkeuze, is voor hem duidelijk van doorslaggevender belang, ook al omdat het, gezien de genetische prioriteit van het narcisme, onvermijdelijk meespeelt in elke (ook niet-narcistische, in enge zin) objectkeuze. Bovendien is ook het voor het psychisch welbevinden van de mens zo belangrijke *zelfgevoel* wezenlijk afhankelijk van de narcistische libido. En Freud merkte het al op: de libidobezetting van een object (het beminnen, om het wat mooier te zeggen) verhoogt het zelfgevoel niet, integendeel, de afhankelijkheid van het liefdesobject werkt bepaald vernederend voor het ik; uit een buitengewoon grote libidinale objectbezetting volgt een even buitengewone ikverarming.

Wat betekent dit? Het betekent dat het ik - het narcistische ik dat we allemaal zijn - eigenlijk liever *niet* zou beminnen, nooit, omdat het dan in zijn zelfgenoegzaamheid wordt bedreigd en een stuk van zichzelf verliest. Maar blijkbaar is er geen ontkomen aan: we hebben objecten nodig, we *moeten* beminnen, ondanks onszelf. De enige mogelijkheid om althans een relatieve toestand van zelfgenoegzaamheid te herstellen - met opnieuw een toename van het zelfgevoel, het gevoel van eigenwaarde - bestaat erin ons zo snel mogelijk door het beminde object *terug* te doen beminnen, en liefst in dezelfde mate als we zelf beminnen, zodat we precies evenveel van het object terugkrijgen als we erin verliezen. Méér terugkrijgen zou natuurlijk nog leuker zijn (zoals in de bank, bij een geslaagde investering), en nog leuker het krijgen zonder zelf te moeten geven (zoals bij het winnen van de loterij). Bemind *worden*, wat een geruststellende zaligheid - zonder de kwellingen en onzekerheden van het beminnen erbij. Helaas zijn we niet alle-



maal, en zeker niet altijd, zo fortuinlijk: het gebeurt dat we wel beminnen maar niet bemind worden, of dat we bemind worden, maar toevallig niet door degene die we zelf beminnen - en dan moeten we inderhaast andere libidinale regelingen zien te treffen. Wat we om te beginnen moeten doen is, zoals in gevallen van rouw, het beminde object proberen los te laten door alle libidinale bezettingen terug te trekken in de veilige thuishaven van het ik - om ze vervolgens, na even op adem te zijn gekomen, weer uit te sturen naar andere, meer beloftevolle objecten. Maar sommigen onder ons hebben *altijd* pech; ze kiezen, als bij noodlot, keer op keer de verkeerde objecten, geliefden die zich hardnekkig van wederliefde onthouden - en bepaald zelfverheffend werkt dat natuurlijk niet. Hun blijft uiteindelijk maar één mogelijkheid over, één laatste middel om het geruïneerde ego er weer bovenop te helpen: radicaal alle investeringen binnenhalen, ditmaal voorgoed, en overschakelen op het aloude systeem van oppotten, het sparen in de eigen sok naast het eigen bed, risicoloos zij het onproductief, en op lange termijn onvermijdelijk verliesgevend, maar dan langzaam, ongemerkt, en zonder de bruuske pijn van het openbare faillissement. Zij zijn de tot narcisten bekeerde gefrustreerden, degenen die, uit angst of uit teleurstelling, proberen terug te keren naar een inwendig paradijs van zuivere zelfgenoegzaamheid: het ik bemint zichzelf, een grotere garantie op wederliefde is er voor de liefde niet.

Met het oog op deze basisstructuren van het narcistische ik (het ik dat liever niet wil beminnen, dat door de liefde op de eerste plaats wordt bedreigd) is het eigenlijk verwonderlijk dat Freud in *Trauer und Melancholie*, niet goed raad weet met de herkomst van het voor de melancholie zo karakteristieke ambivalentieconflict. Over het geheel genomen stelt hij het zo voor alsof de liefde-haattegenstelling wordt veroorzaakt door verschillende kenmerken van het beminde object, de ene 'goed', de andere 'slecht' en dus respectievelijk verantwoordelijk voor aantrekking en afstoting. In werkelijkheid, vanuit het narcis-

tische ik gedacht, zou de liefde-haatabivalentie weleens geen tegenstelling, maar een identiteit kunnen zijn: liefhebben is tegelijk, en even oorspronkelijk, ook haten, en hoe groter de liefde wordt die het ik aan een object bindt, hoe sterker ook de haat moet worden waarmee het ik zich van het object tracht te bevrijden. Het ik dat niet *wil* beminnen moet onvermijdelijk het beminde object haten omdat, en in de mate waarin, het *doet* beminnen - en hoeveel méér moet het beminde object niet worden gehaat wanneer het niet, op zijn beurt, het ik *terugbemint*. Alleen in gevallen van onbetwifelbare en volkomen evenwaardige wederliefde zou, logisch gezien, ieder haatgevoel vanuit het narcistische ik uitgesloten moeten zijn - maar het blijft nog de vraag of het ik ooit, buiten een paar begenadigde momenten, deze zekerheid kan hebben. Geliefden liggen immers niet *de hele tijd* in elkaars armen, ze zeggen niet onafgebroken 'ik hou van jou' - ze zweigen weleens, of ze gaan een keer weg, en niets garandeert dat dit zwijgen of weggaan niet een heimelijke vorm van afvalligheid zou kunnen zijn. In die zin is elke liefde onvermijdelijk ongelukkig, ook de allergelukkigste - alleen misschien de eigenliefde niet, maar daar komt het ik helaas geen heel leven mee toe.

Een tragische toestand, zou men kunnen zeggen - en toch wordt hij door de meesten onder ons niet echt als tragisch ervaren. Veruit de meeste, 'normale' stervelingen zijn vlotte, soepele beleggers: ze investeren verstandig, niet te veel in één keer, ze kunnen op tijd hun fondsen terugtrekken en vinden met gemak nieuwe, betere instanties - ze zijn meer gehecht aan hun eigen middelen dan aan die éne, éne bank. Mensen beminnen doorgaans met mate, en met gezond verstand - zodat de liefde hen niet werkelijk in hun identiteit bedreigt en ze niet de minste last hoeven te hebben van ambivalentie, laat staan van expliciete haat. Maar sommigen leren het nooit, of willen het niet leren - ze kunnen zich niet verzoenen met de basisprincipes van de liefdeseconomie, waarin objecten geacht worden verwisselbaar en vervangbaar te zijn - ze willen *alleen maar* dat ene, zetten

roekeloos hun hele vermogen in en worden dan ook bedreigd met een verpletterend, onherstelbaar verlies. Meer zelfs: ze verliezen onvermijdelijk, hun inzet zelf betekent reeds hun verlies, hun liefde is hun dood. (Freud zelfwijst trouwens op de verbijsterende gelijkenis tussen de toestand van extreme verliefdheid en die voorafgaand aan de zelfmoord.) De melancholicus is deze desperate verliefde, de minnaar die maar één keer wil beminnen en die dus, zelfs in het fortuinlijke maar hoogst onwaarschijnlijke geval van een even exclusieve wederliefde, wel compleet verlamd moet worden door de gedachte aan het *mogelijke* verlies van zijn object. Door de radicaliteit van zijn investering loopt hij immers het risico op een even radicaal zelfverlies, zodat hij niet anders kan dan het beminde object met al zijn krachten haten, al was het alleen nog maar omdat het zou *kunnen* weggaan. De melancholicus is degene die altijd al bij voorbaat rouwt, die rouwt om de *mogelijkheid* van het verlies, die rouwt omdat hij nooit werkelijk, nooit volledig, iets heeft. Iets hebben, voor hem, zou betekenen dat hij het onmogelijk nog kan verliezen. De enige oplossing is dan, het werd reeds gezegd, simpelweg en radicaal het object opeten. Freud spreekt hier van ‘kannibalisme’, maar misschien is deze term niet helemaal goed gekozen. De analogie tussen het erotische verlangen om iemand op te eten en het fysiologische verlangen om iets op te eten is, al met al, niet meer dan een analogie - slechts weinig mensen eten hun geliefde ook daadwerkelijk op (of het zou moeten zijn in een paar postmoderne films). De onvermijdelijke destructiviteit die het opeten van iets tegenover het opgegetene inhoudt hoeft niet noodzakelijk ook de kern van de erotische honger te zijn - hier lijkt het eerder om een extreme vorm van *possessiviteit* te gaan, gericht op het *behoud*, en niet de vernietiging, van het object. Wat de wanhopig verliefde eigenlijk zou willen is het liefdesobject opeten zonder dat het daardoor vernietigd wordt, een soort doorslikken zonder kauwen en zonder vertering, zodat het object in hem blijft zitten, als een vulling, een vervulling - iets dat maakt dat hij

nooit meer opnieuw leeg zal zijn, nooit meer opnieuw honger zal hebben, opnieuw zal begeren.

De interiorisatie van het liefdesobject heeft als onmiddellijk gevolg dat de liefde op een merkwaardige manier onafhankelijk wordt van de beminde - de liefde wordt een zuiver interne aangelegenheid in plaats van een relatie tot de buitenwereld. Dat heeft onmiskenbaar grote voordelen, want wat de reële geliefde ook doet - gemeen zijn, ontrouw zijn, onverschillig zijn, weggaan of doodgaan -, het heeft voortaan niets meer te maken met het gekoesterde interne object, dat op een absolute manier beveiligd is. Helaas wordt, mét de interiorisatie van het liefdesobject, meteen ook de haat geïnterioriseerd, die zich met onverbiddelijke logica omzet in zelfhaat en zo de interne economie toch weer komt verpesten. De pijn die de rouwende slechts hoeft te voelen na het daadwerkelijke verlies van zijn object, wordt bij de melancholicus een permanente pijn, maar dan een pijn die hij zelf, volkomen autonoom, kan beheeren. Door ontroostbaar te worden maakt de melancholicus zichzelf in zekere zin ook onkwetsbaar: niets vanuit de buitenwereld kan hem nog ongelukkig maken, hij is het vanzelf al, uit zichzelf al - en hij klampt zich aan zijn lijden vast als aan het enige, volstrekt enige, dat niemand hem buiten zijn wil kan ontnemen. De pijn komt voor de melancholicus het object vervangen, ze wordt voor hem zijn eerste en zijn laatste, zijn dierbaarste object, oneindig beter, oneindig verkieslijker dan elk reëel object. Het masochisme is, althans in deze gedaante, geen slaafse houding van onderworpenheid en passieve zelfopoffering; het berust, integendeel, op het trotse meesterschap over zichzelf, de uiterste vorm van zelfcontrole, de absolute weigering van passiviteit. De masochist is de radicale rebel tegen het leven, hij weigert afhankelijk te zijn van de spelingen van het lot, hij weigert de onvoorspelbare wisseling van genot en pijn en kiest, compromisloos, voor de permanentie, het totale zelfbeheer. En zoals de zaken er voor de menselijke sterveling voor staan is het nu eenmaal gemakkelijker om te beslissen voor

altijd ongelukkig te zijn dan om te proberen het geluk voor altijd te behouden. Voor het geluk zijn we jammerlijk afhankelijk van onze medemensen - zij kunnen ons naar believen hun liefde en hun zorgen geven of onthouden; het ongeluk kunnen we onszelf altijd, naar eigen goeddunken en met het grootste gemak, toedienen. Het *willen* van de pijn houdt bovendien meteen de beste verdediging in tegen de pijn - wat Nietzsche zo goed wist toen hij in de heroïsche affirmatie van het lijden de trotse overwinning op het noodlot zag. De vervulling is niet te behouden, de leegte daarentegen wel; gevuld kunnen we alleen worden door iets anders, uithollen kunnen we onszelf best. De logica van de melancholicus is in treffende opzichten dezelfde als die van de thans heel wat populairdere, maar al even verkeerd begrepen anorexiepatiënt. En beide ongelukkigen hebben, elk in hun eigen pathologische economie, precies wat ze wilden: het totale behoud, de absolute bevelling tegen het verlies. Het omslaan van melancholie in manie, waarover Freud zich zo verwondert, kan dan misschien begrepen worden naar analogie van het omslaan van anorexie in boulemie: in beide gevallen gaat het om twee tegengestelde manieren om hetzelfde te willen, namelijk het *behoud* van een toestand - de volheid of de leegte, het komt op hetzelfde neer.

Maar misschien gaat het in de vreemde gehechtheid aan het lijden - zoals die bijvoorbeeld ook bijdraagt tot het *verzet* van de neuroticus tegen zijn genezing - ook nog om iets anders dan een masochistisch-narcistisch verlangen naar almacht - iets dat door Freud onvoldoende werd begrepen omdat het zich niet liet uitdrukken in termen van economie of biologie. De weigering om afstand te doen van de pijn, om het verlies van het object te boven te komen, houdt immers ook verband met de *betekenis* van het verloren object. Deze betekenis wil de melancholicus in geen geval zien verminderen; meer dan alles wil hij met zijn ontoestbaarheid de *absoluutheid* bewijzen van datgene wat hij verloor. De normale afloop van een normaal rouwproces bestaat erin dat de rouwende stilaan weer gaat investe-

ren in nieuwe objecten, hij vindt opnieuw vreugde in het leven, hij begint weer te beminnen; de rouw eindigt dus in een soort ontrouw aan het verloren object: het was al met al toch niet Alles, toch niet het Enige, het eerste en het laatste, het was het al met al toch niet waard om eeuwig voor te treuren. De melancholicus is degene voor wie deze gang van zaken (de gang van het leven eigenlijk) volstrekt onaanvaardbaar is, hij is de rouwende die niet wil dat de rouw ooit voorbijgaat, omdat hij dan pas écht zijn object zou verliezen. Het *herstellen* van het verlies betekent voor hem een nog veel groter verlies dan het verloren object - het betekent dat hij moet instemmen met de vervangbaarheid van het object, dat hij moet toegeven al met al toch nog zonder te kunnen leven. Daarom is het voor de melancholicus ook geen *troost* te zeggen dat zijn verdriet wel weer voorbij zal gaan - want dat is voor hem nu juist het ergste van alles; de mogelijkheid van het voorbijgaan weegt op hem nog veel zwaarder dan het verdriet zelf. Adolescenten - deze premature melancholici, als ik ze zo mag noemen - krijgen het generatie na generatie te verduren: ze lopen zich te pletter op de absolute van hun verlangens, ze zitten te knarsetanden bij de gedachte dat alles *niets* is in deze wereld - en dan staat daar ook nog zo'n ouder of leraar, pastoor of psychiater, om hun erbij te vertellen dat het alleen maar een fase in hun ontwikkeling is en dat het later wel vanzelf weer voorbijgaat. Hoeveel verkieslijker zijn voor hen dan niet de gruwelijkste sprookjes, waarin mensen - koningen, prinsessen, bedelaars of stiefdochters zonder uitzondering gewoon *doodgaan* van verdriet, zoals dat hoort, zoals dat eigenlijk zou *moeten*. Want het is alleen door het compromisloze lijden, de onvoorwaardelijke bereidheid om te sterven, dat in deze vergankelijke wereld de absolute van een waarde aangetoond kan worden - zoals Jezus zo goed wist toen Hij aan het kruis niet terugkrabbelde maar per se onvermurwbaar en ontroostbaar wilde zijn. Wat, bijvoorbeeld, indien Hij in laatste instantie toch had gezegd: Ik geef het op, haal mij er maar af? Wat zou dat dan betekend hebben voor het geloof,

voor het bestaan van God? Julia - in een andere context, ik bedoel de Julia van Romeo - wist het eveneens toen ze bij de dood van haar geliefde onmiddellijk naar de dolk greep om zich het hart te doorboren, en niet bijvoorbeeld eerst een weekje afwachtte om te zien of ze zich dan al niet wat beter zou voelen. Voor het geloof - het échte geloof - net als voor de liefde - de échte liefde - *leef* je niet alleen - dat kan iedereen -, je *sterft* ervoor. Want wat indien Julia, de ontroostbare Julia, zich na een welvoeglijke rouwperiode toch had laten troosten en na verloop van jaren een andere geliefde had gevonden (misschien zelfs een andere Montague, als het haar per se te doen was om het onbereikbare, of om het dwarsbomen van haar vader)? Dat had alleen maar kunnen betekenen dat wat ze voelde voor Romeo eigenlijk *niet* de Absolute Liefde was geweest, maar gewoon, zoals dat gaat in het leven, een uit de hand gelopen kalverliefde. Ik *wil* niet getroost worden, zegt de echte Julia, ik wil alleen maar *hem terug*.

De melancholicus, welteverstaan, is degene die *niet* sterft voor zijn liefde of zijn geloof, maar alleen *voorlopig* niet. Voorlopig heeft hij iets dat beter is dan de dood: het onuitputtelijke verdriet waarmee hij zijn absolute trouw aan het object bewijst - het laatste teken dat het object nog niet, of nog niet *helemaal*, verloren is. Ontneem hem zijn lijden en hij heeft niets meer. Ontneem hem zijn pijn en hij kiest de dood.

### ***De kleine zeemeermin***

‘Ver in zee is het water zo blauw als de blaadjes van de mooiste korenbloem, en zo helder als het zuiverste glas, maar het is héél diep, dieper dan enig ankertouw reikt; veel kerktorens zouden boven op elkaar gezet moeten worden om van de bodem af boven het water uit te steken.’

Zo begint een van de verschrikkelijkste sprookjes van H.C. Andersen, door Walt Disney schaamteloos van een happy end voorzien. Maar bij Andersen leven ze op het einde helemaal *niet* lang en gelukkig. Tenminste, *zij* niet. *Hij* wel - maar dan met een ander.

Zij, dat is de kleine zeemeermin. Het verhaal is eenvoudig en snel verteld: een jonge zeemeermin wordt hopeloos verliefd op een prins die ze tijdens een storm van de verdrinkingsdood heeft gered. Ze wil alles doen om zijn liefde te winnen en verkoopt haar stem aan de zeeheks, die haar in ruil daarvoor twee mensenbenen bezorgt. Als ze erin slaagt zich door de prins te doen beminnen, zal ze een menselijke ziel krijgen en een onsterfelijk leven na de dood. (Zeemeerminnen hebben geen ziel, ze leven driehonderd jaar en vergaan dan tot schuim op de zee.) Slaagt ze er niet in, dan zal ze op de ochtend na zijn huwelijk met een ander onherroepelijk sterven. Het onvermijdelijke gebeurt. De prins vindt haar wel lief en mooi, ze wordt zijn beschermeling en vertrouweling, maar als het eropaan komt trouwt hij toch met een ander. De kleine zeemeermin is verloren. Op de avond van de bruiloft krijgt ze echter nog een laatste kans: haar zusters hebben hun haren verkocht aan de zeeheks en komen aangezwommen met een mes, waarmee de kleine zeemeermin vóór het ochtendgloren het hart van de prins moet doorboren. Wanneer zijn bloed over haar mensen-



benen stroomt zullen deze weer samensmelten tot een vissestaart en zal ze haar driehonderdjarig leven als onderwaterwezen mogen uitleven. Doet ze het niet, dan zal ze bij de eerste zonnestrallen sterven en veranderen in schuim op de zee. De kleine zeemeermin staat in vertwijfeling naast het bed van de slapende prins, met zijn slapende bruid in zijn armen; het mes siddert in haar handen, maar dan gooit ze het ver van zich vandaan in de golven en stort op haar beurt de zee in, voelend hoe haar lichaam opgaat in schuim.

Kennelijk dacht ook Andersen op dit moment - een tikkeltje laat weliswaar - aan de vele ontroostbare kinderen die na dit verpletterende sprookje ook nog tevreden zouden moeten gaan slapen. Als een *deus ex machina* voert hij een verzachtende omstandigheid in: de kleine zeemeermin is niet echt onherroepelijk dood, ze is als bij mirakel geen zeeschuim geworden maar een etherisch luchtwezen dat zichzelf een onsterfelijke ziel kan bezorgen door driehonderd jaar lang niets dan goede daden te verrichten. En wat meer is: bij elke ontmoeting met een lief en gehoorzaam kind zal God de wachttijd verkorten, terwijl ieder stout en slecht kind het op zijn geweten krijgt het ongeluk van de zeemeermin te verlengen. Maar ieder kind, stout of lief, heeft natuurlijk meteen in de gaten dat het sprookje al veel eerder is geëindigd.

Je kunt niet altijd hebben wat je wilt. Of: liefde laat zich niet kopen, ook niet door de grootste offers. Of misschien: je moet niet het onmogelijke verlangen (driehonderd jaar leven, wellicht met een zeemeerman, is dat niet genoeg?). De liefde is geen sprookje, dat zou de boodschap van dit sprookje kunnen zijn.

Maar er is meer. Wie volwassen is geworden en aandachtiger leest krijgt steeds duidelijker het gevoel dat het niet alleen het slechte einde is dat dit sprookje zo'n wrange nasmaak bezorgt, maar een soort fatale onmogelijkheid in de liefde van de zeemeermin zelf. Er is iets, in de ondefinieerbaarheid van haar verlangen, de helse pijn van haar metamorfose tot mensen-

vrouw, haar totale zelfopoffering gecombineerd met de volstrekte onmogelijkheid tot verwoording, dat maakt dat de hele geschiedenis haast geen goede afloop had kunnen kennen. Ook een goed einde zou niet zo best zijn geweest. De kleine zeemeermin - dat voelen we - is beter af dood.

Om te beginnen is ze altijd al een beetje vreemd geweest ('Ze was een wonderlijk kind, stil en peinzend'). Haar tuintje op de zeebodem richt ze niet in zoals de anderen (die het de vorm van een vis of een ander waterwezen geven), ze geeft het de vorm van de zon, vol bloedrode bloemen, en zet er het marmeren beeld in van een mooie mensenjongen. Ze is buitenmatig geïnteresseerd in de 'mensenwereld daarboven' en kan nauwelijks wachten tot de dag van haar vijftiende verjaardag wanneer ze, zoals haar vijf oudere zussen, eindelijk het recht zal krijgen om op te stijgen tot aan het wateroppervlak. Nog voor ze er zelfs maar een glimp van heeft opgevangen weet ze met zekerheid dat ze 'echt zal gaan houden van die wereld daarboven en van de mensen die daar leven en wonen'. Eindelijk is het zover, ze stijgt op en komt terecht in de buurt van een schip, waarop toevallig ook die avond de verjaardag wordt gevierd van een jonge prins. De kleine zeemeermin kan haar ogen niet van hem afhouden, ze vindt dat hij op het marmeren beeld in haar tuintje lijkt. Later op de avond steeks echter plotseling een hevige storm op, het schip vergaat en de jonge prins zinkt weg in de diepe zee. Heel even is de zeemeermin heel blij, want nu komt hij bij haar, maar dan herinnert ze zich dat mensen in het water niet kunnen leven en dat hij niet dan als een dode in haar wereld kan neerdalen. Ze komt hem te hulp, houdt hem, bewusteloos, in haar armen en maakt van de gelegenheid gebruik om hem innig te kussen. Bij het aanbreken van de dageraad legt ze hem, nog steeds buiten bewustzijn, op het strand in de buurt van een soort klooster of tempel en wacht, verscholen achter de rotsen, tot iemand hem zal vinden. Ze ziet hoe hij gevonden wordt door een jong meisje, hoe hij weldra wordt omgeven door mensen, hoe hij de ogen weer opslaat en iedereen toe-

lacht. ‘Maar haar lachte hij niet toe, daar buiten in de zee, hij wist toch immers niet, dat zij hem gered had.’

Altijd is ze stil en dromerig geweest, maar nu wordt ze het nog meer. Avond na avond brengt ze door in de buurt van het koninklijk paleis om vanuit de zee naar haar prins te kijken. Maar het is niet alleen de prins waarnaar ze verlangt, het is de hele hogere wereld van de mensen, waartoe zij, als dieptewezen, geen toegang heeft. ‘Meer en meer begon zij van de mensen te houden, wenste zij te midden van hen te kunnen opstijgen; hun wereld scheen haar heel wat groter toe dan de hare.’ Wanneer ze ten slotte van haar grootmoeder verneemt dat mensen ook nog een onsterfelijke ziel hebben en na hun dood opstijgen naar een nog hoger, eeuwig leven, is de kleine zeemeermin helemaal radeloos. ‘Waarom kregen wij geen onsterfelijke ziel? zei de kleine zeemeermin bedroefd, ik zou graag al mijn honderden jaren, die ik te leven heb, willen geven om, al was het maar één dag, mens te zijn, en daarna deel te krijgen aan de hemelse wereld.’ De oude vrouw verzekert haar dat daartoe geen enkele kans bestaat, het is volkomen uitgesloten, tenzij dan - maar dat is al even onmogelijk - ‘alleen wanneer een mens je zo lief kreeg, dat je hem meer was dan vader en moeder, wanneer hij met heel zijn gemoed en liefde je aanhing, en de priester zijn rechterhand liet leggen in de jouwe met een belofte van trouw hier en in alle eeuwigheid, dan zou zijn ziel overvloeien in jouw lichaam en jij zou ook deel krijgen aan het menselijk geluk. Hij zou jou ziel geven en toch de zijne behouden. Maar dat kan nooit gebeuren.’ Vanaf dat ogenblik wordt het nog onduidelijker wát de kleine zeemeermin eigenlijk wil: wil ze mens worden ter wille van haar liefde voor de prins, of wil ze de liefde van de prins winnen om een onsterfelijke ziel te krijgen?

Zelfopoffering of winstbejag? Wil ze haar leven geven voor de prins, of wil ze zijn liefde gebruiken om een ander, eeuwig leven in de plaats te krijgen? Hoe dan ook, ze is bereid om tot het uiterste te gaan - ‘alles wil ik wagen om hem te winnen en

een onsterfelijke ziel' - en begeeft zich naar de verschrikkelijke zeeheks voor wie ze altijd zo bang is geweest. De zeeheks weet allang wat ze wil (zeeheksen weten alles), en ze zal het haar geven, niet uit goedheid of vrijgevigheid, maar integendeel, omdat ze vooraf al weet dat het de zeemeermin in het ongeluk zal storten. Ze geeft haar een toverdrank waardoor haar mooie vissestaart zal splijten en ineenschrompelen tot wat mensen mooie benen noemen - 'Allen, die je zien, zullen zeggen dat je het mooiste mensenkind bent dat ze ooit hebben gezien' -, maar ze waarschuwt haar: 'Je zult je zwevende gang behouden, geen danseres kan zweven als jij, maar elke stap, die je doet, zal zijn, alsof je op een scherp mes trad, zodat je bloed moet vloeien. Als je dat alles wilt lijden, dan zal ik je helpen.' 'Ja, zei de kleine zeemeermin met bevende stem en dacht aan de prins en aan het winnen van een onsterfelijke ziel.' Maar heksen doen natuurlijk niets voor niets, zelfs niet als ze er iemands ongeluk mee kunnen bewerken, en in ruil voor haar diensten vraagt ze 'het beste' dat de kleine zeemeermin heeft, haar stem. En hier, vreemd genoeg, wordt de kleine zeemeermin eensklaps door twijfel overvallen: 'Maar als je mijn stem neemt,' zegt ze, 'wat houd ik dan over?' Dat is een merkwaardige opmerking voor een schoonheid van een zeemeermin, de mooiste van allen, met een tere huid, diepbloauwe ogen en lange haren, met een bevallige gang en nu ook nog de mooiste mensenbenen in het vooruitzicht. Wat kan haar uitgerekend aan haar stem gelegen zijn? Ze kan er weliswaar prachtig mee zingen, ze heeft 'de mooiste stem van allen op aarde en in zee', haar stem was haar enige vreugde op de zeebodem, en ook de zeeheks suggereert dat ze met haar gezang zeker denkt de prins te kunnen betoveren. Maar waarom zou ze haar stem in de eerste plaats gebruiken om voor hem te *zingen*? Ligt het niet veel meer voor de hand dat ze met haar stem tegen hem zou *spreken*, om hem alles te vertellen, hem haar liefde te verklaren en hem zo voor zich te winnen? Aan deze mogelijkheid wordt blijkbaar niet gedacht, noch door de zeeheks, noch door de zeemeermin zelf. En in-

derdaad, later zal ook blijken hoe het spreken, zelfs *met* een stem, wezenlijk uitgesloten is in het soort liefde dat de zeemeermin voor haar mensenprins voelt.

Het onvermijdelijke geschiedt. De kleine zeemeermin laat zich door de zeeheks de tong afsnijden, drinkt de vlijmscherpe, brandende toverdrank en wordt door de prins in hoogsteigen persoon op het strand gevonden, naakt (maar zorgvuldig in haar eigen lange haren gewikkeld) en met 'de mooiste kleine, blanke benen die een meisje kan hebben'. De prins neemt haar mee naar zijn kasteel, hult haar in de mooiste gewaden en noemt haar zijn kleine vondeling. Vooral wanneer ze voor hem danst raakt hij in opperste vervoering, ze 'zweefde over de vloer, danste, zoals nog niemand gedanst had; bij iedere beweging werd haar schoonheid nog meer zichtbaar en haar ogen spraken dieper tot het hart, dan de zang der slavinnen' - 'en zij danste steeds meer, ofschoon, wanneer haar voet de aarde raakte, het net was, alsof zij op scherpe messen trad.'

De prins zegt dat zij voor altijd bij hem moet blijven. Houdt hij dan van haar? Het is niet duidelijk. Ja en nee. Hij houdt van haar als van een dier, een goede vriend of een lief kind - hij geeft haar verlof om, als een hond, voor zijn deur op een fluwelen kussen te slapen; hij laat mannenkieren voor haar maken zodat ze hem, als een boezemvriend, overal te paard en in de bergen kan volgen; hij speelt met haar haren en liefkoost haar als een snoezig kind, een vertederende pop. 'Dag na dag werd zij de prins dierbaarder, hij hield van haar, zoals men van een goed, lief kind kan houden, maar haar tot zijn koningin te maken, dat viel hem helemaal niet in.' Uiteindelijk houdt hij zelfs van haar als van degene die het meest *lijkt* op de geliefde, *bijna* de geliefde zelf, maar *nét* niet, want de enige ware, de enige die hij 'op deze wereld zou kunnen liefhebben' - zo vertrouwt hij zijn stomme vondeling toe -, is het meisje uit de tempel, dat hem als drenkeling het leven redde. 'Maar jij lijkt op haar, jij verdringt haar beeld bijna uit mijn ziel; zij behoort de heilige tempel toe, en daarom heeft mijn goed geluk mij jou

gezonden, nooit zullen wij van elkaar scheiden.’ De kleine zeemeermin zwijgt - ze kan niet zeggen dat zij het is die hem heeft gered, en dat zij nu op haar beurt haar leven in zijn handen heeft gelegd. Met haar ogen - haar ‘sprekende’ ogen - probeert ze hem duidelijk te maken dat zij het meest van hem houdt van de hele wereld, en stelt hem de prangende woordeloze vraag: ‘Houd jij niet het meest van mij, in je hele omgeving?’ Hij begrijpt die vraag heel goed, maar tegelijk begrijpt hij er niets van, want hij antwoordt, met al zijn onschuldige wreedheid: ‘Zeker, jij bent mij het dierbaarst, want jij bent de goedaardigste van allen, jij bent mij het meest genegen, en jij lijkt op een jong meisje, dat ik eens zag, maar zeker nooit meer terugvind.’ Bijzonder schrijnend is het moment waarop de prins, als reactie op zijn vaders voorstel om met een naburige prinses te trouwen, naar de kleine zeemeermin toesnelt en verontwaardigd uitroept: ‘Ik kan niet van haar houden! Zij lijkt niet op het mooie meisje in de tempel, waar jij op lijkt; zou ik mij eens een bruid kiezen, dan zou het eer jou zijn, mijn stomme vondeling met je sprekende ogen.’ En wat hij vervolgens doet is van een perversiteit die gewoon alle verbeelding tart, want ‘hij kuste haar rode mond, speelde met haar lange haar en legde zijn hoofd tegen haar hart’ - zodat alle uiterlijk herkenbare tekenen van liefde aanwezig zijn, alleen de liefde zelf niet. Zij, van haar kant, doet ook al niets anders dan hem strelen en kussen, en haar ‘sprekende ogen’ vertellen hem er nog eens bij dat ze van hem het allermeeste houdt, maar het brengt hen geen stap verder, en geen stap dichterbij elkaar toe.

Tussen hem en haar heerst blijkbaar een onoverkomelijk, tot in het absurde volgehouden misverstand, een onbegrip dat onbegrijpelijk wordt. Zo staan ze bijvoorbeeld samen op het dek van zijn schip, hij informeert bezorgd of ze toch niet bang is voor de zee (‘mijn stom kind’) en haalt het in zijn hoofd haar te vertellen ‘van storm en windstilte, van zeldzame vissen in de diepte en wat de duiker daar gezien had’. En zij, de zeemeermin, weet niets beters te bedenken dan te glimlachen. Dat ze

niet kan spreken wisten we natuurlijk al. Maar heeft ze dan geen *handen*, om bijvoorbeeld naar het water te wijzen en dan naar zichzelf, naar haar benen, naar een vissestaart? Bestaat er in heel dat koninkrijk vol pracht en praal, met schepen, vuurwerk en tempels, dan niet iets eenvoudigs als *papier*, waarop je kunt *schrijven* wat je niet kunt zeggen? En is er tussen hen dan volstrekt geen mogelijkheid om een code te bedenken, een soort gebarentaal, een omweg om met handen en voeten een bres in haar verstomming te slaan? Hij kan spreken, zij niet; maar zij kan hem *verstaan* - waarom komt het dan niet bij hem op haar bijvoorbeeld hele reeksen vragen van het *multiple choice*-type te stellen en haar telkens met het hoofd te laten knikken of schudden? Wil hij misschien in werkelijkheid liever niets over haar weten - haar vreemde herkomst, de afgrondelijke gevoelens achter haar bedroefde blik? Vermoedt hij misschien, zonder het uitdrukkelijk te beseffen, dat zij niet echt tot zijn wereld behoort? Wil hij misschien daarom niet begrijpen wat ze van hem wil, omdat hij het niet wil geven, omdat hij het niet kan geven, niet durft te geven, omdat hij bang is voor de diepten waaruit ze komt? En zij, van haar kant, kán ze hem wel verstaan? Voor de lezer is het duidelijk van wel, ze registreert alles wat hij zegt en ze reageert, inwendig, verscheurd. Maar hemzelf geeft ze geen enkel teken, noch van haar begrip, noch van haar verscheurdheid. Voor hem moet het lijken alsof ze hem alleen maar hoort, niet werkelijk begrijpt-voor hem moet ze inderdaad een soort dier zijn, een buitengewoon aanhankelijk en geliefd dier, zo'n dier met bedroefde, smekende ogen, *sprekende* ogen, maar dan ogen waarvan het onmogelijk is uit te maken wát het is dat ze willen zeggen. Waarom laat ze dit zo lijdzaam gebeuren? Waarom probeert ze hem geen ander soort teken te geven? De heks heeft haar immers niet *verboden* zich op andere dan verbale manieren te uiten, ze heeft haar niet van ál haar uitdrukkingsmiddelen beroofd. En toch gedraagt de kleine zeemeermin zich tegenover haar geliefde als iemand die niet alleen niet kan spreken, maar die, op het dansen na, vol-

komen geparalyseerd is, een soort zombie zonder levende innerlijkheid, een marionet die aan touwtjes danst. Het moet zijn dat ze, tegenover hem, niet alleen niet *kán* spreken, maar wellicht ook niet *wil* spreken. Want als ze wel kon spreken, wát zou ze hem dan eigenlijk willen zeggen? Dat ze zijn liefde nodig heeft om een onsterfelijke ziel te krijgen? (Wat heeft ze dan in werkelijkheid het meest verlangd, zijn liefde of een ziel?) Dat ze, als hij niet haar maar een ander tot zijn bruid kiest, onherroepelijk zal sterven? (Is hij dan verondersteld voor deze chantage te bezwijken, haar zijn liefde bij wijze van liefdadigheid te schenken?) Of dat ze, om hem te kunnen winnen, is opgestegen uit de diepten der zee, haar identiteit als zeemeermin heeft opgeofferd en de meest afschuwelijke zelfverminking heeft ondergaan? Zou met name vooral dit laatste hem niet met onoverkomelijk afgrijzen vervullen: de mooie meisjesbenen die voortkomen uit een geschubde vissestaart, de zwevende gang die een snijdende pijn verbergt, de herinnering aan het mes bij het bloeden van haar voeten? ('Jouw vissestaart,' zei de grootmoeder al, 'dat vinden zij daarboven op aarde afschuwelijk.')

Wat zou hij wel niet denken van de leugenachtige manier waarop ze hem, in al haar toewijding en liefde, probeert te bedriegen en naar zich toe te lokken, onder het voorwendsel een ander te zijn dan ze eigenlijk is? Zou hij haar niet, vervuld van weerzin, onmiddellijk weer de diepten in duwen? Welke prins wil met een verminkte zeemeermin getrouwd zijn? Prinsessen, dat is bekend, trouwen weliswaar af en toe met kikkers, maar dat is pas nadat deze door een kus opnieuw zijn omgetoverd tot fatsoenlijke prinsen. Bij deze zeemeermin helpt geen kussen, hij doet zijn best, hij probeert het een paar keer maar er komt geen echte metamorfose tot stand - ze blijft een ongrijpbaar tweeslachtig wezen, half dier half mens. Is het een wonder dat ze er het zwijgen toe doet, verlamd door een volstrekte onmogelijkheid? Hij *moet* het weten en hij *mag* het niet weten. Hij moet weten wie ze is en wat ze voor hem heeft gedaan, hij moet weten dat ze voor hem een ander is geworden dan ze was,



dat ze voor hem tot het uiterste is gegaan - hij moet het weten omdat hij anders niets kan *teruggeven*. En tegelijk mag hij het niet weten, hij mag niet weten dat het haar ook om iets anders is te doen dan om zijn exclusieve liefde, hij mag niet weten dat ze niet is wat ze lijkt te zijn, anders zal hij haar van zich afstoten, haar niets *willen* teruggeven. Maar zelf, weet ze zélf wel meer dan hij, weet ze zelf eigenlijk nog goed hoe het met haar staat? Houdt ze van hem of wil ze dat hij van haar houdt, wil ze zijn liefde of wil ze de onsterfelijkheid, wil ze bij hem zijn of wil ze alleen maar zichzelf *niet* zijn, en wie of wat *is* ze eigenlijk nog, zonder staart maar op brandende benen, met sprekende ogen maar zonder echte woorden? De sprakeloosheid is voor haar veel meer dan een fysieke onmogelijkheid, het is het failliet van alle expressiemogelijkheden, de algehele verstomming van de symbolische orde in een soort onderwereld van afgrondelijke gevoelens die onmogelijk kunnen worden benoemd, een wereld bodemloos zoals de zee, de ogen van dieren, het verdriet zonder tranen. (Zeemeerminnen, zegt Andersen met duidelijke kennis van zaken, hebben geen tranen, en *daarom* lijden ze ook veel meer.) Hij en zij, ze behoren tot werelden die niet alleen verschillend zijn maar zelfs onderling onverenigbaar, zij tot de wereld van de diepte en de pijn, de dood en de dierlijke stilte, hij tot de hogere, heldere wereld van de taal, de beloftevolle wereld van geluk en van onsterfelijkheid.

Hoe zit het overigens met *hem*, en met *zijn* verlangens? Ook hij wordt immers, net zoals zij, door liefde bewogen, al is het niet door liefde voor haar, maar voor het onbekende meisje van de tempel, aan wie hij zijn redding als drenkeling toeschrijft. En hoe verschillend de zeemeermin en de mensenprins ook zijn, in hun respectieve liefde en de manier waarop ze die ondergaan blijken ze uiteindelijk opvallende overeenkomsten te vertonen. Ze beminnen met een zelfde koppige standvastigheid, met een zelfde vooruitzicht op onmogelijkheid, met een zelfde verlangen naar redding en eeuwigheid. Hij en zij, ze worden eensklaps identiek, ze hadden tweelingen kunnen zijn

(hebben ze trouwens al niet hun verjaardag op dezelfde dag?). Allebei zijn ze in hun liefde gefixeerd op een *beeld*, bij haar is het zelfs een écht beeld, het marmeren beeld van de jongeling, waar hij, de prins, later op lijkt; voor hem is het het vluchtig opgevangen beeld van het meisje op het strand, waar ook zij, de zeemeermin, zo treffend zal op lijken. Allebei zijn ze op die manier gevangen in een spel van gelijkenissen, allebei zijn ze op zoek naar het eerste, het meest oorspronkelijke gegeven, dat niet noodzakelijk overeenstemt met dat wat ze, in de tijd, het eerst leerden kennen. Voor haar is het beeld er eerst, zodat het kan lijken alsof ze van hém, de prins, gaat houden *omdat* hij op het beeld lijkt; maar in werkelijkheid is het natuurlijk omgekeerd: *hij* was er het eerst, het beeld is een kopie van hem, een soort platoonse afschaduwing die in haar de volle verwachting van het echte wakker roept. Bij hem ligt de zaak moeilijker, hij komt nooit echt te weten wat eerst was, wat op wat lijkt, wat het oorspronkelijke voorwerp van zijn liefde is. Hij herinnert zich het meisje van de tempel als de eerste die hij zag toen hij, teruggekeerd van de doden, op het strand lag. De zeemeermin lijkt op haar, zo treffend dat ze ‘bijna haar beeld uit zijn ziel verdringt’. Maar heeft hij net, toen hij als levenloos op zee rondzwalpte, gedragen en geliefkoosd door de armen van de kleine zeemeermin, onbewust toch een beeld van haar opgevangen, zodat het het tempelmeisje is dat op *haar* lijkt, en niet omgekeerd? Dan zou de toestand op het einde uiteindelijk voor hem tragischer zijn dan voor haar, ook al is zij degene die alles verliest en hij degene die alles wint, want wat hij wint zou dan het verkeerde zijn, niet wat hij eigenlijk aldoor had gezocht. Opvallend is ook hoe voor beiden de gedachte van *redding* wezenlijk verbonden blijkt met het soort liefde waar het hun om gaat, en wel zodanig dat het redden of gered worden zowel de oorzaak is van hun liefdesverlangen als het uiteindelijke streefdoel ervan. Zij heeft hem uit de storm gered, dat was het begin van haar liefde, en nu hoopt ze dat hij door zijn wederliefde ook haar zal redden, niet alleen van de dood, maar ook van het soort

*leven* dat ze heeft, een diepteleven zonder ziel. En hij, hij schrijft zijn redding toe aan het tempelmeisje en begint (daarom?) van haar te houden, maar ook in de toekomst vertegenwoordigt zij voor hem een hoger, bezielder leven (het heilige leven van de tempel), een leven waarvan hij uitgesloten is en waarvan de onbereikbaarheid hem achtervolgt. (Terloops, hoe komt het dat hij zich opeens toch in het bezit bevindt van zijn onbereikbare geliefde? Was ze niet, *voor altijd*, aan de tempel gewijd? Hij heeft zich vergist, het was niet echt voor altijd, ze verbleef alleen maar in de tempel om de ‘koninklijke deugden’ te leren, ze is naar hem *afgedaald*.) De verticale structuur van de verhoudingen en de verlangens doortrekt dit sprookje als een soort onmogelijke heilsladder, een weg die omhoog zou moeten leiden maar die in feite in de afgrond stort, zonder houvast, ‘dieper dan enig ankertouw reikt’.

Had de prins geweten dat niet het tempelmeisje maar de zeemeermin oorspronkelijk zijn leven had gered, zou dat iets aan zijn liefde hebben veranderd? Misschien. Maar toch lijkt het hem op de een of andere manier niet *mogelijk* dat zijn stomme vondeling voor dát soort liefde in aanmerking zou komen. Er is iets met haar aan de hand, dat voelt hij onmiskenbaar, anders zou hij niet op zo'n onbedoeld wrede manier met haar *spelen*, als met een hond, een vriendje, een kind. En dát is de hele ellende voor haar, die haar doet verstommen van onmacht: dat ze zijn liefde nodig heeft om volwaardig mens te kunnen worden, terwijl hij zijn liefde alleen maar kan geven aan iemand die al ten volle, *ten voeten uit*, mens is.

Maar stel dat het toch een sprookje was geworden, stel dat het toch was gelukt. Hoe zou het geweest zijn als hij wél van haar had gehouden? Hier blijkt uiteindelijk hoe alle mogelijkheden onmogelijk worden, en hoe het sprookje in geen geval een sprookje had kunnen zijn. Om te beginnen zou ze, ook als zijn bruid, dezelfde brandende pijn zijn blijven voelen bij elke stap - in het contract met de heks werd immers niets voorzien over een verandering in haar *benen* na hun huwelijk. Ook van

haar stomheid zou zijn liefde haar niet genezen, daaromtrent koestert ze geen enkele illusie ('O, hij moest eens weten dat ik, om bij hem te zijn, mijn stem heb weggegeven *in alle eeuwigheid*'). Wat ze verloren heeft, heeft ze voor altijd verloren. Maar met wat ze daarvoor in de plaats heeft gewonnen kan ze voorlopig evenmin iets aanvangen: een onsterfelijke ziel, wat doe je daarmee zolang je nog niet dood bent? Blijkbaar zal ze door zijn liefde alleen maar de *ziel* van een mens krijgen, niet werkelijk het *lichaam*, zodat ze tot haar dood de pijn van de tweeslachtigheid zal moeten blijven dragen. En dat brengt ons dan tot de laatste, allesbeslissende vraag: *hoe* had hij dan wel, als een mens van een mens, als een man van een vrouw, van haar *kunnen houden*? Liefde is immers, zolang ze niet tot de zuiver mystieke regionen behoort, niet alleen een geestelijke aangelegenheid, maar ook iets tussen lichamen, waar bijvoorbeeld een eerste huwelijksnacht bij te pas komt. En hoe hadden we ons die tussen hem en haar moeten voorstellen? Als zeemeermin had ze aanvankelijk een grote, glibberige vissestaart; deze is door de toverdrank als door een mes in twee gespleten, zodat het pijn doet bij elke stap en haar voeten bloeden. (Het bloed, tussen haakjes, wordt door 'de anderen' gezien, maar niet door hem, *hij* heeft niets in de gaten.) We zijn volwassen lezers geworden, en we hebben intussen ook al Freud meegemaakt - onvermijdelijk komt in ons de indiscrete vraag op naar wat er is *tussen* haar benen, en naar de helse pijnen die de liefde haar daar misschien zal kosten, en het bloed dat daar zal vloeien - als er al werkelijk 'iets' mogelijk is. Bijzonder aantrekkelijk is dat voor hem ook al niet, en misschien is het wel daarom dat hij bij voorbaat van haar pijn niets wil weten, dat hij haar bloed liever niet wil zien, dat hij de taal van haar sprekende ogen niet durft te ontcijferen. Voor hem vertegenwoordigt ze de afgrond zelf, de gruwelijke verscheurdheid, het dodelijke zelfverlies. Hij weet niet dat *zij* het is die hem gered heeft, en *had* hij het geweten, dan zou hij het nooit hebben kunnen geloven.

Wat overblijft is pijn. De pijn van het onvervulbare verlan-

gen, het verlangen waarvan zelfs geen mogelijke vervulling *voorstelbaar* is, omdat het wezenlijk het *onmogelijke* verlangt. Wát ze wil, de kleine zeemeermin, is niet meer van deze wereld, noch van haar waterwereld, noch van zijn mensenbestaan - wát ze wil is geen enkel mogelijk leven voor de dood, ze wil *alleen* de onsterfelijkheid. Daarom is het niet werkelijk een edelmoedige beslissing van haar als ze op het eind de prins laat leven ten koste van zichzelf. Wat ze immers aldoor al wilde is het verlies, *eerst en vooral* van zichzelf.

Hoe had ze dit verlangen kunnen verwoorden, hoe had ze het zelfs maar als zodanig kunnen herkennen? Niet de onvervulbaarheid, maar het verlangen *zélf* is de kern van haar pijn - een pijn die zo onhanteerbaar, zo onuitdrukbaar wordt dat hij alleen nog kan worden omgezet in lachen, in dansen - in tekenen die net zo goed op de *afwezigheid* van pijn konden wijzen, op het *tegendeel* van pijn, op geluk en uitbundige vreugde.

***De levenskunstenaar*****Naar een esthetica van de zelfmoord**

Zelfmoord is 'in'. Meer en meer mensen denken erover, meer en meer mensen doen het, meer en meer mensen proberen het ook eens een keertje. Maar meest van al nog wordt er over zelfmoord gesproken - door psychologen, sociologen en filosofen, door dokters en priesters, door critici, moralisten en sympathisanten, door sekteleiders, begeleiders en weifelende vertwijfelden.

Bij dit alles is reeds vaak gewezen, vanuit diverse hoeken, op een merkwaardige band die zou bestaan tussen de zelfmoord en het kunstenaarschap, meer in het bijzonder het schrijverschap. Tal van studies zijn gewijd aan het suïcidaal gedrag van schrijvers als Sylvia Plath, Cesare Pavese en Fernando Pessoa, aan het bestendige gevecht tegen de verlokking van zelfmoord dat het leven van een onnoemelijk aantal andere schrijvers karakteriseerde, en aan de uitgesproken cultus van het literaire zelfmoordideaal in de romantische - en later de dadaïstische - kunstconceptie. Ondanks dit alles is de band tussen het schrijven en de zelfmoord relatief onopgehelderd gebleven. Want niettegenstaande hun manifeste, latente of onbewuste zelfmoordobsessies blijft het een feit dat de meeste schrijvers het hebben volgehouden tot ze een natuurlijke dood stierven, vaak zelfs op onbetamelijk hoge leeftijd, en dat ze zich intussen vrij succesvol en comfortabel met hun schrijverschap hebben weten te verzoenen. Weliswaar zijn er kunstenaars, uit heden en verleden, die te kennen geven dat 'de kunst en zij alleen' hen van de zelfmoord heeft weerhouden. Maar waarom de kunst, en niet bijvoorbeeld het pottenbakken, het kleiduijschieten of het postzegelverzamelen? Wat is er in het schrijven dat een

mens, in plaats van hem tot zelfmoord te drijven - wat aannemelijker zou zijn -, juist van de zelfmoord doet afzien?

Vóór alles moet ik een duidelijk voorbehoud maken. Ik wil het hier niet hebben over *alle* schrijvers - laat staan over *alle* kunstenaars -, en evenmin wil ik een algemene hypothese lanceren over de zelfmoord als zodanig. Er is een soort van zelfmoord die aan redenen en aan motieven zo weinig te wensen overlaat dat ze in de volle zin van het woord een rationele daad kan worden genoemd. Er is anderzijds een soort van zelfmoord die zodanig door een psychische pathologie wordt bepaald dat ze bijna kan worden vergeleken met een onbewuste handeling. Beide soorten van zelfmoord zijn filosofisch oninteressant en vallen hier buiten beschouwing. Waarmee ik niet bedoel dat ik het zal hebben over de zelfmoord als het theoretische probleem van de zin of de absurditeit van het bestaan. Camus mag dan misschien gelijk hebben gehad dit probleem te promoveren tot het enige serieuze filosofische probleem, maar het was verkeerd van hem om dit het probleem van de zelfmoord te noemen. Het is een, weliswaar zeer verbreide, vergissing de zelfmoordenaar te beschouwen als iemand die vindt dat het leven geen zin heeft. De zelfmoordenaar is iemand die geen zin heeft in het leven - en dat is heel wat anders. Bovendien is hij iemand die geen zin heeft in het leven *hoe dit leven ook moge verlopen*, hoe zinvol of hoe mooi het ook zou kunnen zijn. Het probleem heeft natuurlijk wel een filosofische relevantie, omdat het de vraag doet rijzen naar wat maakt dat een menselijk leven dat volledig naar wens lijkt te verlopen, toch nog, voor bepaalde mensen, te wensen over kan laten, of - omgekeerd - naar wat, door bepaalde mensen, kan worden gewenst, waar geen mogelijke werkelijkheid aan kan beantwoorden.

Ook van de kant van de schrijvers zijn er types die ik buiten beschouwing zal moeten laten. Er is het type schrijver dat schrijft zoals een bediende zijn kantoorwerk doet: van acht tot twaalf en van twee tot vijf, zoveel bladzijden per dag, zonder grote voldoening of grote tegenzin, efficiënt maar zelden

briljant. En er is het type schrijver als Agatha Christie of P.G. Wodehouse, dat de grootste lol beleeft aan de creatie van fictieve werelden, en dat dan ook in een handomdraai hele boekenplanken vol kan schrijven. Het schrijverstype dat ik op het oog heb wordt gekenmerkt door een soort passionele ambiguïteit tegenover het eigen schrijverschap. Talloos zijn de schrijvers die, rechtstreeks of onrechtstreeks, aforistisch of epistolair, getuigenis afleggen van deze ambiguïteit - die er intussen evenwel niet veel beter op begrepen is geworden. 'Ik heb een hekel aan schrijven,' zei de science fiction-schrijver Frederick Brown, 'maar ik vind het heerlijk om geschreven te hebben.' Een uitspraak waar heel wat schrijvers geld voor zouden geven om die zelf te hebben bedacht. Te verklaren, bij dit soort schrijvers, is het merkwaardige samengaan van volgende, tegenstrijdige elementen: de absolute innerlijke dwang tot schrijven, die zich uit in gevoelens van onrust, ontevredenheid en schuld bij langdurig niet-schrijven; het ontbreken, vervolgen, van nochtans elk plezier bij het schrijven zelf, de grote weerstand die bij elke zin, door sommigen bij elk woord moet worden overwonnen, en de vaak onoverkomelijke moeilijkheid om een begonnen werk ook af te maken; maar dan, ten slotte, de euforische vreugde, het dolzinnige geluk wanneer uiteindelijk tóch een werk is afgeraakt, het gevoel van bevrijding en eeuwige gelukzaligheid, van nooit meer te moeten schrijven en dat wellicht ook nooit meer te zullen willen. Dit is het trieste ras van nagelbijters, dat zich niet goed voelt wanneer het niet schrijft, dat zich geen haar beter voelt wanneer het wél schrijft, en dat dus alleen dat korte moment voor ogen heeft van extatisch welbevinden bij het beëindigen van een werk. Weliswaar komt daar na verloop van tijd de bescheiden voldoening bij van een publikatie, het zielverheffende gevoel te worden gelezen en goed te worden gevonden, en de onnoemelijke ijdelheid zelf, in recensies en interviews, tot literair personage te worden gepromoveerd. En naarmate schrijvers moeizaam vorderen in hun schrijverschap leren ze ook, mét de knepen van hun vak, hoe



ze *zichzelf* moeten knijpen om wat minder moeizaam aan de gang te kunnen blijven. Maar dat neemt niet weg dat de meeste schrijvers het, mét Brown, een ongelukkige omstandigheid blijven vinden dat men nu eenmaal moet schrijven om te kunnen 'geschreven hebben'.

Keren wij nu terug naar onze zelfmoordenaar. Misschien zouden wij hem, naar analogie met de schrijver, kunnen typeren als iemand die ook liever zou 'hebben geleefd' in plaats van te leven. Alleen is dat niet mogelijk. Allerlei dingen kan men van zichzelf, met voldoening of met spijt, in de verleden tijd zeggen: dat men heeft bemind, gewerkt of gestreden, maar *niet* dat men 'heeft geleefd'. You cannot eat your cake and have it - daar zijn we weer. En nochtans doet het bestaan van het spreekwoord vermoeden dat het precies dát is wat wij eigenlijk zouden willen. Volgens Freud is het een van onze grote onbewuste verlangens - dat zich dan ook veelvuldig uit in dromen - dat wij bij onze eigen begrafenis aanwezig zouden kunnen zijn. Dit getuigt niet noodzakelijk van levensmoeheid of van zelfdestructieve tendensen, maar eerder, aldus Freud, en op veel subtielere wijze, van een primair narcisme en het verlangen om ánderen met de eigen dood te treffen. Maar er is, dunkt mij, een nog dieper verlangen mee gemeoid, dat buiten de categorieën van narcisme of altruïsme, sadisme of masochisme valt, en dat misschien niet zozeer van morele aard is, maar eerder naar het esthetische neigt. Het is het verlangen naar volledigheid, naar voltooiing, naar afwerking van het eigen leven, om het, eindelijk, als eindprodukt te kunnen voorleggen aan de overlevenden, en zelf stiekem vanuit het graf mee te kunnen kijken. Een van de vervelende dingen van het leven is namelijk dat het maar niet *af* raakt. Het ene ogenblik hebben we alles wat we zouden willen hebben, het andere ogenblik verliezen we iets, of willen we weer wat anders. Het ene ogenblik voelen we ons goed, gezond en geliefd, het andere ogenblik zijn we weer misnoegd, misselijk of misprezen. Dit bestendige op-en-neer is natuurlijk ook wat het leven boeiend maakt, wat de spanning erin houdt,

wat ons aan de gang doet blijven. Maar wat betekent uiteindelijk ‘spanning’ in een verhaal dat geen einde neemt, of waarvan we althans nooit het einde zullen kennen?

Wij beelden ons in dat we zullen sterven ‘op het eind’ van ons leven, wat niet alleen logisch, maar ook rechtvaardig en zeer mooi zou zijn. Maar in werkelijkheid sterven we op weg om onze kinderen van school te halen, in bad, luisterend naar een cultureel programma op de radio, of in bed met een vrouw die niet de onze is. Wij sterven altijd, zo lijkt het, op de meest ongelegen ogenblikken. En alles wat we per se nog moesten doen, alles wat we absoluut nog hadden willen zeggen, zal gewoon ongedaan blijven, en ongezegd. Ons leven wordt door de dood *onderbroken*, niet *beëindigd*.

De vaak gehoorde, tot de ernst des levens nopende vermaning, doorgaans geformuleerd aan het adres van dweperige schoolmeisjes, dat het leven geen roman is, houdt een zeer betekenisvolle waarheid in, maar heeft als zodanig niets te maken met de ‘ernst’ van het leven. Op sommige momenten is het leven veel fantastischer dan de meest idyllische roman, en over het algemeen leiden de meeste mensen zelfs een heel wat rooskleuriger bestaan dan de meeste romanfiguren. Niet de geringere schoonheid of de grotere ernst onderscheiden het leven van de roman, maar het simpele feit dat het geen einde - in de zin van een afronding of voltooiing - heeft. De clichématige slotformule van elk typisch ‘avontuur’ luidt niet voor niets: Eind goed, al goed - en dat kan van een leven uiteraard nooit worden gezegd. Anderzijds is het ook weer niet zo dat een leven, door het feit van de dood, altijd *slecht* eindigt, zodat het misschien toch een soort roman - maar dan van het type van *Anna Karenina* of *Die Leiden des jungen Werthers* - zou kunnen zijn. Want in een esthetische, niet-hedonistische zin geldt ook voor dit soort, ‘slecht’ eindigende werken dat het einde het hele werk ‘goed’ maakt, omdat het de ultieme integratie biedt van alle disparate ontwikkelingslijnen waarlangs het werk is opgebouwd. Hoogstens zou het leven kunnen worden vergeleken

met een roman als Dickens' *The Mystery of Edwin Drood*, waarvan het slot, wegens het overlijden van de auteur, ook werkelijk een mysterie is gebleven. Vreemd genoeg wordt het boek precies daarom ook niet gelezen. Voor wie weet dat het geen einde heeft is het van meet af aan een spanningloos literair curiosum, dat niet werkelijk als een roman wordt gelezen. En wie dat niet weet, en aldoor vol verwachting verder heeft zitten bladeren, voelt zich op het eind dermate bedrogen, teleurgesteld en machteloos dat hij liefst van al naar de boekwinkel zou stappen om daar zijn geld terug te vragen.

Wanneer wij denken aan onze eigen dood, dan komt die ons altijd zo onwerkelijk, zo onvoorstelbaar en zelfs ronduit onmogelijk voor, terwijl wij nochtans met onverbiddelijke logica hebben geleerd dat 'alle mensen sterfelijk zijn'. En toch hebben wij voor één keer in ons aanvoelen gelijk, want ook al zijn alle mensen uiteraard sterfelijk, er is geen mens die ook daadwerkelijk 'is gestorven'. De dood is niet iets dat wij zullen 'meemaken' - het is zelfs niet iets dat ons zal 'overkomen'. De dood, om kort te gaan, is geen *belevenis*. Wij zullen niet, zoals we dagelijks de deur uitgaan, op een dag ook het hoekje kunnen omgaan, en misschien nog eenmaal kunnen omkijken.

Het verlangen om bij de eigen begrafenis aanwezig te zijn is niets anders dan het verlangen om toch nog even om het hoekje te kijken nadat men het is omgegaan. En het genoegens dat men zich voorstelt daaraan te beleven is vergelijkbaar met dat bij het dichtklappen van een boek dat slecht eindigt. De hoofdfiguur is overleden - een wereld is in elkaar gestort, maar toch was het een goed boek, want eensklaps blijkt hoe in het begin reeds dit einde zat vervat - wat bij het begin nooit had kunnen blijken -, zodat zelfs de gemiste kansen drager van betekenis zijn geworden. Het verlangen om bij de eigen begrafenis aanwezig te zijn is bovendien, hoe paradoxaal het ook mag klinken, een verlangen naar *onsterfelijkheid*. Het is het verlangen om dood te zijn en om, precies daardoor, niet dood te *kunnen gaan*. Het is een verlangen naar het kunnen innemen van een standpunt voorbij

de vernietiging van het eigen bestaan, een standpunt van waaruit men zou kunnen zeggen: 'Ik ben gestorven', en dus, mét de eigen dood, ook een minimale vorm van overleven zou kunnen bevestigen. 'Ik heb geen voorkeur,' zei Fernando Pessoa - maar hij loog - 'voor wanneer ik toch geen voorkeur meer kan hebben.' Want het was zijn voorkeur zich voor te stellen dat zijn dood volstrekt onbelangrijk was, dat het lente zou worden en dat de bloemen 'net zo' zouden bloeien, en de bomen 'niet minder groen' zouden zijn dan het vorig voorjaar - zodat hij er stiekem tóch weer bij zou zijn om te kunnen vergelijken.

Wat is de relevantie van dit alles voor de zogenaamde 'zelfmoordproblematiek'? Betekent het-wat in lijn zou zijn met de moderne tendens tot vulgariseren - dat wij, alweer, allemaal 'iets van de zelfmoordenaar' in ons hebben? Het zal wel zo zijn. Maar wij hebben ook *allemaal* 'iets' van de moordenaar en iets van de psychopaat in ons, en dit alles werkt weinig verhelderend. Bovendien zijn dergelijke veralgemeningen niet alleen gemakkelijk en goedkoop, maar ook bijzonder weinigzeggend en bepaald beledigend voor de 'echte' zelfmoordenaar. Deze beschouwing over een wellicht algemeen menselijk verlangen naar beëindiging, dat tegelijk een verlangen naar de dood en de onsterfelijkheid is, is daarom niet meer dan een soort verre analogie, een begrijpelijk model voor wat op zich niet begrijpelijk is: hoe bepaalde mensen in de zelfvernietiging uitgerekend de zelfvervulling kunnen zoeken, en hoe de daad van zelfmoord, beschreven als de meest destructieve aller daden, van een extreem creatieve en artistieke impuls kan getuigen.

Men stelt zich de klassieke zelfmoordenaar vaak voor als de sombere eenzaat van het melancholische of depressieve type, de volstrekt humorloze apathicus, de kniezer en piekeraar met wallen onder de ogen en spijsverteringsproblemen, gebukt onder een zwaarwichtige wanhoop die hem op een dag té zwaar zal worden. In werkelijkheid is wat men met een geleerde term de 'suïcidale persoonlijkheid' heeft genoemd eerder van het energieke, vitale, overactieve type, ambitieus en pres-

tatiegericht, succesrijk en niet zelden uitgesproken briljant. De dichteres Sylvia Plath was een bijzonder begaafde en ondernemende jongedame, studente met hoge onderscheidingen, voorzitter van allerhande verenigingen, winnares van talloze prijzen toen zij, op negentienjarige leeftijd, tussen twee prijzen in, een welgemeende zelfmoordpoging ondernam. Toen zij een tiental jaren later in een derde, misschien wat minder welgemeende poging slaagde was ze, als toegewijde moeder van twee peuters, ook in haar dichtwerk creatief als nooit tevoren. De Italiaanse schrijver Cesare Pavese was op het hoogtepunt van zijn literaire roem en succes gekomen, en had net de belangrijke Strega-prijs gewonnen, toen hij blijkbaar, om moeilijk aanwijsbare redenen, toch maar de dood verkoos. En warempel ook de grootmeester Ernest Hemingway kon het niet laten, na een leven van literaire ascese en perfectionisme, nadat hij zowaar ook de Nobelprijs had gewonnen en intussen toch al eenenzestig was geworden, toch nog het pistool op zichzelf te richten. Dat mensen zelfmoord plegen die eenzaam zijn, mishandeld, straatarm en doodziek, valt nog enigszins te aanvaarden, maar dat ook de lieveling van het lot, de beminde, beroemde, begaafde en welbemiddelde tot de zelfmoord kan besluiten, lijkt dermate een daad van onrede, verkwisting en ondankbaarheid te zijn dat ze alleen maar op rekening van een momentane zinsverbijstering of permanente psychische stoornis kan worden gezet. Misschien is dat wel zo. Maar dan mag niet worden vergeten dat met een zelfde onverbiddelijkheid de ongemene dadendrang, de onuitputtelijke creativiteit en de ontzaglijke verwezenlijkingen van deze mensen ook op rekening van deze stoornis mogen worden gezet. ‘De passie voor destructie,’ zou Michael Bakoenin hebben gezegd, ‘is ook een creatieve passie.’

De robotfoto van de levenslustige zelfmoordenaar zou er dan als volgt kunnen uitzien. Hij is iemand die, meer dan andere mensen, gedreven wordt door een nooit aflatende onrust en ontevredenheid. Hij kan aan niets beginnen zonder dadelijk

ook te willen dat het al ‘af’ zou zijn, omdat hij zich inbeeldt dat hij *dán* tevreden zal zijn en rust zal kunnen vinden. Maar daarin komt hij alsmaar bedrogen uit, want zodra hij het ene heeft afgewerkt, of meestal zelfs lang voordien, wil hij al lang weer aan iets anders beginnen, dat eigenlijk ook al weer af zou moeten zijn. Dit verklaart, tegelijk, de grote volharding én de grote tegenzin waarmee hij aan het werk is, want in tegenstelling tot zijn rasgenoten, die de meeste van hun bezigheden met voldoening halverwege kunnen onderbreken, is het hem niet te doen om het plezier van het tijdverdrijf of de afwisseling, maar enkel en alleen om het moment van de voltooiing. Bovendien is er voor hem *heel veel* dat hij zou willen voltooien - hij zou wel alle boeken willen hebben gelezen, alle diploma's hebben behaald, alle prijzen hebben gewonnen, alle vrouwen hebben verleid. Voorzien als hij op de koop toe is, als bij mirakel, met wat voor anderen wel een onwaarschijnlijk grote voorraad energie moet lijken, gaat hij dan ook in dit bestaan van start als een doodrijder op een autocircuit. En als een waarachtig traject heeft deze zonderling warempel vanaf de start zijn hele leven voor ogen, als een vooraf opgesteld programma dat hij, met God weet welke vreemde dwangmatigheid, zal moeten zien af te werken. Het merkwaardige is wel dat hij er doorgaans ook in slaagt alles grotendeels ‘naar wens’ te laten verlopen, zodat hij niet eens *redenen* zal hebben voor ontevredenheid. Onuitputtelijk, onstuitbaar en onnavolgbaar raast deze zelfmoordenaar door zijn dagen.

En dan, eensklaps, stort hij in elkaar. Het gaat niet meer. Hij kan niets meer en wil niets meer. Hij zit in zijn fauteuil en wil er niet meer uit. Voor de omgeving is het duidelijk: hij is overwerkt, hij moet rusten. En natuurlijk moet hij rusten. Maar hoe kan hij rusten wanneer hij, terwijl hij zit te rusten, aldoor zit te wachten tot hij zal zijn uitgerust? Wat hem namelijk volstrekt onmogelijk is, in alle omstandigheden van het leven, is zich te laten gaan, te ondergaan, de geest op waakvlam te zetten en de ik-functie te laten sluimeren. Daarom kan hij, bij-

voorbeeld, zo moeilijk in slaap komen. Daarom ook kan hij van niets genieten, al is zijn leven ogenschijnlijk vol van geneugten. De enige ‘genietingen’ die hij kent zijn die van het helse type als de alcohol, de passionele liefde en de roestoestanden waarin de ik-functie niet bereidwillig indommelt in de bevrediging, maar brutaal door overmacht wordt ingemaakt.

Behekst als hij is door de behoefte tot beleven, bewustzijn en beheersen, moet de dood hem wel bijzonder onoverkomelijk voorkomen. De dood. Als hij wist dat ze morgen zou komen, dan kon hij er misschien nog wat van maken. Maar ze kan ook vandaag komen, terwijl hij net wat belangrijkers aan het doen is, of zomaar in zijn slaap, terwijl hij er niet eens bij is, en dat is bepaald vernederend, dat is volstrekt ontoelaatbaar. In tegenstelling tot andere mensen, die de dood vrezen, ontkennen, zoeken te aanvaarden of te vergeten, is de zelfmoordenaar vóór alles iemand wie de dood *voortdurend* in het bewustzijn staat gegrift, en wel, verre van als *verlangen*, als de gruwel aller gruwelen. De zelfmoordenaar is iemand voor wie, als toppunt van paradox, de dood *volstrekt* onaanvaardbaar is.

En nochtans hoort men hem zeggen, wanneer hij weer eens uitgeput en ineengestort in zijn fauteuil zit, omringd door liefhebbenden die hem vragen wat hij nu het liefst van al zou willen, dat hij liefst van al dood zou willen zijn. Onbegrijpend wijst men hem op de vele successen van zijn leven. Maar wat men niet in de gaten heeft - en hijzelf overigens al evenmin - is dat hij ook in al deze successen, stuk voor stuk, alleen maar de dood heeft gezocht - het moment waarop het ‘af’ zou zijn en volbracht, het ogenblik waarop hij, als God op de zevende dag, zou kunnen ophouden zich met de wereld in te laten en zou kunnen zeggen dat het ‘goed’ was geweest. Dit is het soort dood dat hij ook voor zijn leven zou willen - de dood, met andere woorden, die geen vernietiging is en geen onderbreking, maar een bekroning, een bewuste voltooiing en een laatste oordeelsact aan de vooravond van een welverdiende rust. De zelfmoordenaar is, in de meest letterlijke zin van het woord, een

*arrivist*, omdat hij altijd al ‘is aangekomen’ nog voor hij is vertrokken, en ook alleen maar met dit vooruitzicht in beweging kan komen. Hij is de weergaloze ‘perfectionist’, die van alles wil dat het ‘perfect’ zou zijn, maar dan eerst en vooral in de etymologische zin van voorbij, afgewerkt en tot het eind gebracht, waarvan de meer courante betekenis van ‘volmaakt’ is afgeleid. Een van Sylvia Plaths laatste gedichten, waarin ze een vrouw beschrijft die haar blijkbaar net in de dood is voorgegaan, begint met de woorden ‘The woman is perfected’, waarin beide betekenissen van beëindiging en vervolmaking zijn bijeengebracht. Dit ‘perfectum’ is de tijdsdimensie die de zelfmoordenaar alsmaar voor ogen staat. Het zwaartepunt van zijn bewustzijnsleven ligt niet in het heden - want daar ontplooit zich de wereld van de genietter -, maar ook niet in het echte verleden, waar piekeraars en kniezers zich onledig houden, en evenmin in de toekomst van dromers en strevers naar een beter bestaan. Zijn tijd is een heel speciale tijd, die zelfs in de grammatica niet veel aandacht krijgt - het is de ‘toekomend verleden tijd’, de tijd van het ‘ik zal gedaan hebben’ of het ‘ik zal hebben geleefd’. Zijn passie is die van het beëindigen.

Van deze passie tot beëindigen zou ik nu willen beweren dat ze niet per se pervers, nihilistisch of destructief hoeft te zijn, maar dat ze vóór dit alles wezenlijk *esthetisch* van aard is. Ik zal hiervoor als ruggesteuntje de filosoof John Dewey gebruiken, die in zijn boek *Art as experience* een kunstfilosofie heeft ontwikkeld waarin - al doet hij dat niet zelf - ook de zelfmoord zou kunnen worden geïnterpreteerd als een artistieke daad, voortkomend uit een soort esthetische onvrede over dit bestaan. Volgens Dewey moet, eerst en vooral, een onderscheid worden gemaakt tussen het esthetische in algemene zin - zoals het esthetische van een landschap, een maaltijd of een natuurkundige theorie - en het meer specifiek *artistiek* esthetische, zoals dat uitsluitend betrekking heeft op de klasse der kunstvoorwerpen. In zijn analyse van de eerste categorie plaatst hij de notie van ‘belevenis’ centraal, voor de tweede categorie



voegt hij hieraan die van ‘op perceptie gerichte produktie’ toe. Het hele leven, zegt Dewey, is een nooit aflatende stroom van ervaringen allerhande. Honger en kou, de droom en het ontwaken, de liefde en de dagtaak, het zijn allemaal ‘ervaringen’.

Weinig dingen in een menselijk leven worden echter op een zodanige manier ervaren dat ze een ‘belevenis’ kunnen worden genoemd. Wat een belevenis onderscheidt van een gewone ervaring is namelijk, vooreerst, dat ze een waarachtig *einde* kent in de vorm van een *vervulling* - en niet een uitdoven, doodlopen of onderbroken worden - en, vervolgens, dat ze een *geheel* vormt, een organische eenheid waarin nochtans de onderdelen niet vervagen, maar precies in de geïntegreerde structuur hun identiteit bevestigen. Als voorbeelden van belevissen denkt men spontaan aan spectaculaire dingen als het meemaken van een vliegtuigkaping, een aardbeving of een nachtelijke krokodillejacht op de Amazone, maar ook heel wat gewonere dingen kunnen belevissen zijn - een diner in een Parijs restaurant bijvoorbeeld, een uitstap naar de Zoo van Antwerpen, of een voetbalwedstrijd op de televisie. Volgens Deweys bepalingen hebben al deze ervaringen een soort ‘esthetische’ kwaliteit in ruime zin, die te wijten is aan hun belevenis-karakter. Maar een belevenis is dan ook, krachtens de definitie, slechts een belevenis nadat ze is *afgelopen*. Dat wil zeggen dat ervaringen nooit, terwijl men ze meemaakt, *als* belevissen kunnen worden ervaren, maar altijd slechts nadien, nadat het einde ook de minder idyllische aspecten letterlijk ‘goed’ heeft gemaakt. Dit verklaart, terloops, het gevoel van vervreemding en van spijt waarnee wij ons onze grootste belevissen in herinnering brengen, alsof wij er niet werkelijk bij waren geweest of ergens iets onontbeerlijks hadden gemist.

Zo zou ook de daad van zelfmoord kunnen worden beschreven als een zeer radicale, zij het wat onhandige, poging om zowaar van het *hele leven* een belevenis te maken. Dat de zelfmoord een daad van beëindiging is, is duidelijk, maar ze is ook, in tegenstelling tot de natuurlijke dood die altijd een onder-

breking is, een waarachtige voltooiing - ze maakt het leven letterlijk *af* op een zelfgekozen ogenblik, op een zelfgekozen manier, en nadat alles wat men nog had willen doen ook werkelijk is gedaan. Door dit soort einde wordt meteen ook het tweede vereiste gerealiseerd om het leven tot een 'belevenis' te maken: het leven, voorheen een amalgaam van toevallige en zeer uiteenlopende ervaringen, wordt nu een geheel, een geïntegreerde structuur waarvan de onderdelen, stuk voor stuk, hun betekenis aan de beëindiging ontleen. Meer dan het leven van wie dan ook wordt het leven van de zelfmoordenaar verondersteld te zijn verlopen volgens een innerlijke, bijna dwingende logica, die het ook nadien, met het oog op de centrale finale act, zal moeten verklaren: gaande van de misschien ongewenste geboorte, de ongelukkige jeugd en de eerste onbeantwoorde liefde tot de dood van de moeder, het verlies van de illusies en het bezitten van een zogenaamde 'suïcidale natuur'.

Als een poging om het leven *voor zichzelf* tot een esthetische belevenis te maken is de zelfmoord uiteraard een mislukking, omdat ze het subject zelf van de belevenis vernietigt. Misschien kan dan ook enkel de mislukte zelfmoord nog als een enigszins geslaagde poging worden beschouwd, en de als dusdanig bedoelde zelfmoordpoging als een soort truc, een bijzonder listige krachttoer om tóch nog het subject te kunnen zijn van een belevenis waarin men zichzelf heeft beëindigd. Dit zou kunnen verklaren waarom ook de zelfmoordpoging, naast en onderscheiden van de eigenlijke zelfmoord, een bijzonder attractief ideaal kan zijn. Bij 'zelfmoordpoging' is de buitenstaander altijd geneigd ietwat denigrerend te denken aan iets dat zo niet was *bedoeld* om te mislukken, dan toch *feitelijk* is mislukt. Maar er bestaan ook pogingen die bedoeld zijn om te oefenen, en, sterker nog, er bestaan pogingen die *als dusdanig* de prestatie zelf uitmaken. In de atletiek bijvoorbeeld, waar elke atleet drie pogingen krijgt - en toch is elke poging ook een echte sprong.

Tegenover het subjectieve voordeel van de zelfmoordpoging

op de eigenlijke zelfmoord staat echter het grote nadeel dat zij het leven weliswaar een tijdlang in eigen ogen van een esthetische kwaliteit kan voorzien, maar geenszins hetzelfde effect heeft op anderen. De zelfmoordpoging wordt door ‘de anderen’ immers *niet* ervaren als een adembenemende beëindiging die het hele leven doet oplichten in een aureool van noodzakelijkheid. Om deze reden zou men kunnen zeggen, nog steeds voortbouwend op de theorie van Dewey, dat de zelfmoordpoging alleen maar een esthetische belevenis is, terwijl de daadwerkelijke zelfmoord ook nog een artistieke waarde heeft, omdat zij als het ware van het eigen leven een belevenis maakt voor *anderen*. Dit laatste heeft uiteraard niets te maken met altruïsme of vrijgevigheid, maar alles met de drang tot belangrijkheid en de wens om te worden *waargenomen*. Dewey bepaalt het specifiek artistieke, binnen het geheel van de esthetische belevnissen, precies als datgene waarvan de constructie bewust werd geleid door de voorstelling van het beleefde effect op de waarnemer. Dit maakt alvast begrijpelijk waarom over een lijnencompositie van Mondriaan eindeloos kan worden gefilosofeerd, terwijl een identieke grafiek van een computer in de prullenmand wordt gegooid, of waarom Marcel Duchamps beroemde ‘Fountain’ in een museum prijkt terwijl wij op identieke voorwerpen onze dagelijkse behoeften doen. Op vergelijkbare wijze wordt misschien ook duidelijk waarom het leven van een gewone sterveling die een natuurlijke dood is gestorven, zo'n banaal gegeven is dat zo snel is vergeten, terwijl een identiek leven, maar dan van de hand van een zelfmoordenaar, eensklaps een document is geworden waarvan een waarachtige *case-study* kan worden gemaakt. Zoals de wetenschap dat een nietszeggend object door een kunstenaar werd geproduceerd dit object voor de waarnemer eensklaps veelbetekenend heeft gemaakt, zo fungeert ook de daad van zelfmoord als een soort signatuur, die het startsein geeft voor het zoeken naar gewichtige betekenissen. De zelfmoordenaar weet dit heel goed. Onbekwaam als hij is om in zijn leven zelf de zin en volledigheid te

vinden die hij van een ‘belevens’ verwacht, sluit hij zijn leven af en overhandigt het de mensheid als een boek, waarvan hij hoopt dat het zal worden gelezen, overdacht en ‘goed’ bevonden. Deze hoop is niet alleen imaginair, maar ook alles welbeschouwd vrij reëel. De zelfgekozen dood is immers van alle mogelijke manieren van sterven - behalve misschien het martelaarschap, dat ermee vergelijkbaar is - die welke, niet alleen voor wie haar kiest maar ook voor de nabestaanden, het meest de illusie oproept van *voortbestaan*, en dus van *onsterfelijkheid*. Wat voor talloze onbereikbaarheden de vertwijfelde ook in zijn eigen dood moge hebben gezocht, één ding zal hij alvast hebben bereikt: er zal nog over hem worden gesproken - hij zal niet gemakkelijk vergeten zijn.

Nu eenmaal is aangetoond hoe de zelfmoord, of althans de onbegrijpelijke, schijnbaar redeloze vorm daarvan, kan worden beschreven als een esthetisch en zelfs uitgesproken artistiek ideaal, hoeft de band met het schrijven, of met de kunst in het algemeen, ons niet meer zo merkwaardig voor te komen. De band is nu een interne band geworden, tussen twee soorten menselijke gedragingen die, op uiterlijk bijna tegenstrijdige wijze, hetzelfde zoeken. Ook van de kunst - en zelfs in de eerste plaats van de kunst - kan immers worden gezegd dat zij vóór alles de passie van het beëindigen is. Dewey merkt op dat de kunstenaar eigenlijk in elk stadium van zijn werk bezig is het te beëindigen, in die zin dat hem bij de gestaltegeving van elk geringste onderdeel steeds de eindconceptie voor ogen staat. Dit is het duidelijkst in de literatuur, die immers, zoals de muziek, een kunstvorm is waarvan niet alleen de produktie, maar ook de perceptie zich wezenlijk in de *tijd* afspeelt. In Tolstojs *Anna Karenina* doet zich, relatief in het begin van de roman, een treinongeluk voor, op het perron waar Anna en haar latere minnaar Wronski elkaar voor het eerst ontmoeten. Dit is op zichzelf een vrij betekenisloos incident met louter anekdotische waarde, en het is slechts vanuit het *einde* van de roman, wanneer Anna zelfmoord pleegt door zich op haar beurt onder

een trein te gooien, dat het voorval kan worden geïdentificeerd als een dramatische voorafschaduw met noodlot-implicaties. Dit betekent dat Tolstoj, volumineus als zijn roman moest worden, vanaf het begin reeds naar het einde toe aan het schrijven was, en dat hij zich geenszins, zoals een bepaald model van literaire creativiteit voorhoudt, op de stroom der woorden liet meedrijven. Van veel schrijvers hoort men ook dat hun mét de aanvangszin van hun roman ook de slotzin bekend was, en dat de rest niet meer dan een invuloefening was. De grote kwellingen, twijfels en weerstanden die desondanks nog bij dit simpele invullen komen kijken, staan dan in schijnbare tegenstelling tot het voorgestelde gemak van de opgave, maar zijn in feite de onvermijdelijke attributen van *elke* activiteit die hoofdzakelijk is gericht op het beëindigen. Voor de kunstenaar is elk werk dat hij begint imaginair reeds beëindigd, en het geduldige detailwerk van de daadwerkelijke uitvoering heeft voor hem een soort ‘postuum’ karakter dat een voortdurende domper is op de tijdeloze, extatische visie van het *geheel*. Daarom komt de werkelijke artistieke vreugde ook alleen maar op de zevende dag, de dag waarop een wereld wordt afgesloten en eindelijk kan worden gezien dat hij goed was, dat wil zeggen van meet af aan volgens de wetten van volmaaktheid en dus voleindiging verlopen. Het wondere voorrecht om als belevend subject over te blijven nadat een wereld werd beëindigd lijkt dus, buiten God zelf, enkel de kunstenaar te kunnen toekomen. Dit is dan ook, afgezien van een eventuele reële onsterfelijkheid in het hiernamaals, de beste - maar dan zeer kortstondige - ervaring van onsterfelijkheid die voor de sterveling is weggelegd. Het is een soort onsterfelijkheid als die van Lazarus: een eenmalige, miraculeuze heropstanding uit de doden, met alle hevige gemoedsaandoeningen vandien, maar met de stille zekerheid dat men niet alleen verder zal moeten leven, maar ook opnieuw zal moeten sterven. Of het is als het terugkeren na een zelfmoordpoging, maar dan mét iets van de verspilde glorie van de daadwerkelijk voltrokken zelfmoord. In het gedicht ‘Lady Lazarus’,

waarin ze haar eigen zelfmoordpogingen evoceert, zegt Sylvia Plath: ‘Dying is an art, like everything else’, en ze laat er met haar bijtende sarcasme op volgen: ‘I do it exceptionally well.’ Maar het soort dood waar ze zo uitermate in bedreven was, was niet het lijfelijke sterven - dat, alles welbeschouwd, maar een koud kunstje is -, maar de artistieke dood, gelegen in het genadeloos voltrekken, en daarom ook vernietigen, van geobjectiveerde zelf-identificaties.

Verbonden met de artistieke wens om de zelf-beëindiging te kunnen beleven of, in termen van het Freudiaans onbewuste, om bij de eigen begrafenis aanwezig te zijn, is ook het vreemde verlangen om, wie men ook is en hoe wel men daarbij ook is gevaren, een ‘ander’ te zijn. ‘Wat een geluk niet mij te zijn,’ zegt Fernando Pessoa in een van zijn zwartgalligste gedichten; en van de mensen ‘in het huis tegenover’ gaat hij zelfs zover te beweren: ‘Zij zijn gelukkig, omdat ze mij niet zijn.’ In zijn meest irrationele vorm uit dit verlangen zich als het verlangen om geheel te blijven zoals men is, met identiek hetzelfde voorkomen, dezelfde gevoelswereld en dezelfde levenswandel, maar toch, met dit alles, ‘een ander’ te zijn - een soort tweelingbroer of dubbelganger van zichzelf. Daarmee lijkt op het eerste gezicht niet veel te worden gewonnen, tenzij dan - en daar is het precies om te doen - dat men zelf, binnen dit leven, de waarnemer zou kunnen worden van het leven dat men leidt. Ook dit is een onmogelijkheid die in de artistieke creatie een soort surrogaatbevrediging vindt. Elk kunstwerk is immers, zonder daarom uitdrukkelijk autobiografisch of zelf-expressief te zijn, het resultaat van een radicale identificatie van de kunstenaar, niet alleen met zijn werk, maar ook en vooral met de latere waarnemer van dat werk, die hij - hoe kan het ook anders - modelleert naar zichzelf. Toch kan de kunstenaar, hoe vreemd het ook mag klinken, niet ‘in eigen naam’, en dus in zijn hoedanigheid van *maker*, de waarnemer worden van zijn eigen werk. Sartre vestigt in *Qu'est-ce que la littérature?* de aandacht op de merkwaardige omstandigheid dat een schrijver nooit in de

volle zin van het woord de ‘lezer’ kan zijn van zijn eigen werk, omdat hij onmogelijk het effect kan ondergaan van een progressieve opbouw in een structuur die hij immers vooraf reeds kent. Het is alleen lange tijd later, wanneer het werk bijna in de vergeethoek is geraakt, dat de schrijver bij het herlezen een gevoel kan hebben dat benadert wat het zou zijn geweest zijn eigen werk te ‘lezen’. Het gevoel dat hij dan heeft is, precies, dat van ‘een ander’. Zo zou de bijna legendarische zanger Bob Dylan bij het herlezen van zijn eigen interviews, veel later, eens hebben gezegd: ‘God, I’m glad I’m not me.’

Tal van andere patronen van het suïcidaal gedrag kunnen in het auteurschap, in een meer bedekte of meer fortuinlijke vorm, worden teruggevonden. Het hyperbolische zelfbewustzijn bijvoorbeeld, en de extreme drang tot controleren, beide zeer begeerde eigenschappen voor wie andere werelden wil creëren. Of de infantiele agressie die veel auteurs jegens hun hoofdpersonages koesteren, zodat ze ze liefst van al dadelijk zouden laten verongelukken, wat ze dan ook op het eind van het boek gretig doen, zichzelf hiermee wellicht menige zelfmoordpoging besparend.

Dit alles werpt intussen wel, naar ik hoop, een ander licht op de verhouding tussen kunst en zelfmoord. Het is niet de kunst die de zelfmoord, op een soort perverse manier, heeft ‘geësthetiseerd’ - de zelfmoord heeft op zichzelf, in een bepaalde versie, een esthetische, artistieke betekenis, en heeft *daarom* zo'n centraal gegeven kunnen worden in en rond de kunst. Het esthetisch bewustzijn *in het algemeen* is wezenlijk ‘suïcidaal’ - of, in minder negatieve termen, terminaal, perfectionistisch, arrivistisch - van aard. Dit betekent meteen dat het concept van een ‘levenskunstenaar’ of van een mogelijke ‘levenskunst’ eigenlijk een contradictio in terminis is. Er bestaat geen kunst die niet de kunst is van het beëindigen. Om van het leven een kunst te maken zou men het dan ook, logisch gezien, vanuit een einde moeten kunnen concipiëren. Men vindt echo's daarvan in het hedonistische voorschrift van de levensgenieter:

beleef elke dag alsof het de laatste was. Maar deze stelregel, veralgemeend tot boven het niveau van de loutere genieting, maakt het leven uiteraard even onmogelijk en vervelend als een roman die op elke bladzijde voorhoudt te eindigen. En dit brengt ons dan tot de zelfmoordenaar als de enige, echte, desperate *would-be* levenskunstenaar. Maar in tal van opzichten komt het schrijven deze belevenisjager heel wat voordeliger uit dan de daadwerkelijke zelfmoord. En één ding kan alvast met vrij grote zekerheid worden gezegd: hoe ijdel en kortstondig de vreugde ook is na het beëindigen van een roman, zij is altijd nog aanzienlijk groter dan de vreugde die ons zal overblijven na het beëindigen van ons eigen bestaan.



***Ik ben een God in 't diepst van jouw gedachten***  
**Over kunst, religie en liefde**

Liefde en kunst, zegt men, hebben een en ander met elkaar gemeen. Dat beweert althans met aandrang een aantal ongelukkige kunstenaars, hierin mistroostig bijgetreden door een aantal ongelukkige minnaars. De afgewezen minnaar zou graag in de weerspannige geliefde het kunstwerk zien dat blijft, dat tegelijk onuitputtelijk is en toch bezeten kan worden. De gefrustreerde kunstenaar, van zijn kant, zou niet zelden zijn bloedloos geesteskind willen ruilen voor een wezen dat 'ja' zegt, 'ik ook', of desnoods 'neen', maar iets althans. En dan is er ook nog God - of ook niet. Wie kunst heeft, zei Goethe, heeft religie, en wie geen kunst heeft, heeft religie nodig. Wie liefde heeft, heeft vermoedelijk ook, in die zin, religie, en wie geen liefde heeft, heeft wellicht religie nodig - of kunst. Of kan men zonder dit alles leven?

Wat liefde, religie en kunst in ieder geval met elkaar gemeen hebben is dat ze alle drie imaginair zijn. Niet dat ze niet zouden bestaan - want de musea staan bol van kunstwerken, de hemel is overbevolkt met goden, en vrijwel ieder menselijk wezen is al wel minstens één maal iemand anders' geliefde geweest. Maar in al deze gevallen wordt het object, op een merkwaardige manier, geconstitueerd door de verbeelding. Kunstwerken, geliefden en goden zijn niet zomaar gegeven - ze worden niet ontmoet, maar gemaakt. Daarom hebben dieren, die zich van de mens niet zozeer onderscheiden door een gebrek aan verstand als wel door een gebrek aan verbeelding, geen goden, geen kunst en geen geliefden. Computers staan, wat dat betreft, eveneens op het niveau van dieren, en Aristoteles moet hoognodig worden gecorrigeerd: niet de mens, maar de computer is

een *animal rationale*. De mens daarentegen is een *animal fictionale*.

Neem nu kunst. Arthur Danto begint zijn kunstfilosofie in *The transfiguration of the commonplace* met een amusant gedachtenexperiment. De Deense komiek Søren Kierkegaard, zegt hij, moet ooit eens een schilderij hebben beschreven dat de doortocht van de Israëliërs door de Rode Zee voorstelde, maar waarop niets anders was te zien dan een rode vlek. De kunstenaar zelf lichtte toe - zoals kunstenaars dat zo goed kunnen - dat de Israëliërs in het betreffende tafereel reeds waren voorbijgetrokken, en de Egyptenaren allemaal verdronken. Kierkegaard commentarieert zwartgallig dat dit schilderij precies weergeeft wat er van zijn leven is geworden: heroïek, dramatiek, grootse conflicten, bombastische dadendrang - maar het is allemaal al voorbij. Vanuit dit schilderij en dit commentaar vertrekt Danto's gedachtenexperiment over de inrichting van een tentoonstelling met niets dan identieke rode doeken, waarvan elk op zich op een merkwaardige, unieke manier een kunstwerk zou zijn. Het eerste schilderij is het door Kierkegaard beschreven rode doek met als titel *De doortocht van de Israëliërs door de Rode Zee* - het is een historisch werk. Een tweede rood doek zou de titel dragen *Kierkegaards stemming*, en getuigen van een uitzonderlijke psychologische diepgang. Als derde in de rij hangt een meesterwerk in Russische landschapskunst, getiteld *Het rode plein*. Komt vervolgens een staaltje van minimalistische geometrische kunst, met de sprekende titel *Rood vierkant*. Daarnaast een metafysisch-religieus werk, *Nirwana*, gestalte gevend aan de gedachte dat Nirwana en Samsara identiek zijn, en dat Samsara niet voor niets het Rode Stof wordt genoemd. De collectie wordt afgesloten met een werkje van een verbitterde leerling van Matisse, een stilleven, getiteld *Rood tafelkleed*. Van de hele tentoonstelling, besluit Danto, zou een catalogus zijn uitgegeven, met schitterende kleurreproducties - ofschoon ietwat eentonig - en, zoals

gebruikelijk, eindeloze kunstkritische, filosofische, biografische, psychologische en psychoanalytische beschouwingen. En het zou allemaal 'kunst' zijn.

Dit laatste valt nog te betwisten. Maar Danto's tentoonstelling illustreert wel, zij het op een karikaturale manier, een paradoxaal kenmerk van 'kunst': dat er namelijk, in extremis, niets te zien is. Een kunstwerk onderscheidt zich - uiteindelijk - niet van andere objecten door bepaalde objectieve, materiële hoedanigheden, maar door de kracht van de suggestie. Niets van de orde van het materiële - ook niet de grootst denkbare technische perfectie - vermag daarom, uiteindelijk, van een object een kunstwerk te maken. Dit betekent niet dat kunstwerken abstracties zijn, of zonder meer herleidbaar tot concepten of suggesties. Zonder lijnen en kleuren is geen schilderij mogelijk, zonder marmer of klei geen beeld, zonder klank en ritme geen muziek. Maar geen enkele lijn of kleur, geen enkele vormgeving in marmer of klei, geen enkele muzikale harmonie volstaat op zich om een kunstwerk te maken van een schilderij, een beeld of een muziekstuk. Het rode doek is in elk van de door Danto beschreven gevallen essentieel - suggesties alleen zijn nu eenmaal geen kunstwerken. Maar een toevallig door u of mij geproduceerde rode vlek zal geen kunstwerk zijn, net zomin als een zorgvuldig en vakkundig rood geschilderde keukenmuur. Materieel gezien zijn al deze rode objecten identiek, en identiek in hun onbeduidendheid. En toch krijgen de rode doeken van Danto's tentoonstelling een impact die buiten proportie ligt, een uniciteit zonder de geringste materiële basis. Ze zijn hetzelfde, en ze zijn niets, maar door het oog van de verbeelding bekeken worden ze elk op zich uniek en openbaren ze hele werelden.

De analogie met liefde is niet ver te zoeken. Wat is de geliefde anders dan een rode vlek tussen ontelbare andere rode vlekken, die om obscure redenen wordt uitgekozen en tot kunstwerk gepromoveerd? Ook in de geliefde is, uiteindelijk, en jammer genoeg, niets te zien. Romantische minnaars steigeren

bij deze gedachte - maar dat komt omdat ze niet romantisch genoeg zijn. Ze proberen hun liefde te gronden in objectieve kwaliteiten van de geliefde, waarin de liefde verondersteld wordt haar oorzaak, haar verklaring en haar rechtvaardiging te vinden. De romantische minnaar, die een beetje in ons allen sluimert, beweert niet 'zomaar' te beminnen, maar omdat de geliefde mooier, edeler, begaafder, intelligenter of desnoods alleen maar 'beter in bed' is dan alle andere menselijke wezens. Ondanks zijn hartstocht en poëtische bezieling hanteert hij geen kunstzinnig, maar een wetenschappelijk model van liefde, waarin dingen niet 'gratuit' worden gedaan en gevoeld, maar in een bijna causale samenhang van rechtvaardigende redenen. Aan de tegenpool van de romanticus, maar evenzeer binnen het wetenschappelijk patroon, staat de cynicus, die weigert rode vlekken tot kunstwerken of geliefden te promoveren omdat hij, nuchter en scherpzinnig als hij is, heeft gezien dat alle rode vlekken dezelfde zijn. Welnu, ze zijn niet dezelfde. Dat wil zeggen: ze zijn natuurlijk dezelfde, zo objectief identiek als maar zijn kan - maar voor wezens met verbeelding, zoals de mens er per definitie en van nature een is, kunnen ze, met hun onvermijdelijke suggestie, zelfs niet als identiek worden gezien.

Een extreem geval waarin een object wordt geconstitueerd dat materieel niet gegeven is, en dat dus enkel toegankelijk is voor een wezen met verbeelding, is natuurlijk God. Misschien is de vraag 'Bestaat God?' daarom even onzinnig als de vraag 'Bestaat een geliefde?' of 'Bestaat een kunstwerk?' Natuurlijk bestaat God, zoals de geliefde natuurlijk bestaat voor de minnaar, en het kunstwerk natuurlijk voor de kunstenaar. En natuurlijk bestaat God niet, zoals de geliefde natuurlijk niet bestaat voor wie niet bemint, en het kunstwerk natuurlijk niet bestaat voor een aangeklede chimpansee. Het onderscheid tussen bestaan en niet bestaan, of tussen 'de dingen hoe ze zijn' en 'de dingen zoals ze alleen maar worden gezien', of, om het met Berkeley te zeggen, tussen *esse* en *percipi*, blijkt uiteindelijk

voor het *animal fictionale* dat de mens is heel wat complexer te zijn dan vaak in de filosofie wordt voorgesteld. Het onderscheid kan zelfs in vele gevallen nauwelijks nog worden gemaakt: het gezicht dat wij in de tweedimensionale foto herkennen en dat de hond niet ziet, is dat er werkelijk of niet? - en in welke zin is het er althans minder onwerkelijk dan de schapen en luchtkastelen die we in voorbijtrekkende wolken zien? - en wat valt er misschien nog méér te zien dat wij zélf niet zien? Zien of niet zien, dát lijkt de kwestie te zijn, en niet: zijn of niet zijn.

Anderzijds blijft de mens blijkbaar pathetisch geobsedeerd door de kwestie van zijn of niet zijn. Het is blijkbaar voor de minnaar essentieel dat hij niet om het even wie zou kunnen beminnen, voor de kunstenaar dat niet om het even welk voorwerp een kunstwerk zou kunnen zijn, en voor de gelovige dat God niet net zo goed niet zou kunnen bestaan. Wat wij zouden willen is dat we de dingen perfect zouden zien zoals ze zijn, zonder dat ze daardoor, op een paraxodale manier, louter objectief zouden worden. Wat wij zouden willen zien zijn geen dingen, maar betekenissen: de hele wereld een kunstwerk, een geliefde, of een schepping van God.

Er wordt in de moderne filosofie een stilaan klassiek geworden onderscheid gemaakt tussen zogenaamde primaire en secundaire kwaliteiten van dingen. Primaire kwaliteiten zijn de kwaliteiten die verondersteld worden wezenlijk, blijvend, onafscheidelijk tot de dingen te behoren, ook wanneer we ze niet zien, ook wanneer niemand ze ooit zou zien. Deze kwaliteiten zijn de bij uitstek kwantitatief meetbare, zoals vorm, massa, hardheid, gewicht en beweging, en dat zijn meteen ook de enige aspecten die in een strikt wetenschappelijke benadering van de wereld kunnen worden toegelaten. Secundaire kwaliteiten daarentegen, zoals kleur, geur en smaak, worden geacht niet tot de dingen zelf te behoren, en wel omdat ze door verschillende waarnemers verschillend worden waargenomen, en blijkbaar in hoge mate afhankelijk zijn van de toestand der

zintuigen en allerhande externe omstandigheden. Wat wij mensen waarnemen als ‘rood’ wordt, naar men zegt, door vissen als ‘blauw’ gezien, en 's nachts zijn alle koeien grijs, zoals Hegel zowaar opmerkte. En zoete koekjes smaken na mierzoete chocola helemaal niet zoet meer, en niet iedereen vindt oesters alleen maar zilt en slijmerig. *De coloribus et gustibus non disputandum est*. Louter subjectief dus, luidde genadeloos het verdict der filosofen. Maar Hume, empirist en scepticus, toonde aan, in een Brits-analytische redenering, dat het hele onderscheid suïcidaal is wanneer het wordt gesteld in termen van objectief en subjectief, bestaan of niet bestaan, werkelijk zijn of alleen maar worden gezien. Want als de dingen van de wereld alleen maar wérkelijk bestaan zonder hun kleuren, geuren en smaken, hoe moeten we ons hun bestaan dan nog voorstellen? Hoe kunnen we ons in hemelsnaam een voorstelling maken van een object zonder kleur, al was het alleen maar het grijs van Hegels koeien? Hoogstens kan men spreken van gradaties, van kwaliteiten die méér constant, permanent en uniform lijken te zijn en andere die meer fluctuaties en deviaties toelaten. De vraag naar wát alleen maar wordt gezien, en wát overblijft wanneer het niet wordt gezien, is een moerasvraag, een kwestie waar men in verzinkt.

Interessant wordt pas, om de verwarring tussen primair en secundair op de spits te drijven, de notie van tertiaire kwaliteiten die de hedendaagse filosofie voor de esthetica, en voor alle domeinen waarin waarden een rol spelen, heeft bedacht. Tertiaire kwaliteiten zijn namelijk kwaliteiten die enkel kunnen worden waargenomen door wezens die niet alleen van welbepaalde zintuiglijke vermogens zijn voorzien - zoals geldt voor de secundaire kwaliteiten - maar daarenboven ook nog beschikken over een min of meer ontwikkelde verbeelding. Tertiaire kwaliteiten zijn bijvoorbeeld het gezicht op de foto, dat de hond niet ziet, of de melodie in de muziek, die de hond niet hoort, ook al zijn beide, de vormen en de klanken, althans in hun bestanddelen zintuiglijk gegeven. En nog meer verbeel-

ding is vereist voor het waarnemen (in zover dan nog van waarnemen kan worden gesproken) van de droefheid van muziek, of de uitbundigheid van kleuren. Zijn die dan ook nog, ergens, op de een of andere manier gegeven? Maar waar dan? Tussen de klanken in? Tussen de regels van de kleuren? En nochtans is niet alles om het even. Niet alle kleuren kunnen vrolijk lijken. Niet alle muziek kan als droefgeestig worden gehoord. Althans niet door ons. Een moerasvraag inderdaad.

En liefde? Is dat misschien ook een soort tertiaire kwaliteit? Om van God nog maar te zwijgen - daarvoor wachten we alleen nog op de idee van quataire kwaliteit. Maar liefde, is dat misschien ook iets dat alleen maar door gekwalificeerde (of knotsgekke) subjecten kan worden gezien, zonder dat het er in feite is? Dat lijkt althans Irving Singer in *The Nature of Love* te suggereren, waar hij zegt dat liefde volledig ontspringt uit degene die bemint, als de haren op zijn hoofd, en dat dan ook, in principe, iedereen kan worden bemind. Dat is een hele troost natuurlijk. Maar niet iedereen kan worden bemind door om het even wie - of, in een rampzalig geval, door degene door wie hij wil worden bemind. Haren groeien weliswaar vanzelf op een mensenschedel, maar alleen haren groeien daar - geen schubben of veren. Daarom heeft de minnaar gelijk dat hij niet om het even wie kan beminnen: minnaars zijn nu eenmaal geen heiligen. En daarom heeft de minnaar ook, in zekere zin, gelijk dat hij zijn manier van zien zoekt te gronden in een vorm van zijn. In zijn romantische naïviteit lokaliseert hij dit zijn echter volledig in de geliefde - haar schoonheid, haar goedheid, haar wijsheid. Singer, van zijn kant, in een radicaal anti-objectivisme, lokaliseert de liefde volledig in (en niet alleen op) het hoofd van degene die liefheeft: zijn creativiteit, zijn generositeit, zijn vrije waardentoekenning. Maar de waardentoekenning van de minnaar, ook al wordt ze niet domweg door de beminde veroorzaakt, is hoegenaamd niet vrij. Hij ziet haar niet zoals ze is, toegegeven - hij ziet haar als mooier, beter, interessanter, unieker - dat is een mooie geste. Maar hij kán haar

niet anders zien dan zoals hij haar ziet, en is dát vrijheid, is dát autonome creativiteit? Kunnen wij, vergevorderde fantasten als we zijn, het gezicht in de foto ook niet zien, de droefheid in de muziek ook niet horen? Kunnen wij, om kort te gaan, een rode vlek met suggestie als identiek zien met een identieke rode vlek zonder suggestie?

Waar het om gaat is niet subject of object, zijn of niet zijn, en ook zien of niet zien staat ons niet vrij. Waar het om gaat is een unieke correspondentie tussen een min of meer toevallige configuratie in een wezen met verbeelding en een suggestief object dat daar min of meer toevallig zijn ankers in slaat. Het enige niet-toevallige is de correspondentie zelf- in de wiskunde spreekt men van een ‘unieke afbeeldingsrelatie’ -, althans voor zolang die duurt (configuraties kunnen immers veranderen, en objecten hun suggesties verliezen). We weten het wel, verlichte geesten die we zijn, dat alles toevallig is en voorbijgaand. Maar er ligt iets onbegrijpelijks in de veronderstelling dat ik, nu althans, ook niet van jou zou kunnen houden, een hekel zou kunnen hebben aan Bach, en Picasso een prul zou vinden.

Singer benadert deze gedachte beter waar hij liefde vergelijkt met het pas ontwaakte artistiek genie dat zijn materialen zoekt in overeenkomst met zijn creatieve noden. Niet ieder kunstenaar kán immers om het even welk kunstwerk maken, ook al zou hij daar louter technisch best toe in staat zijn. Niet iedereen kán van Bach houden, al kan in principe natuurlijk iedereen van Bach houden. Niet iedereen kan van dezelfde, desnoods ideale, vrouw houden. En niet iedereen kán, zoals bekend, in God geloven.

Goden, geliefden en kunstwerken zijn er dus alvast in dit opzicht even belabberd aan toe: dat ze, in hun hoedanigheid van imaginaire entiteiten, in stand moeten worden gehouden door een bereidwillige - maar daarom niet willekeurige - verbeelding. Nogmaals, dit betekent niet dat ze niet zouden bestaan. ‘Imaginair’ betekent niet ‘onbestaand’, maar wel ‘door



de verbeelding geconstitueerd', en dus ipso facto bestaand, zo bestaand als maar zijn kan. Het domein van het imaginaire is precies het door kinderen gedroomde paradijs waar de dingen bij decreet bestaan, en de vraag naar 'zijn of niet zijn', als een échte moerasvraag, zelf in het moeras is verzonken.

Maar waarom dit alles? Waarom religie, liefde en kunst? Hoe halen mensen het toch in hun hoofd rode vlekken te willen beminnen, rode vlekken te willen maken, en te willen geloven in een opper-rode vlek?

Sartre besteedt in *Qu'est ce que la littérature?* een hoofdstuk apart aan de zo vaak aan schrijvers gestelde vraag 'Pourquoi écrire?'. Schrijvers vrezen deze vraag als de pest, maar anderzijds bereiden ze zich er ook in het geniep op voor, om toch maar, bij een volgend interview, een interessant, laconiek of cynisch antwoord te kunnen geven. Ze schrijven dan om diverse redenen: om de wereld te amuseren of te choqueren, om aan te klagen of te verheerlijken, de toekomst te veranderen of terug te keren naar hun jeugd. Willem Frederik Hermans merkt op, in een aardig verhaaltje waarin hij zijn wending tot het schrijverdom beschrijft, dat het toch een merkwaardige zaak is dat almaar aan schrijvers wordt gevraagd waarom ze schrijven (of aan schilders waarom ze schilderen, of aan beeldhouwers waarom ze beeldhouwen), maar niet bijvoorbeeld aan bakkers waarom ze brood bakken, aan metselaars waarom ze muren metselen of aan slaggers waarom ze worsten draaien. Schrijven is blijkbaar iets anders. Gelukkig bestaat 'beminnen' niet als beroep - althans niet in een wat meer platonische zin -, maar voor sommige mensen is het een zo tormenterende, obsederende full-time bezigheid dat de vraag naar de zin, de bedoeling ook dáár onwillekeurig oprijst. God vereren, daarentegen, is wél een beroep, in zijn monastieke vorm misschien wel het merkwaardigste van alle beroepen, en men bekijkt kloosterlingen dan ook vaak als een soort excentriekelingen, een soort kunstenaars zonder kunst, een soort minnaars zonder geliefden. En

van al deze categorieën van mensen vraagt de buitenstaander - de bakker, de metselaar en de slager - zich perplex af waarom ze in hemelsnaam doen wat ze doen.

Sartre zelf is geen schrijver, althans niet in eerste instantie, maar een filosoof. En filosofen geven altijd algemene antwoorden op zeer particuliere vragen. Voor Sartre schrijven dus alle schrijvers - van Agatha Christie tot Shakespeare, Simenon tot Proust, Kinsler tot Dostojevski - uiteindelijk om dezelfde reden. En deze reden is meteen de uiteindelijke drijfveer van iedere kunstenaar - schilder, beeldhouwer of componist. Daar ligt iets irriterends in, in het bijzonder omdat kunstwerken immers wezenlijk uniek geacht worden te zijn, en hun geestelijke vaders graag deze uniciteit op hun eigen persoon zien overvloeien. Maar anderzijds hebben kunstenaars uit de meest diverse domeinen toch ook vaak het gevoel dat wat ze doen verband houdt met elkaar (en, tussen haakjes, ook vaak met de liefde en de zin van het leven). Daarom is het antwoord dat Sartre geeft misschien uiteindelijk nog zo gek niet. Sartre ziet de voornaamste drijfveer van de artistieke creatie namelijk gelegen in de behoefte om zich essentieel te weten tegenover de wereld. En hoe kan men zich essentiëler maken dan door zélf een wereld te maken, die bovendien ook nog voor anderen werelden kan openen?

Neem nu de wereld. Een landschap. Men staat ervoor. Het is een zonnige zomerdag en alles is precies zoals het hoort - dat wil zeggen alles bestaat op zichzelf, buiten ons, zonder ons, maar volmaakt. Het gras is groen, de lucht is blauw, de bloemen bloeien en de vogels zingen, en het groen van het gras past perfect bij het blauw van de lucht - zo perfect dat het lijkt alsof het zo was gemaakt, alsof het zo was bedoeld, alsof het allemaal heimelijk was berekend op een toeschouwer - alsof, om tot de kern van de zaak te komen, de wereld was geschapen. En men krijgt prompt religieuze gevoelens. Maar tegelijk is daar ook een gevoel van vervreemding, van buitengesloten zijn en van beklemmende onzekerheid, want in de rechterbenedenhoek

van dit landschap staat niet, in mooie, sierlijke letters, de auteursnaam 'God', en het blijft altijd mogelijk dat dit alles toevallig is bijeengegoot, als de perfect geometrische configuraties van een caleidoscoop in een kinderhand. Het resultaat is hetzelfde natuurlijk, maar dan zoals twee rode vlekken dezelfde zijn, waarvan de één een kunstwerk is en de ander verstoken is van alle intentie en suggestie.

Waarom willen schilders per se landschappen schilderen die daarbuiten, aan de overkant van hun raam, toch al in al hun pracht en praal bestaan? Waarom, tenzij om hun naam in de rechterbenedenhoek te kunnen zetten? Alles blijft hetzelfde, op die manier, en toch wordt alles anders. Want in het geschilderde landschap wordt de fascinerende suggestie van finaliteit die in het echte landschap op een frustrerende manier ongegarandeerd blijft, plots omgezet in een triomfantelijke zekerheid: dit landschap, beste mensen, is met opzet zo gemaakt. Hier is het groen van het gras echt bedoeld voor het blauw van de lucht, hier is de toeschouwer essentieel - hier is de schepping gesignd - en wordt meteen de kunstenaar tot miniatuur-God gepromoveerd. De kunstenaar, zo lijkt het dan, is iemand die zich niet kan neerleggen bij zelfs maar de mogelijkheid dat hij niet essentieel zou zijn in de wereld. Een boodschap van God krijgt hij doorgaans niet, en in de regel wordt een kunstenaar ook niet door zijn beminde bemind, althans niet in de mate waarin hij dat zou willen. Wat kan hij dan nog beter doen dan zelf een stuk wereld maken waarin hij per definitie essentieel is, omdat niemand anders dit, op deze manier, met deze hartstocht had kunnen maken?

'Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten,' zegt de dichter Kloos op poëtische wijze. Freud noemt dat, minder poëtisch, het extreme narcisme van de kunstenaar. Wat de mooie Narcissus aan de rand van de vijver zo kwelt is niet dat het zijn eigen beeld is waar hij verliefd op is geworden, maar dat dit beeld door een kleine rimpeling in het water kan worden weggewist. Hij had dan ook beter een zelfportret kunnen

maken, in plaats van zelfmoord te plegen. Of hij had een menselijk wezen kunnen nemen, zo eentje dat 'ja' zou zeggen, 'ik ook', zo eentje dat hém, bijna bij decreet, essentieel zou verklaren. Of hij had God kunnen nemen, de enige minnaar met eeuwigheidsgarantie. Maar God laat zo zelden iets van zich horen; men hoort God zo zelden zeggen: 'Ik ook.' En het enige wezen - het menselijke - dat 'ik ook' kan zeggen, kan ook zeggen: 'Ik niet', en hiermee alles weer uitwissen. En het zelfportret? Wat met het zelfportret? Er is natuurlijk de onvervangbare euforie van het scheppen, het tastbaar maken van waterspiegelingen rondom zich, het doen bestaan van wat voordien alleen maar vluchtig kon worden gezien. Maar nadien? Nadien kan men het portret onder de arm nemen en het met zich meedragen, overal, het blijft maar het is dood. Het is een bezit geworden, maar het beweegt niet meer - het ogenblik van genade is, zoals de Israëliërs op het schilderij, onherroepelijk voorbij. Misschien dan toch maar beter zelfmoord.

In zijn analyse van creatief schrijven als een speciale vorm van dagdromen poneert Freud de wensvervulling als essentieel voor de artistieke creatie. Kunstenaars zouden dan zoals alle andere volwassenen overigens slecht opgegroeide kinderen zijn, die alleen maar wat meer dan anderen werden gefrustreerd in bepaalde infantiele verlangens (zoals groot, en sterk, en bemind, en beroemd zijn) en daarom in een fictieve wereld de superheld gaan uithangen. Maar Freuds analyse is zélf infantiel, want zou Dante soms niet meer hebben geschreven als hij Beatrice wél had gekregen? Welnee - hij zou zich hebben gerealiseerd dat zij het niet was die hij wou, of dat hij haar wou op een manier waarop ze toch niet, ook niet door anderen, was te krijgen. De kunstenaar is niet wezenlijk iemand met meer frustraties, maar iemand met meer verlangens dan andere kinderen. Daarom is zijn frustratie wezenlijk, niet door toevallige omstandigheden bepaald, maar hem als een tweede huid op het lijf geschreven, ook in momenten van schijnbaar volmaakte vervulling.

Kunsthistorici vinden het een frappant en intrigerend feit dat in vrijwel alle biografieën van kunstenaars minstens één grote, ongelukkige liefde figureert. Maar daar is niets verwonderlijks aan. Want voor de kunstenaar is ook de gelukkige liefde een ongelukkige liefde, omdat hij altijd méér wil dan alles wat er is te krijgen. Misschien is daarom, in een paradoxale zin, voor de kunstenaar de daadwerkelijk ongelukkige, daadwerkelijk gefrustreerde liefde nog de enige ‘gelukkige’ of draaglijke liefde - al was het alleen maar omdat hij dan nog kan geloven dat het dát is wat hij wou, terwijl hij anders volledig aan zichzelf is overgeleverd. Dit verklaart meteen de frequentie, in kunstenaarsmilieus, van wat men, sterk simplificerend, liefdehaatverhoudingen noemt, waarin krijgen wat men wou alleen maar kan leiden tot het besef dat men het niet wou, en de meest obsessionele aantrekking wordt opgevolgd door een genadeloze destructiviteit.

Religie, liefde en kunst zijn, elk op zich, mogelijke antwoorden op het onoverkomelijk verlangen essentieel te zijn tegenover de wereld. Maar het enige, althans tijdelijk, afdoende antwoord waar dit verlangen buitensporig is, en tegelijk de twijfel grenzeloos, is kunst. God is de minnaar die, als hij bestond, de meest feilloze garantie zou bieden - maar het is niet zeker of hij bestaat, men moet op zijn bestaan ‘wedden’, zoals Pascal zei. De beminde van vlees en bloed bestaat zeker, maar haar liefde is geen zekerheid. Alleen het kunstwerk is in staat de onbetwifelbare, onverwoestbare zekerheid te geven van bestaan én van betekenis, de volmaakte coïncidentie van zien en zijn.

De kunstenaar is de narcist die geen risico wil nemen. Hij wedt alleen op zichzelf. Daarom kan Pygmalion alleen maar verliezen wanneer zijn ‘beeldige’ marmeren geliefde levend wordt.

Maar anderzijds is daar ook de ongehoorde last van het scheppen, de bittere wetenschap dat men alles uit zichzelf moet halen en dat, na de korte extase van de creatieve act, het resultaat onvermijdelijk onbevredigend wordt, een dood ding,

een uitgebluste rode vlek. Daarom is Pygmalions smeekbede begrijpelijk.

Maar er is voor Pygmalion geen uitweg. Want als zijn kunstwerk wérkelijk levend zou worden, zoals wellicht alle kunstenaars heimelijk zouden wensen, dan zou het ook 'neen' kunnen zeggen, en kon hij weer van voren af aan beginnen.

God zwijgt, de geliefde is wisselvallig en het kunstwerk is dood. Dat is de tragiek van de kunstenaar. De kunstenaar is nochtans niet veeleisend. Hij wil maar één ding. Het onmogelijke.

## ***De kleur van klanken***

### **Over muziek, tranen en kamelen**

J'inventai la couleur des voyelles! a noir, e blanc, i rouge, o bleu, u vert  
[...] je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre,  
à tous les sens. Je réservais la traduction [...] J'écrivais des silences, des  
nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

Arthur Rimbaud, *Alchimie du verbe*

Toen ik tien jaar oud was schreef ik in een opstelletje dat ik me bij Ravels *Bolero* een eindeloze rij kamelen voorstelde die door de woestijn trok en dat Beethovens *Mondscheinsonate* me deed huilen zonder dat ik kon zeggen waarom. Nu doet Ravels *Bolero* mij helemaal nergens meer aan denken hoewel ik bij Beethoven misschien nog steeds zou kunnen huilen zonder intussen te weten zijn gekomen waarom.

In de tranen en kamelen uit mijn jeugd herken ik twee filosofische theorieën - eigenlijk twee varianten van één theorie - over het wezen van de muziek. De theorie als geheel heet representationisme en stelt, in haar radicale vorm, dat het wezen van de muziek, zoals dat van de taal, erin bestaat voorstelling te zijn van iets anders, of, in een meer gematigde versie, dat muziek, zoals de plastische kunsten, althans principieel tot voorstellen in staat is. De twee varianten van de theorie zijn dan verdere explicaties van wat het is dat de muziek geacht wordt voor te stellen: in het ene geval (de tranen-theorie) min of meer gespecificeerde, en dus ook als zodanig herkenbare, menselijke emoties, in het andere geval (de kamelen-versie) waarachtige objecten uit de externe werkelijkheid waaromheen de muziek, als een soort 'audio-clip', een min of meer gedetailleerd en andermaal herkenbaar verhaal vertelt. Geen van beide versies lijkt

mij, als wezensbenadering van wat muziek is, of zelfs maar kan zijn, te handhaven. Beide gaan namelijk uit van de veronderstelling dat muziek, hoe abstract, ambigu of fragmentarisch ook, wezenlijk een vorm van taal zou zijn. En het is hoogst twijfelachtig of dat wel het geval is.

De kamelen-versie - het object-representationisme - is het gemakkelijkst te bekritisieren. Bij Ravels *Bolero* had ik namelijk helemaal niet een rij kamelen horen te zien maar, naar Ravels eigen aanwijzingen, een danseres in een Spaanse herberg die een opzweepende dans staat uit te voeren. Neemt men deze theorie serieus, dan ging het hier om een vergissing mijnentwege, voortkomend uit onkunde of onwetendheid, een beetje zoals het horen van de Nederlandse betekenis van ‘bellen’ in het Duitse *bellen*, dat blaffen betekent. Van de muziek bestaan evenwel geen vertalende woordenboeken - al zijn daartoe in de loop der tijden wel pogingen ondernomen - en ik had van de theorie en de praktijk van de muziek (noten, sleutels, harmonie, contrapunt, compositie) alles kunnen weten zonder ooit bij Ravels *Bolero* de danseres te zien dansen. Mijn onwetendheid betrof geen enkel muziekintern fenomeen, maar het simpele feit dat Ravel elders, misschien boven aan de partituur, op een niet-muzikale manier te kennen had gegeven dat hij bij deze compositie dit visuele beeld en geen ander voor ogen had gehad.

Partituren - althans vanaf de romantiek - staan vol van dergelijke verbale aanwijzingen, gaande van de elementaire *forte's* en *piano's*, *lento's*, *presto's* en *moderato's*, over de reeds meer gecompliceerde *articulato's*, *placido's* en *agitato's*, tot de ronduit problematische *passionato's*, *doloroso's*, *amabile's* en *amoroso's*. Maar terwijl dit ‘muziekitaliaans’ zich in de eerste plaats, en zelfs uitsluitend, richt tot de uitvoerder, in de vorm van een verbale instructie voor een niet-verbale performantie, richt het narratieve commentaar van de componist zich tot de *toehoorder*, en neemt daar de vorm aan van een aansporing tot buiten-muzikale, verbale interpretatie. Bij een adequate uitvoering hoeft



men er niet ook nog het *pianissimo* of *tranquillo* bij te lezen om het te horen, maar zelfs de beste uitvoering, onder leiding van de meest verbeeldingrijke dirigent, kan nooit de visuele inspiraties of associaties van de componist laten horen. In het eerste geval gebeurt de assimilatie volledig naar de muziek toe, die een autonoom gegeven blijft, in het tweede geval gaat het om een assimilatie naar het woord toe, en is de muziek hoofdzakelijk illustratie of evocatie geworden.

Dit is het duidelijkst in de zogenaamde programma-muziek, waar de componist niet alleen de algemene sfeer van een visueel tafereel wil oproepen, maar vaak tot in de kleinste details een narratieve structuur probeert weer te geven. Als geestelijke vaders van dit ‘geprogrammeerd’ componeren worden doorgaans Hector Berlioz en Franz Liszt vermeld, al was de aanzet ertoe reeds in de vroege romantiek te vinden (Beethovens *Coriolanus*- en *Egmont*-ouvertures) en kan men de sporen ervan tot in de hedendaagse muziek terugvinden (Richard Strauss, Hindemith, Janacek, Strawinsky). Het bekendste voorbeeld uit het genre is ongetwijfeld Berlioz' *Symphonie Fantastique*, waarin de componist achtereenvolgens wil ‘beschrijven’ hoe hij hartstochtelijk verliefd wordt op een vrouw (deel één), door haar beeld als door een obsederend *idée fixe* wordt achtervolgd te midden van het feestrumoer van een bal (deel twee), ook in de pastorale eenzaamheid van het platteland niet los van haar kan komen (deel drie), en aldaar zo vertwijfeld raakt dat hij zich met opium poogt te vergiftigen, om in zijn bedwelmingsroes de twee volgende delen te dromen: dat hij zijn geliefde heeft vermoord en nu als veroordeelde naar het schavot wordt geleid (deel vier), en dat hij, nadat zijn hoofd is gevallen, op een waanzinnige heksensabbat zijn *idée fixe* in duivelse, burleske gedaante terugvindt (deel vijf). Men vraagt zich af hoe het - met niets dan klanken - allemaal mogelijk is. En het is ook niet mogelijk - zoals Berlioz zelf, evenals de andere programma-componisten, met inbegrip van muziektheoretici allerhande, misschien met uitzondering van de

muziekfilosofen, maar al te goed wisten. Getuige hiervoor hun uitdrukkelijke wens dat het narratieve verloop van hun composities vooraf en niet nadien aan de toehoorders zou worden meegedeeld, opdat deze zouden weten wat ‘op het programma’ stond en de muziek ‘correct’ zouden kunnen interpreteren.

Berlioz' *Fantastische Symfonie* is echter een vrij zeldzame, en dus ook in die zin fantastische, verwezenlijking, omdat ze door een delicaat evenwicht tussen de sfeerschepping en het anekdotische erin slaagt de muziek het programma te laten ‘beamen’, zonder dat dit laatste hetzij triviaal hetzij dominant dreigt te worden. Tal van andere programma-composities zijn heel wat minder gelukkig uit de worsteling tussen tekst en muziek te voorschijn gekomen. Zo bijvoorbeeld Smetana's *Eerste strijkkwartet in e klein*, dat in de programmaboekjes staat beschreven als ‘autobiografisch’, en waarbij de toehoorder de oren moet spitsen om in de flageolettonen van het vierde deel het leed te horen van de doofheid die de componist op vijftigjarige leeftijd overviel. Het programma staat hier duidelijk in een te extern, en daardoor ridiculiserend verband tot de muzikale compositie, en had dan ook beter achterwege kunnen worden gelaten. In het omgekeerde euvel vervalt de meesterlijke ‘verteller’ Richard Strauss, die in zijn symfonisch gedicht *Tijl Uilenspiegel* niets minder beoogt dan het hele verhaal van deze volksheld tot in de meest concrete details van zijn achtereenvolgende grappen te vertellen. Voor het ‘programma’ zij de toehoorder dan verwezen naar de lectuur van het volksverhaal *Tijl Uilenspiegel zelf*. Ter oriëntatie heeft Strauss - zoals Wagner enkele decennia voor hem - een aantal muzikale thema's of motieven expliciet aangegeven, zoals ‘er was eens’, ‘Tijl Uilenspiegel nadert’, ‘onverbeterlijk’, ‘de dood’, en zelfs ‘als geestelijke verkleed’. Voor het overige heeft Strauss het programma zodanig in de muziek geïnterioriseerd dat haast elke noot, elke nuance een narratieve functie heeft gekregen. Geheel buiten beschouwing gelaten of het stuk misschien ook op zichzelf genietbaar is, maakt dit alles de interpretatie van de compositie

als *referentie* wel bijzonder moeilijk. De toehoorder moet niet alleen de legende van Tijn kennen én een muzikale vorming hebben, hij moet ook nog op de hoogte zijn van de specifieke, idiosyncratische manier waarop Strauss de tekst in tonen heeft omgezet. Zo de muziek al taal is geworden-wat nog valt te betwijfelen - dan is dat zeker niet krachtens haar 'natuurlijke' eigenschappen, maar krachtens een imaginaire, unieke en dus on-systematiseerbare associatie van klanken en gebeurtenissen. En zeker heeft deze taal niet aan verstaanbaarheid gewonnen, want om de muziek te 'begrijpen' is nu, in plaats van het beluisteren, een systematisch *decoderen* vereist, een exegese die evengoed, of nog beter, op de partituur zou kunnen gebeuren.

Wil men de muziek spontaan, als vanzelf, als taal doen beluisteren, dan lijkt het onvermijdelijk dat men er ook de taal aan zal moeten *toevoegen*, zoals in Prokofjevs muzikale kindersprookje *Peter en de wolf*. Zelfs een wonderkind - en zeker een muzikaal wonderkind - zou nooit op de gedachte komen in de hobo de eend te horen, in de klarinet de kat of zelfs maar in de fluit de vogel, als het er niet door de verteller bij werd verteld. Het lijkt zelfs twijfelachtig of er ook maar één object is dat door de muziek ondubbelzinnig, op een algemeen herkenbare wijze, kan worden weergegeven. De pauken kunnen immers niet roffelen *zoals* de donder, de harp kan niet kabbelen *zoals* het water, en zelfs de fluiten kunnen niet fluiten *zoals* de vogels. Desperate componisten hebben zich dan ook keer op keer op de koekoek gestort, als het enige natuurgegeven dat door de muziek in een ondubbelzinnige onomatopée zou kunnen worden gevangen. Maar zelfs in de talloze pastorales, romances en preludes die aan deze liederlijke vogel zijn gewijd, is diens 'koekoek!' slechts in de kleine tert-intervallen te horen nadat begeleidende commentaren - in titel of programma - er uitdrukkelijk op hebben gewezen. De band tussen klank en referent of betekenis is dus ook hier - zelfs hier - niet 'natuurlijk', maar geheel door conventie of stipulatie bepaald. Zonder behulp van een gsystematiseerde - maar aan de muziek externe - of van een

talige begeleidende omschrijving kan men de muziek dan ook niet op een algemeen verstaanbare manier als een taal hanteren.

De programmamuziek, voor zover zij zich tot doel zou hebben gesteld in een soort opera-zonder-taal op zuiver muzikale wijze dramatische taferelen te evoceren, is dan ook gedoemd hooguit een interne monoloog te blijven van de componist: hij alleen kan weten wat hij heeft bedoeld. In werkelijkheid hebben componisten echter vrijwel nooit het programma beschouwd als de beschrijving van de *objectieve inhoud* van hun muziek - een beschrijving die immers, indien de compositie adequaat was, zichzelf overbodig zou moeten maken. Verre van een inhoudelijk recept te zijn was het programma voor hen integendeel een *formele* leidraad die compositorisch gezien de functie vervulde - of gedeeltelijk aanvulde - van de klassieke, volledig muziek-interne harmonieeler. Het verschil tussen Smetana's *Moldau* en Bachs *Tocatta en Fuga in re klein* is niet dat de eerste over een rivier handelt, terwijl de tweede alleen maar uit noten zou bestaan, maar dat Smetana zich in zijn compositie formeel door een buiten-muzikaal thema heeft laten leiden, terwijl Bach en zijn tijdgenoten een strikt-muzikale compositietechniek hanteerden. Voor een adequaat begrip en een juiste beoordeling van de programmamuziek *als genre* is dan ook kennis van het programma vereist, omdat zonder het programma het merendeel van de programmacomposities zonder meer als 'slecht' zou moeten worden bestempeld, en bijvoorbeeld Smetana's *Moldau* zonder de rivier-metafoor zou kunnen worden bekritiseerd als eentonig, onevenwichtig georkestreerd en door grillige, onuitgewerkte thema's onderbroken (de taferelen op de oevers).

Het 'programma' staat dus in de eerste plaats voor de verantwoording of de motivatie van het stuk, zoals reeds door Berlioz zelf werd aangegeven met betrekking tot diens *Symphonie Fantastique*: 'Het volgende programma moet dus worden beschouwd als de gesproken tekst van een opera en dient de muziekstukken in te leiden, waarvan het karakter en uitdrukking

motiveert.’ De muziek ‘begrijpen’ is hier niet méér dan elders ‘weten waarover ze gaat’, maar precies zoals bij Bach - zij het binnen een ander model - ‘weten hoe ze is gemaakt’. Romantische muziekliefhebbers zullen uiteraard steigeren bij deze gedachte en zich beroepen op het argument dat muziek, zo zij al niet over ‘dingen’ handelt, dan toch over ‘gevoelens’ gaat, en dat een adequaat ‘begrip’ van muziek zich dan ook laat formuleren als het aanvoelen van wat zij tot uitdrukking brengt. Maar hiermee zijn we bij de tweede versie van de representatie-theorie beland, volgens welke het wezen van de muziek gelegen is in het uitdrukken en oproepen van *emoties*.

Deze tranen-theorie is heel wat minder makkelijk te weerleggen dan de vorige en telt ook aanzienlijk meer aanhangers. In feite is het zelfs voor de meeste niet-praktiserende muziekbeluisteraars vanzelfsprekend dat het in de muziek vóór alles om de ‘verwoording’ van gevoelens gaat. Adolescenten en verliefden grijpen in hun overmaat aan gevoelens naar symfonieën en concerten die ‘precies weergeven’ wat ze menen aan te voelen; in vrijwel alle films worden bij idyllische of sentimentele passages meteen alle snaren gemobiliseerd, en zelf herinner ik me nog hoe ik, als tiener aan het scherm gekluisterd, bij een hachelijke wending in een horrorserie het geluid uitdraaide om de spanning wat draaglijker te maken.

De banden tussen muziek en gevoelens lijken zo vanzelfsprekend en wederzijds versterkend te zijn dat wie ze zou willen ontkennen eigenlijk geen van beide goed kan hebben begrepen. Stendhal, nieuwsgierig waarnemer van beide, schrijft in zijn beruchte traktaat *De l'amour*. ‘Ik heb vanavond ondervonden dat de muziek, wanneer ze volmaakt is, het hart helemaal in dezelfde toestand brengt als die waarin het geniet van de aanwezigheid van wat het bemint.’ Maar Stendhal was niet alleen een groot romanticus doch tevens een nuchter kenner van de muziek, en zo laat hij in de toegevoegde fragmenten van *De l'amour* horen: ‘Het woordenboek van de muziek is niet gemaakt, het is zelfs nog niet begonnen; het is slechts bij toeval

dat men de zinnen vindt die zeggen: ik ben woedend, ik hou van jou, en hun schakeringen.' Stendhal lijkt hier dus tegelijk twee contradictorische beweringen te doen: dat er een wezenlijke band zou bestaan tussen de muziek en de menselijke gevoelswereld, én dat deze band zuiver toevallig of arbitrair zou zijn. En Stendhal heeft gelijk- niet met één van zijn beweringen, maar met de affirmatie van de contradictie zelf. Ik probeer te verduidelijken waarom.

De beroemde aria uit Glucks *Orfeus* 'J'ai perdu mon Eurydice, Rien n'égale mon malheur' had reeds menige gevoelige ziel (waaronder de nochtans niet dwaze ziel van Jean Jacques Rousseau) tot tranen bewogen, toen Boyé, een tijdgenoot van Gluck, boosaardig liet opmerken dat dezelfde melodie net zo goed zou passen bij de woorden 'J'ai trouvé mon Eurydice, Rien n'égale mon bonheur'. De conclusie - die daadwerkelijk op deze opmerking is gevolgd - dat Glucks melodie niet goed aan de tekst was aangepast, is een impliciete terugkeer naar een orthodoxe emotietheorie, maar gaat voorbij aan het feit dat de aria de toehoorders intussen toch maar al die tijd aan het huilen en niet aan het lachen had gebracht. Een aannemelijker conclusie zou dan ook zijn dat de muziek *op zichzelf* slechts een vage, ongerichte - zij het misschien wel wezenlijke - emotionele lading kan hebben, die enkel op een *externe* Wijze - vanuit de begeleidende tekst of de stemming van de toehoorder - tot specifieke gevoelens kan worden omgebogen. Of hoe moet men anders verklaren dat de Aria uit Bachs *Suite in re klein* en het *Adagio* van Albinoni zowel op begrafenissen als op huwelijksplechtigheden zo erg in trek zijn?

Toch zal vrijwel een ieder het erover eens zijn dat 'de muziek' als zodanig - zowel in haar romantisch bewogen gedaante als in haar meest berekende vormen - drager is van een onbepaalde emotionele suggestiviteit, of althans van een dynamiek die analogieën met intense gemoedsaandoeningen oproept. Zoals Stendhal opmerkt, brengt muziek ons in het soort passionele, ongearticuleerde toestand van wie zich in het bijzijn van zijn

geliefde bevindt, zonder dat ook maar enig muzikaal gegeven een steunpunt kan bieden voor een nader specificieerbaar emotioneel vocabularium. Zelfs over de meest elementaire klankkleuren - de somberheid van de lage tonen, de vrolijkheid van de snelle beweging - kan men de vraag stellen of ze wel zo 'natuurlijk' zijn als ze ons in de oren vallen en of ze niet in hoge mate zijn bepaald door muzikale opvoeding en cultuur. Overigens doet men er goed aan bij het spreken over muziek het begrip 'emotionaliteit' te onderscheiden van de 'kwalitatieve nuance', zoals deze door allerlei tekens op partituren staat aangegeven. De composities van Bartok bijvoorbeeld getuigen van een ongehoorde subtiliteit in kwalitatieve distincties (haast elke noot is er voorzien van een opeenstapeling van tekens), zonder dat het Bartok om 'emoties' was te doen. Het lijkt mij bovendien dat het kwalitatieve in de muziek wezenlijk van dien aard is - maar dat geldt misschien in de orde van elk der zintuigen - dat het niet door de taal, ook niet door de meest verfijnde taal der menselijke gevoelens, kan worden weergegeven. Termen als *amoroso*, *irato* of *scherzando* kunnen dan ook niet meer dan metaforen blijven. Als een melodie 'hartstochtelijk' moet zijn, zal ze dat nooit in een méér natuurlijke zin kunnen zijn dan die waarin een dapper man een leeuw is.

Opmerkelijk - ofschoon al te weinig opgemerkt - is ook het feit dat er volgens serieuze studies (Vernon Lee, *Music and its Lovers*, New York 1933) grote verschillen zijn in de mate waarin mensen geneigd zijn in de muziek een buiten-muzikale verwijzing (naar beelden of emoties) te zien, en dit naargelang de graad van hun muzikale vorming. Mensen met een slechts geringe muzikale vertrouwdheid vinden het vanzelfsprekend dat muziek een betekenis heeft buiten zichzelf (die dan, naargelang de interpretatie, van abstracte, visueel-suggestieve, emotionele of persoonlijke aard kan zijn), terwijl meer muzikaal gevormden met even grote vanzelfsprekendheid in muziek alleen maar muziek menen te kunnen horen. Deze correlatie van hogere muzikaliteit met geringere emotionaliteit (die de emo-

tietheorie in een ernstig diskrediet brengt) vindt men ook geïllustreerd in de individuele muziekgeschiedenis van menig jong muzikant. De chronologie van muzikale voorkeuren en affiniteiten blijkt daar namelijk meestal in tegengestelde richting te lopen van de reële muziekgeschiedenis: beginnend met de romantische Beethoven gaat ze over de klassieke Mozart naar de koele Bach, wiens muziek dan als de meest ‘zuivere’ wordt bestempeld.

Daar waar verdedigers van emotie- en referentietheorieën zich beroepen op het model van de schilderkunst of de literatuur als analyse-instrument, verkiezen aanhangers van de ‘zuivere muziek’-theorie de analogie van de architectuur: zowel in de architectuur als in de muziek zou het, in tegenstelling tot andere kunsten, om een zuiver spel van vormen gaan, het ene in de ruimte, het andere in de tijd. Het is misschien geen toeval dat de architectuur én de zuivere muziek-vormen tot de minst toegankelijke, minst begrepen en minst bespreekbare kunstuitingen behoren. Maar interessanter dan de respectieve wezensomschrijvingen is wellicht de mogelijkheid om structuren die wezenlijk tot een welbepaalde kunstvorm lijken te behoren, op andere kunstvormen over te dragen en dus als *idealen* artistiek te exploiteren. Het hanteren van een representatie- of emotiemodel als nieuwe compositietechniek kan dan ook tot verrassende, en zeker niet per se onmuzikale, resultaten leiden.

De depreciatie die ‘zuivere muziek’-adepten aan de dag leggen jegens wat na het classicisme komt, omdat zij hierin de degeneratie van de muziek en het verlies van haar autonoom karakter bespeuren, kan vanuit een ander standpunt met het grootste gemak worden omgezet in een lofredde op de inhoudelijke rijkdom, de pluridimensionaliteit en de emotionele toegankelijkheid die de muziek sinds de romantiek heeft gekregen. Al deze verschillende theorieën over muziek zijn in feite niets anders dan theorieën over verschillende *soorten* muziek. Voor zover zij echter ook hun optreden doen in het *filosofisch* denken over klank, taal en betekenis, meen ik evenwel dat het



verdict eerlijkheidshalve moet vallen ten voordele van de ‘zuivere muziek’-theorie. Immers, hoe men de muziek ook moge aanwenden, in geen geval behoort het tot haar ‘natuur’, dat wil zeggen tot haar immanente mogelijkheden, externe objecten te kunnen representeren of specifieke emoties te evoceren.

De allesbepalende vraag in deze controverse is uiteraard of de muziek op zichzelf, los van elke verbinding met taal, op een zinvolle manier als een soort taal kan worden geïnterpreteerd. Mij lijkt het in haast alle opzichten van niet. Het meest elementaire kenmerk van elke taal, namelijk dat het gaat om een verbinding - eenduidig of meerzinnig, conventioneel of natuurlijk - van een *signifiant* (betekenaar) en een *signifié* (betekenis), is al niet meer in de muziek terug te vinden. Daar waar in de taal de klank essentieel een teken is, dat wil zeggen een middel om te verwijzen naar wat buiten de orde van de taal ligt, is de klank in de muziek een autonoom gegeven, dat nadrukkelijk de aandacht op zichzelf wil concentreren. Het enige dat in de muziek voor ‘taal’ zou kunnen doorgaan is de geschreven notitie op de partituur, waar de combinatie van bolletjes en streepjes geldt als een teken voor de te realiseren klanken. Maar de toon ‘mi’ is niet de *betekenis* van het bolletje op de onderste lijn van de notenbalk (zoals ook in de gewone taal de fonetische klank niet de betekenis is van het grafische teken), en in tegenstelling tot de gewone taal is hier geen *verdere* verwijzing meer naar de orde van het buiten-talige.

Men heeft de muziek vaak vergeleken met formele talen als die van mathematica en logica, maar ook daarmee heeft ze, buiten de syntaxis die elk regelsysteem kenmerkt, misschien niet zo veel gemeen. Ze kent bijvoorbeeld geenszins de unieke afbeeldingsrelaties die het formele symbool aan een onwrikbare referent moeten vastkluisteren. De absurditeiten waartoe men komt als men de muziek ook *semantisch* consequent als een formele taal wil benaderen, vindt men geïllustreerd in het werk van exegeten die bijvoorbeeld in alle werken van Bach het aantal maten gaan tellen om tot de bevinding te komen dat

Bach (indien men de letters van het alfabet de cijferwaarde toekent van hun alfabetische rangorde, zodat A= 1, B = 2 enzovoort) niets anders deed dan zijn eigen naam componeren (2-1-3-8), of in zijn langere composities (die opvallend vaak 544 maten tellen) de spreuk van de Rozenkruisers (*ACRC Hoc Universi Compendium Vivus Mihi Sepulcrum Feci*, waarvan de som van alle letters 544 oplevert). Zelfs Schubert, die toch geen idioot was, raakte dermate door een muziek-taal gefascineerd dat hij een waarachtige ‘symboliek van de sleutels’ ontwierp, waarin elke toonaard een welbepaalde emotionele nuance zou uitdrukken - een soort muzikaal equivalent van Goethes symboliek van de kleuren.

Wil men muziek per se met een taal vergelijken, dan kan men zich uiteindelijk nog beter richten naar de taal van de poëzie in plaats van naar de mathematica. Ook de poëzie vestigt in hoge mate de aandacht op zichzelf, laat de betekenis bijna binnen de orde van de betekenaar tot stand komen en veronderstelt omwille van de idiosyncrasie van haar verbindingen een principiële onvertaalbaarheid. Dit alles is in de muziek evenwel zo geradicaliseerd en verabsoluteerd dat ook deze laatste analogie met taal slechts moeizaam kan worden volgehouden: niet alleen vindt men in de muziek geen referentie, geen semantiek, geen vocabularium en geen dictionaire - er is ook sensu stricto geen connotatie, geen poly-interpretabiliteit en geen parafraseerbaarheid. Men kan natuurlijk altijd proberen de muziek als een taal te *gebruiken*, zoals men dat met kleren of met bloemen kan doen, en zoals voor talige wezens vrijwel alles onder de taal kan worden gesubsumeerd, maar dat neemt niet weg dat bepaalde dingen talen zijn en andere niet.

De interessantste ontwikkelingen in de diverse kunstkakken lijken intussen wel te resulteren uit pogingen om dingen aan te wenden op een manier die afwijkt van hoe ze zijn of hoe ze lijken te zijn. Liszt wou componeren zoals de schilderkunst of dichtkunst (termen als *Tonmalerei* of *Poème Symphonique* - ‘toondicht’ - wijzen op het vreemdsoortige van de verbinding).

Van Kandinsky is bekend dat hij met zijn vreemde, rune-achtige teken­tjes of subtiele evocaties beoogde te schilderen ‘zoals de muziek’. De schilderijen van Mondriaan, waarin landschappen steeds meer worden gestileerd tot horizontalen en verticalen, doen de schilderkunst verglijden naar de architectuur. En menig schrijver heeft reeds te kennen gegeven in zijn romans bewust de muzikale sonatevorm te hebben willen imiteren. Een nuchter buitenstaander zou zich de vraag kunnen stellen waarom al deze artiesten het zichzelf én hun publiek (dat zoveel meer uitleg en kennis nodig heeft) zo lastig maken, en waarom iemand die per se wil schilderen zoals de muziek niet liever naar de muziekschool stapt om daar simpelweg te leren componeren. Waar het hier om gaat is echter niet de fascinatie voor een ander medium als zodanig, maar voor het zo perfect mogelijk imiteren van een medium binnen een ander medium, zoals in de aloude droom van de synesthesie: het hoorbaar maken van kleuren, het zichtbaar maken van klanken, het tastbaar maken van woorden. Het mogelijk maken van het onmogelijke.

***Echter dan werkelijk***  
**Over ‘fictie’ in de literatuur**

Het probleem van ‘fictie’ in de literatuur is niet alleen een probleem van de literaire kritiek, maar ook, en zelfs in de eerste plaats, een probleem van de filosofie. Daar, zoals gewoonlijk, nemen aspecten van het dagelijks leven die een tikkeltje ongewoon of merkwaardig zijn, al gauw de dimensies aan van waarachtige puzzels, en uiteindelijk zelfs van onoplosbare paradoxen. Neem bijvoorbeeld een ‘fictionele entiteit’. De naam zelf klinkt al zwaarwichtig en paradoxaal. Heel wat simpeler klinkt echter de naam van Sherlock Holmes of, voor kinderen net zo goed als voor hun ouders, de naam van Sint Nicolaas. Vooral de laatste is een veelvuldig en vrijwel universeel gespreksonderwerp en oefent een diepgaande invloed uit op het gedrag van zowel de kinderen, die in hem geloven, als hun ouders, die dat niet doen. Hetzelfde kan worden gezegd, maar dan op kleinere schaal, van een andere ‘fictionele entiteit’, Anna Karenina, over wier karakter waarachtige psychologische studies zijn verschenen, en wier droevige lot duizenden lezers aan het huilen heeft gebracht. Dit alles lijkt, binnen bepaalde grenzen, volkomen normaal en terecht. Tot de filosofie zich met de zaak gaat bezighouden en met een boosaardige vinger wijst op het feit dat geen van deze entiteiten werkelijk bestaat of zelfs ooit maar heeft bestaan. Maar dan, vraagt de filosofie in haar verraderlijke onschuld, waarover spreken we dan? Over niets. En wat kan in hemelsnaam de betekenis zijn van uitspraken over niets? Eensklaps is het doodgewone feit dat men over Sint Nicolaas of Anna Karenina zinvol kan spreken een ontzaglijk probleem geworden. In feite is het ook een groot probleem, maar dan alleen voor de filosofie, die al te zeer gehecht is aan haar referentie-en-correspondentietheorie van waarheid

en betekenis om te kunnen toelaten dat een dwaze legende of roman daarop een uitzondering zou vormen. Het probleem van de filosofie, zelfs *na* Wittgenstein, is dat ze nog steeds op zoek is naar een strenge formule voor de waarheidsvoorwaarden voor *elk* taalgebruik, het literaire inbegrepen. Vandaar de halsbrekende pogingen om subtiele onderscheidingen te maken tussen ‘gradaties van onwaarheid’ bij volgende, alle onware, uitspraken: Anna Karenina bestond (ze bestond niet, maar in Tolstojs roman bestond ze wel); Anna Karenina had bruine haren (ze had er geen, vermits ze niet bestond, maar bij Tolstoj had ze die wel); Anna Karenina had blauwe ogen (zelfs in de roman had ze die niet, daar had ze grijze); en Anna Karenina kon niet zwemmen (waarover de roman ons in het ongewisse laat). Vandaar ook de vernuftige constructie van ‘andere werelden’, waarin waarheid zou kunnen *blijven* worden opgevat als referentie en correspondentie, ons aldus bevrijdend van de vrees dat ze weleens het produkt zou kunnen worden van menselijke creativiteit.

Het probleem van de waarheid is niet het enige ‘fictionele’ probleem waar de filosofie over wakker ligt. John Langshaw Austin onderscheidt een drietal aspecten die in principe in *elke* taaluiting terug te vinden zijn, maar daarom niet overal in gelijke mate in het oog springen. Het locutionaire aspect (de logische *inhoud* van een taaluiting) komt bijvoorbeeld het sterkst naar voren in *beweringen* als ‘alle raven zijn zwart’; het illocutionaire aspect (de houding van de spreker tegenover wat hij zegt) kent als modaliteiten bijvoorbeeld de vraag, de mededeling, de belofte, de leugen...; het perlocutionaire aspect (wat de uiting teweegbrengt bij de toehoorder) is het sterkst bij bevelen en ander directief taalgebruik. Volgen wij deze trilogie, dan zouden wij kunnen zeggen dat het waarheidsprobleem in verband met fictie betrekking heeft op het zuiver locutionaire aspect van de taal, in zoverre enkel de propositionele inhoud wordt beschouwd van *wat* precies wordt gezegd. Een veel groter probleem is echter wellicht dat van de illocutionaire acten,

die de auteur van fictieel of literair discours verondersteld wordt te voltrekken terwijl hij zijn uitspraken over niet-bestaande referenten doet: zijn het echte *beweringen* die hij doet, komt hij tot echte *oordelen*, gelooft hij echt in wat hij zegt en wil hij het ons, de lezers, ook doen geloven? Of heeft hij helemaal geen welbepaalde illocutionaire houding tegenover de inhoud van wat hij aan het schrijven is? Dit laatste zou met name Searle's *speech-act* theorie, de verdere uitwerking van Austins taalmodel, volkomen ontoepasbaar maken op literair discours, en is bijgevolg geen al te populaire optie in de filosofie. In het ergste geval wordt het schrijven van fictie dan maar opgevat als een apart soort van illocutionaire act, enigszins vergelijkbaar met breedvoerig, gedetailleerd, meeslepend en bijzonder overtuigend liegen. Meestal echter worden literaire auteurs geïnterpreteerd in termen van 'doen alsof', waarbij ze de gewone taal-daden die ons in het dagelijkse leven vertrouwd zijn, enkel maar zouden 'imiteren'. De lezer van zijn kant - en hier komen we bij het perlocutionaire aspect van de zaak - zou dan ook 'doen alsof' hij gelooft, door wat genoemd werd een 'vrijwillige opschorting van ongelof' (*a willing suspension of disbelief*). Dit brengt ons dan bij een soort contract-model van de verhouding tussen auteur en lezer, waarin beiden aldoor weten waar het precies om gaat maar er om een of andere reden voor 'tekenen' tot het bittere eind - en tot tranen toe - te zullen blijven 'doen alsof'. Men vraagt zich af hoe het mogelijk is dat in deze toch al zo bureaucratische wereld zoveel mensen ook nog hun vrije tijd willen spenderen aan het vrijwillig ondertekenen van nog meer betekenisloze doe-alsof contracten. Misschien is dit de manier waarop filosofen romans lezen - en zouden schrijven als ze dat konden -, maar het is *niet* de manier waarop 'echte' auteurs hun romans schrijven, en het is niet de manier waarop normale lezers ze lezen.

Het probleem van 'fictie' in de literatuur is dan ook, naar mijn mening, een van die typische filosofische pseudo-problemen waar elke 'insider' van het literaire fenomeen zich volledig

verbijsterd over voelt. De geabsorbeerde lezer die, huilend om Anna Karenina, eraan herinnerd wordt dat zij alleen maar een fictionele entiteit is, voelt zich natuurlijk bedrogen - niet door degene die deze fictie op zo levendige wijze in het leven riep, maar door degene die het waagde dit volslagen irrelevante feit te vermelden op het hoogtepunt van zijn esthetisch 'genot'. Op dezelfde manier zou de opmerking dat wat men aan het lezen is 'allemaal echt' is, zoals bijvoorbeeld in Truman Capote's nonfiction roman *In Cold Blood*, eveneens kunnen worden aangevoeld als een breuk in de esthetische ervaring, en het is niet ondenkbaar dat al wie in het eerste geval zou ophouden met huilen, dat ook zou doen in het tweede. Welke misleidende overwegingen ook stilzwijgend aan het werk kunnen zijn bij de appreciatie en interpretatie van het literaire werk, geen ervan lijkt mij zo irrelevant en zo volslagen destructief voor het literaire fenomeen als de 'fictie-realiteit'-benadering.

De theorie van het imiteren van beweringen door de auteur en van het pretenderen te geloven door de lezer berust - dat zou ik althans willen aantonen - op een volkomen verkeerde opvatting van wat het is een literair werk te produceren of te appreciëren. Toch is deze theorie in de literatuurstudie nog meer verbreid dan men, voortgaande op de toch al zo talrijke artikelen die haar uitdrukkelijk verdedigen, zou kunnen denken. In feite heeft ze een machtige tegenhanger in de algemene esthetica, waar de ogenschijnlijk zoveel interessantere theorie van de 'esthetische distantie' uiteindelijk, voor wat betreft de receptiezijde van de artistieke relatie, op een veredeld 'pretenderen' neerkomt. Deze theorie is oorspronkelijk ontstaan als een verklaring voor wat zich afspeelt in het theater, waar de noties van imiteren en pretenderen altijd al werden toegepast op wat de *acteur* deed. Zij moest daar rekenschap geven van het 'merkwaardige' feit dat toeschouwers weliswaar diep worden bewogen en persoonlijk worden getroffen door Hamlets twijfels, terwijl ze er nochtans niet over denken op het toneel te klimmen om de man eroverheen te helpen, en door het aanschou-

wen van diens tragedie zelfs niet in het minst het verdere verloop van hun avondje-uit laten bederven. Dit heeft filosofen ertoe gebracht ook een vorm van ‘pretenderen’ te gaan zoeken aan de kant van het publiek, bestaande in het ‘vrijwillig opschorten van ongelof’, maar tegelijk in het afzien van een totale identificatie, zodat de veilige afstand kan worden bewaard van een principiële onbetrokkenheid.

In tegenstelling tot dit alles zou ik willen beweren dat onze identificaties nooit *sterker* zijn dan met zogenaamde ‘fictionele’ kunstwerken, en dat we juist in het *werkelijke leven* voortdurend een totaal geloof moeten opschorten, vanwege de enorme risico's die we daar kunnen lopen. Als we ons enkel zouden behoren te identificeren met datgene waarvan we weten dat het echt *werkelijk* is, waarom haasten we ons dan zo snel voorbij de verongelukte op straat en zitten we onverschillig te kijken naar nieuwsberichten over gruwelijke oorlogen, terwijl we tranen plengen bij *The Deer Hunter* of ons geschokt noemen door de wreedaardige beelden van *The Killing Fields*? Dit wordt gewoonlijk toegeschreven aan het egoïsme en de slechtheid van de menselijke natuur, maar misschien kan men ook iets meer positief menselijks in dergelijke gedragspatronen onderkennen. Het zich weerhouden van totale identificatie of zelfs van partieel engagement met zeer reële en aangrijpende gebeurtenissen, zoals dat als een praktische leefregel functioneert, niet alleen in onze westerse egoïstische wereld, maar ook, en wellicht nog meer, in de oosterse houding van onbewogenheid, zou immers ook kunnen worden geïnterpreteerd in de lijn van het stoïcisme, namelijk als een zeer elementaire en vitale manier om zichzelf te beschermen. Dieren - in tegenstelling tot wat ons vaak wordt voorgehouden - doen dit voortdurend en geheel automatisch: hun verzonkenheid in het ogenblik en hun gebrek aan herinnering maken van hen die lichte en harteloze oppervlakte-wezens die zo vrolijk overleven nadat rampen hun nabestaanden hebben uitgeschakeld. Maar de mens, met zijn koppige bewustzijn en zijn pijnlijke geheugen, wordt niet



alleen diepgaand en blijvend getroffen door wat hemzelf gebeurt, maar is op de koop toe geneigd alles wat hij met anderen ziet gebeuren te ervaren als iets dat ook hem zou kunnen overkomen, en dus als een bedreiging voor zijn vrede en veiligheid. Vandaar de noodzaak, voor deze ‘redelijke dieren’, om de impact van de realiteit te reduceren, vooreerst door immuniseringsstrategieën tegen de ervaringen van anderen, vervolgens door relativiseringsstrategieën tegen de belangrijkheid van de eigen ervaringen. Het behoort tot de opvoeding van onze kinderen, ironisch genoeg, dat zij zouden leren niet te huilen bij welke reële pijnen en kwellingen hen ook zouden kunnen treffen, en al die tijd hun tranen zouden sparen voor die mooie en hartverscheurend droevige verhalen waarin precies dezelfde pijnen en kwellingen worden toebedeeld aan niet-bestaande wezens. Want indien zij als volwassenen de nieuwsberichten werkelijk naar waarde zouden schatten, en zich volledig, dag in dag uit, zouden realiseren dat deze oorlogen, moorden en bloedbaden werkelijk plaatsvinden in dezelfde wereld als die waarin zij leven, zouden zij nog met enig welbevinden in deze wereld moeten zien te overleven? Of hoe had de Vietnam-strijder moeten overleven, voor wiens bloedeigen ogen al deze gruwelen zich afspeelden, tenzij juist door zijn ogen te sluiten, de realiteit op een afstand te houden en het bewustzijn van de omgeving zoveel mogelijk uit te schakelen? Het is niet ondenkbaar dat de gevoelloze, cynische veteraan, die met de grootste vanzelfsprekendheid moordde en verminkte, zich al wat ongemakkelijk zou gaan voelen bij het zien van andere vechtende soldaten in nieuwsreportages, en uiteindelijk zelfs tot tranen toe zou worden bewogen door Robert De Niro's fictieve incarnatie van de Vietnam-held in *The Deer Hunter*. Van werkelijkheid over reportage naar fictie is er weliswaar een afname van praktisch belang en relevantie, maar deze zou weieens gepaard kunnen gaan, althans in bepaalde gevallen, met een toename van beleefde intensiteit en identificatie. In de ‘echte’ realiteit worden de gevaren van al te rigide ego-identificaties overvloe-

dig aangetoond door de psychoanalyse en de psychopathologie: obsessie, fixatie, neurose, waanzin, melancholie en zelfmoord. De ‘echte’ minnaar die het verlies van zijn geliefde te boven wil komen kan dat alleen maar door niet Romeo te zijn, dat wil zeggen door kalm en geduldig te wachten tot de wanhoop is afgenomen, de tijd hierbij een handje toestekend door verwoed verstrooiing na te jagen, kalmerende middelen te nemen of een andere geliefde te zoeken. Maar in Shakespeare's *Romeo and Juliet* kunnen we rustig Romeo zijn en ten volle de wanhoop van een onherstelbaar verlies ondergaan, zonder nadien de pijn van een reëel verlies te moeten overleven. Kunstwerken kennen geen ‘overleven’ - het zijn gesloten werelden van absoluteheid en totale identificatie, een beetje zoals de werelden van de zelfmoord en de waanzin, maar dan zonder de noodzaak tot integratie in deze andere, open, relatieve en zogenaamd ‘werkelijke’ wereld.

Kunsttheorieën hebben het vaak over de veronderstelde ‘absoluteheid’ van het kunstwerk, maar meestal doen ze dat op de manier waarop een blinde over kleuren spreekt: hij kent hun namen, hij weet dat ze bestaan, maar hij heeft er geen zintuig voor. Deze theorieën verraden hun blindheid door het gemak waarmee ze de zogenaamde absoluteheid van het kunstwerk menen te kunnen verzoenen met de esthetische distantie die ze nochtans karakteristiek achten voor de receptie ervan. Maar er kan natuurlijk geen sprake zijn van absoluteheid in de wereld van de kunst wanneer men deze wereld niet binnengaat, en *absoluut* binnengaat. Van een zelfde misverstand getuigt het gebruik van de term ‘esthétisme’, die verwijst naar de levenshouding van extreme vrijblijvendheid en frivoliteit welke zou resulteren uit een perverse transpositie van de artistieke benadering op het werkelijke leven. De levenshouding in kwestie mag dan nog pervers zijn, en in doorgedreven vorm zelfs hoogst schadelijk, ze is echter *niet* de houding van de kunst of, zo ze het is, dan toch enkel van ‘kunst’ opgevat als een louter gratuite, formele en ornamentale bezigheid. In de plastische

kunsten kan een dergelijk estheticisme aanvaardbaar zijn, vooral waar deze niet-representatief worden; in de muziek, dit 'zuivere spel van vormen', lijkt het zelfs gedeeltelijk onontkoombaar; maar in de kunsten die gebruik maken van het woord is het een volstrekte onmogelijkheid. Want daar, zelfs op het meest oppervlakkige niveau, kan de aanwezigheid van 'betekenis' niet worden vermeden, en 'betekenis' voor het menselijk wezen betekent onvermijdelijk het gevecht met identificaties, dat nooit vrijblijvend kán zijn.

Het concept van 'pretenderen', zowel in de extreme vorm van gehele vrijblijvendheid als in de meer gematigde vorm van gedeeltelijk weerhouden identificatie, lijkt mij dan ook volkomen ongeschikt om de manier te beschrijven waarop zogenaamde 'ficties' in de literatuur, het theater of de film worden onthaald. De receptie van deze artistieke 'ficties' is geheel verschillend van het luisteren naar een kind dat vertelt hoe het midden in de nacht de Sint heeft gezien, waarbij we heel goed weten dat het allemaal verzonnen is maar doen alsof we het geloven ter wille van de creatieve ontplooiing van de kinderlijke verbeelding. Met kunstwerken speelt dergelijk weten van hoe het met de ware werkelijkheid is gesteld op geen enkel ogenblik een rol, en het moet dan ook in principe nooit worden 'opgeschort'.

Hetzelfde kan worden gezegd met betrekking tot de auteur of de schepper van de hele fictie. De suggestie alleen al dat Tolstoj voor meer dan vijfhonderd bladzijden aan het 'pretenderen' zou zijn geweest terwijl hij *Anna Karenina* schreef, en dat hij alleen maar beweringen 'nabootste' terwijl hij zijn heldin op een zo aangrijpend 'ware' manier beschreef, kan de authentieke lezer (die doorgaans niet de filosoof is) alleen maar belachelijk voorkomen. Maar dan - zou men geneigd zijn te vragen - *wat* was Tolstoj dan eigenlijk wél aan het beweren? Het antwoord luidt uiteraard dat hij helemaal niets 'beweerde'. Maar net zo min was hij aan het 'doen alsof'. Menselijke handelingen hoeven per slot van rekening toch niet per se tot een van deze beide

categorieën te behoren. Er is bijvoorbeeld ook de handeling waarbij men iets *maakt*, zoals de schilder die zijn doek aan het volschilderen is of de componist die zijn melodie componeert. Geen van beiden is wat dan ook aan het ‘pretenderen’. De een is *echt* een schilderij aan het maken, de ander *echt* een muziekstuk. En toch kan men moeilijk zeggen dat ze respectievelijk hun kleuren of klanken *beweren*. Met taal is er natuurlijk de tegenovergestelde moeilijkheid, hoe zinnen *niet* zouden kunnen beweren. Maar misschien heeft literair discours evenveel of even weinig te maken met ‘normaal’ taalgebruik als schilderen met de kleuren in de regenboog of muziek met het zingen van de vogels. Wat betekent en betekenis draagt is in al deze gevallen niet het gebruikte medium, maar de compositie als geheel.

Het hele probleem van de locutionaire waarheidswaarde van uitspraken over ‘fictionele entiteiten’ en van de illocutionaire modus waarop ze worden gemaakt veronderstelt een onderscheid en een scheiding tussen vorm en inhoud die geheel tot het ‘normale’ taalgebruik behoort en vreemd is aan het literaire. Of beter: de literaire auteur *gebruikt* de taal in het geheel *niet*, maar is er op een speciale manier mee aan het *werken* - als dusdanig is ze niet zijn *werktuig*, maar zijn *materiaal*. *Hierin* lijkt mij het eerste en voornaamste verschil gelegen te zijn tussen literaire fictie en historiografie, en *niet* in de onwaarheid of de onoprechtheid van de fictieve werelden. De gangbare procedure om normaal taalgebruik te analyseren en te evalueren bestaat erin dat vorm en inhoud stilzwijgend van elkaar worden gescheiden, dat vervolgens wordt geabstraheerd van de vorm, die verondersteld wordt hoe dan ook irrelevant te zijn voor de inhoud, en dat ten slotte de waarheidswaarde van de inhoud als het ware wordt ‘gemeten’ aan de standaard van de éne, taalafhankelijke realiteit. De enige vormelijke modaliteit die hierbij wordt erkend is het reeds vermelde illocutionaire aspect, maar dan als geheel op zichzelf staand en zonder diepgaande invloed op de locutionaire inhoud (behalve dan misschien in dat vreemde ‘performatieve’ gebruik van de taal in

rituelen en officiële plechtigheden - ‘Hierbij verklaar ik u man en vrouw’ -, waarmee het literaire wellicht enige gelijkenis vertoont). De literatuur, van haar kant, wordt noch door inhoud noch door vorm beheerst, maar door het alchemistische verschijnsel ‘stijl’, dat vorm en inhoud op een zodanige manier met elkaar verbindt dat beide niet meer van elkaar kunnen worden gescheiden of zelfs maar zinvol worden onderscheiden. Een mooi voorbeeld van dit ‘artistiek performatieve’ is J.D. Salingers briljante roman *The Catcher in the Rye*. Dat het hier beschreven, of liever zichzelf beschrijvende jongmens in werkelijkheid nooit zou hebben bestaan lijkt een onrechtvaardige en ergerniswekkende overweging, vermits hij juist in het bestaan wordt *geroepen* door de overtuigende gestaltegeving van groeipijnen en tienerverdriet, in combinatie met het handige gebruik dat de auteur wist te maken van het typische Amerikaanse adolescentenslang. Was de onderliggende psychologie in werkelijkheid die van een volwassene geweest, en de taal ingewikkeld en literair, dan - maar dan alleen - zou de lezer inderdaad zijn ongeloof hebben moeten ‘opschorten’ en zou de hele roman hem als ‘fictie’ zijn voorgekomen. Maar dan zou hij meteen ook het verhaal niet langer hebben gelezen als een literair kunstwerk, of hoogstens als een in zijn soort slecht uitgevallen kunstwerk. Misschien is wat we als lezer zonder aarzelen en zonder ongemakken ‘fictie’ zouden noemen niets anders dan ‘slechte literatuur’, in de zin dat ze noch het normale, communicatieve doel van de taal dient, noch erin slaagt de volstrekt onherhaalbare verbinding tussen inhoud en vorm te realiseren die ‘echte’ literatuur karakteriseert.

Toch is ook niet alles gezegd met het *effet de réalité* dat van geslaagde literatuur zou uitgaan. Want tegelijk is daar ook een onmiskenbaar en moeilijk te lokaliseren effect van surrealiteit dat het lezen van elk literair werk begeleidt. Dit is des te verwarrender en onverklaarbaarder daar het ook die romans blijkt te kwalificeren waarvan bekend is dat ze inhoudelijk geheel ‘waar’ zijn, zoals gedramatiseerde historiografieën, lite-

raire biografieën, autobiografieën en zelfs dagboeken. Geeft Somerset Maughams biografische roman *The Moon and Sixpence*, zelfs mét de duidelijke vermelding op de achterflap dat het allemaal ‘over Gauguin gaat’, ons werkelijk het gevoel dat het hier om de *werkelijke* Gauguin gaat? En hebben we zelfs niet heimelijk het gevoel, bij de lectuur van Anais Nins uiterst literaire dagboeken, dat het hier, ofschoon zeker niet om een ‘fictieve entiteit’, toch ook niet om een volkomen reëel personage gaat? Het lijkt er bijna op dat de onbetwistbare indruk van een buiten-literaire realiteit enkel wordt meegegeven door de meest saaie geschiedschrijvingen, de roddelbrieven van een huisvrouw aan haar vriendin in het buitenland of de dagboeken van een hopeloos verliefd maar geheel van literair talent verstoken student. You cannot eat your cake and have it, we weten het intussen al wel. Normale taal kan vergeleken worden met het pragmatische opeten van de ongelukkige cake; literaire taal met het eindeloos koesteren van het hebben ervan, waarbij hooguit af en toe een onooglijk stukje wordt geproefd. Maar dit gedrag is geheel verschillend van ‘doen alsof men eet’.

Samenvattend: het schrijven van fictie is niet het pretenderen illocutionaire acten te voltrekken, en evenmin is het een illocutionaire act *sui generis*; het is de manier waarop illocutionaire en locutionaire aspecten onscheidbaar worden gemaakt, zodanig dat de waarheidsvraag, in elke andere zin dan die van artistieke waarheid, niet langer kan worden gesteld. Literaire karakters hebben dan ook allemaal hetzelfde statuut, of het nu gaat om volkomen ‘fictieve’ entiteiten dan wel om reële karakters die literair werden gemaakt. Literair gesproken is er bijgevolg geen ‘fictie’ in de literatuur, zoals er evenmin ‘realiteit’ is, en net zoals Tolstojs verwijzing naar Moskou zijn beschrijving daarom niet ‘werkelijker’ maakt, zo doet ook het nietbestaan van het dorp Macondo niets af aan de overtuigingskracht van Gabriel García Márquez’s fictieve vertelling. ‘Fictie’, als functionerend in tegenstelling tot ‘realiteit’, is een categorie die geheel behoort tot de normale taal en kan niet zonder grove

vertekeningen op het literaire taalgebruik worden toegepast. De wereld van de literatuur is, als men zo nodig in termen van 'realiteit' moet spreken, een soort 'sur-realiteit' waarin 'waarheid' wordt gecreëerd door de voorstelling (de presentatie) zelf, en niet, zoals theorieën over 'andere werelden' dat willen, door een surrogaatrepresentatie van imaginaire referenten.

### ***Het dagboek en de dood***

Heel veel mensen hebben in hun leven weleens een dagboek bijgehouden, zonder daarom de ambitie te koesteren ook daadwerkelijk te gaan *schrijven*. De meesten van hen zijn daar op tijd als vanzelf mee gestopt. Sommigen zijn echter doorgegaan met hun dagboeken, soms een heel leven lang, al dan niet in combinatie met het schrijven van ‘andere dingen’, zoals échte literatuur. Heel wat schrijvers beschouwen hun dagboek niet alleen als de - chronologisch eerdere - aanloop tot hun literaire produktie maar ook als de permanente marge en het onuitputtelijk reservoir daarvan - een vorm van ‘schrijven’ als het ware tussen leven en schrijven in. En toch geldt het dagboek zelf *niet* als ‘literatuur’ - integendeel, het voldoet in zijn zuiverste vorm aan twee vereisten die als dusdanig onverenigbaar lijken met de kenmerken van literatuur, namelijk dat het niet bestemd is voor een lezer (dat het de lezer zelfs probeert uit te sluiten) en dat het onvoorwaardelijk waarheidsgetrouw blijft. Overigens vertonen niet alleen schrijvers de neiging om dagboeken te schrijven (en te blijven schrijven) maar ook schilders, beeldhouwers en componisten. Meubelmakers, dokters, ingenieurs, vaders en moeders en zovele ‘gewone’ mensen doen dat doorgaans niet. Het dagboek lijkt dus niet zozeer met het schrijverschap te zijn verbonden als wel met het kunstenaarschap in het algemeen. Alleen doet zich hier de onverklaarbare omstandigheid voor dat van de zogenaamd ‘gewone’ mensen een niet onaanzienlijk aantal als adolescent, en bij voorkeur als verliefde adolescent, zich wél aan een dagboek te buiten ging. Besluiten dat alle kunstenaars in wezen onopgegroeide adolescenten zijn en dat zij *daarom* nooit zijn opgehouden met hun dagboeken zou te gemakkelijk zijn. De vraag blijft immers



waarom adolescenten, die op school vaak geen welgevormde zin op papier krijgen, per se lyrisch moeten gaan doen in rode schriften met sloten en sleuteltjes. Wat willen zij hiermee? Welk soort voldoening vinden zij hierin, voor welk soort plotseling ontstane behoefte die later als vanzelf weer verdwijnt, behalve dan bij sommigen, die wellicht vanuit deze behoefte, en met een ietsje meer talent, hun toevlucht zoeken tot de echt artistieke creatie?

Dagboeken - zegt men - zijn volstrekt privé; ze zijn alleen voor hun auteur bestemd, ze worden verborgen, verzegeld of in geheimtaal geschreven, en menig adolescentendagboek is voorzien van bedreigende opschriften ter afschrikking van de ongewenste lezer. Dagboeken die geschreven worden met het stille oogmerk dat ze ooit worden uitgegeven, dagboeken die dienst doen als een soort gecamoufleerde boodschap aan ouders of partners, dagboeken die men achteloos in het hele huis laat slingeren of dagboeken waaruit regelmatig wordt voorgelezen aan vrienden of verwanten, gelden niet als echte dagboeken maar als verkapte vormen van communicatie met *anderen*. Ze wekken verdenking, ze worden beschouwd als namaak en bedrog, alsof iemand - dat lijkt de veronderstelling te zijn - alleen maar in de communicatie *met zichzelf* een volkomen eerlijkheid en transparantie aan de dag zou kunnen leggen. Elias Canetti formuleert het categorisch: 'Een dagboek dat niet geheim is, is er geen, en mensen die anderen altijd hun dagboeken voorlezen, moesten maar liever meteen brieven schrijven of beter nog: voordrachten over zichzelf organiseren.' ('Dialog mit dem grausamen Partner' uit de essaybundel *Das Gewissen der Worte*)

Verbonden met de eis van strikte geheimhouding is de eis van volkomen waarheidsgetrouwheid. Dagboeken - zegt men - zijn de weergave van de 'werkelijkheid', het échte leven van hun auteur, met voor hem markante feiten, gedachten en verlangens. Uiteraard getuigen dagboeken ook in hoge mate van de *dromen* van wie ze schrijft, maar dat doet niets af aan hun

waarheidswaarde, zolang de schrijver deze dromen ook écht had of althans van zichzelf dacht dat hij ze had, maar zeker niet bij zijn ontboezemingen in de huid van een ander kroop. Dagboeken zijn met andere woorden geen fictie, geen literatuur, zelfs geen 'autobiografie'; ze streven geen eenheid na en bouwen geen 'plot' op maar volgen gedwee, van dag tot dag, de grillige stroom van het bestaan; ze staan geheel aan de kant van het leven en slechts 'per ongeluk' - zo lijkt het althans - aan die van het schrijven. Een dagboek schrijven is, zo opgevat, *bijna niet* schrijven, alleen maar zien, ervaren, registreren, weergeven - een soort verbale duplicatie van het leven zelf.

De vraag is, uiteraard, wat hiermee gewonnen wordt. Wat kan het voor iemand betekenen om, alleen maar voor zichzelf, te schrijven over zijn werkelijke leven? Zinvol zou zijn om daarover bijvoorbeeld in brieven te schrijven aan iemand die het allemaal nog niet weet, maar zelf is men er immers aldoor ook in levenden lijve *bij* geweest. Wat kan men dan nog aan zichzelf te zeggen hebben? Of wat kan men zelf beogen met deze vreemde vorm van schrijven, die wel een 'zeggen aan niemand' lijkt te zijn? Waarom het leven onderbreken om over het leven te schrijven? Daar lijkt niets mee gewonnen, alleen maar tijd verloren. Waarom niet, zeker voor ongedurige adolescenten, het leven haastig voortzetten, op zoek naar nieuwe ervaringen, nieuwe evenementen, nieuwe intoxicaties? Waarom dit schriftelijke oponthoud binnen het leven zelf?

Een aantal mogelijkheden dient zich hier als vanzelf aan. Een ervan is het 'afreageren' van opgekropte gevoelens die men niet in het werkelijke leven aan de betreffende personen kwijt kan, zoals de hevige verliefdheid voor de afwijzende geliefde, de hartgrondige haat voor de machtige vader of de verachting voor leraren, directeurs of collega's. Allerhande machtsverhoudingen, elementaire beleefdheidsregels of gewoonweg timiditeit, gepaard met de vrees voor de *gevolgen* van uitgesproken gevoelens in de werkelijkheid, verhinderen vaak dat men tot het daadwerkelijke uitspreken overgaat. 'Al die gesprekken

die je in het dagelijkse leven nooit kunt afmaken, omdat ze op gewelddadigheden zouden uitlopen, al die absolute, meedogenloze en vernietigende woorden die je anderen dikwijls zou willen zeggen, vinden hier (in een dagboek) hun neerslag.’ Aldus Canetti. En uiteraard vereist juist het ‘absolute, meedogenloze’ karakter van dergelijke ontladingen ook een absolute geheimhouding, aangezien anders de ‘gewelddadigheden’ die men zocht te vermijden de facto toch zouden kunnen worden uitgelokt. Het ‘spreken tot anderen’ blijft dus wezenlijk een *onuitgesproken* spreken dat, binnen de besloten intimiteit van het dagboek, onvermijdelijk de vorm aanneemt van een ‘spreken tot zichzelf’. Dit laatste is voor Canetti wel degelijk de belangrijkste functie van het dagboek, en ook hij stelt zich de vraag hoe een dergelijke bezigheid zinvol kan worden geïnterpreteerd. Zelf suggereert hij een antwoord door het ‘spreken tot zichzelf’ te analyseren als een complexe vorm van tweespraak, waarbij het ik dat spreekt zich ontdubbelt tegenover het ik waartoe gesproken wordt. Veeleer dan om een zelfgenoegzame alleenspraak zou het in het dagboek dus gaan om een radicale confrontatie tussen het feitelijke ik en een ander, evaluerend en bekritiserend ik - een soort *Über-Ich* - dat genadeloos alles wat het eerste ik doet of denkt in vraag stelt. Zo opgevat is een dagboek een voortdurend, scrupuleus en vaak pijnlijk ‘gewetensonderzoek’, iemands poging om met zichzelf in het reine te komen en rekenschap af te leggen tegenover zijn meest onoverwinnelijke tegenstander: het eigen ik. ‘Dialog met de meedogenloze partner’ noemt Canetti het.

Maar Canetti gaat niet ver genoeg in zijn onderzoek naar de herkomst van deze merkwaardige partner en de betekenis van deze ontdubbelde zelfbeleving voor de dagboekschrijver. Bovendien bestaan lang niet alle dagboeken uit gevoelsexplosies, zelfanalyses of interne gedachtengangen. Sommige ‘geheime schriften’ verbergen niets anders dan het gedetailleerde relaas van oppervlakkige feiten, zoals het ‘typische’ adolescentendagboek van de adolescent zonder problemen en zonder talent, dat

louter bestaat uit een opeenvolging van onbetekenende gebeurtenissen van de dag, een obsessionele kroniek van uur tot uur, een soort boodschappenlijstje van boodschappen die men al gedaan heeft - en zelfs de meest toegewijde huisvrouw zou hiervan de zin niet inzien. Ook het beroemde dagboek van Anne Frank, deze adolescente mét problemen en ongetwijfeld ook met enig talent, bevat, naast woedeuitbarstingen tegenover de moeder, verliefde verzuchtingen over Peter en verwonderde reflecties over de eigen identiteit, ook gedetailleerde beschrijvingen van het Achterhuis, van de dagindeling en van de menu's. De vraag rijst *voor wie* deze beschrijvingen wel bedoeld mogen zijn, aangezien Anne het dagboek verborgen hield en iedere mogelijke lezer uit haar omgeving trouwens al op de hoogte was van de hier beschreven feiten. Wanneer Anne in haar dagboek noteert: “Hoor eens Anne”, roept Margot, “we hebben doppertjes gekregen van de groenteboer om de hoek, 19 pond.” “Dat is aardig van hem”, antwoord ik. Inderdaad is het aardig, maar het werk... poeh! - wat mag het noteren *hiervan* voor haar dan wel betekenen?

Om een antwoord te vinden op deze vraag die, in een minimalistische formulering, de vraag is naar de betekenis van het dagboek, moeten, dunkt mij, de twee wezenskenmerken van het zogenaamde echte dagboek grondig in vraag worden gesteld. Gaat het hier werkelijk, zelfs in de meest authentieke gevallen, om een louter ‘spreken tot zichzelf’? En staat de werkelijkheidsgetrouwheid, zelfs waar die onloochenbaar is, wel echt in dienst van de ‘werkelijkheid’?

‘In een dagboek spreekt men tot zichzelf,’ zegt Elias Canetti, en hij vervolgt: ‘Wie dat niet doet, wie een toehoorder voor zich ziet, zij het ook een latere, zij het ook een na zijn dood, die vervalst.’ De vraag is echter of Canetti op die manier niet *alle* dagboeken als vervalsingen moet beschouwen, omdat elke vorm van tot zichzelf of over zichzelf spreken onvermijdelijk gebeurt vanuit de voorstelling van een toehoorder. Maar Canetti, die immers zelf het spreken-tot-zichzelf beschrijft als

een dialoog, en dus als een spreken-met-toehoorder, bedoelt duidelijk iets anders; hij bedoelt dat de echte dagboekschrijver zich niet mag richten tot een reële of geprojecteerde toehoorder *buiten de eigen persoon* en dat hij dus hoegenaamd geen rekening mag houden met de mogelijkheid dat wat hij schrijft ooit door een ander gelezen zou kunnen worden. De vraag is echter, andermaal, of dít dan mogelijk is, en of een ieder die ‘voor zichzelf schrijft’ en toch het geschrevene niet onmiddellijk na het schrijven vernietigt, wel anders kán dan bedenken, zij het vluchtig, dat bij zijn schielijk overlijden het geschrevene zal *blijven*. Meer zelfs, dit blijven is precies datgene waar het om gaat, ook in de gevallen waar dagboeken daadwerkelijk op een bepaald ogenblik door hun auteur worden vernietigd. Een dagboek wordt immers niet geschreven *om* vernietigd te worden, en de vernietiging, hoe zorgvuldig ook van tevoren gepland, had ook altijd níet kunnen plaatsgrijpen. De voorstelling van een ‘vinder’ en van een wellicht onbedoelde lezer lijkt dus onvermijdelijk te moeten meespelen in de vreemde, autistische onderneming die het dagboek-schrijven is. Deze aanwezigheid van een derde in de confrontatie met zichzelf maakt echter het dagboek daarom niet tot een vervalsing; integendeel: het ‘schrijven voor zichzelf’ op de achtergrond van de fascinerende gedachte dat een ander over de eigen schouder of over het eigen graf staat mee te lezen maakt precies de eigen ‘logica’ van het dagboekschrijven uit, als onderscheiden van bijvoorbeeld het dagdromen of het neerkrabbelen van voor een buitenstaander incoherente gedachten op een blad papier dat na gebruik meteen wordt weggegooid. Dagboeken zijn altijd zo verbazend *begrijpelijk* (behalve dan misschien die van Kafka), ook voor de volstreekte buitenstaander, terwijl men ‘voor zichzelf’ immers zou kunnen volstaan met heel wat minder informatie en achtergrondgegevens. Het zogenaamd strikt persoonlijke wordt in het dagboek op de een of andere manier telkens weer op een algemeen vlak geschoven, waar het zo niet ‘universeel’ wordt - dát is wellicht alleen met échte litera-

tuur het geval - dan toch de betekenis krijgt van een *getuigenis*.

In tal van bestaande, daadwerkelijk 'overgebleven' dagboeken vindt men aanwijzingen voor deze imaginaire aanwezigheid van een reële lezer naast en buiten de door Canetti beschreven gedramatiseerde samenspraak met zichzelf.

Cesare Pavese, die ongetwijfeld niet de bedoeling had zijn dagboeken in de openbaarheid te brengen, richt zich in deze schriften, die na zijn dood uitgerekend zijn uitgeroepen tot zijn belangrijkste literaire prestatie, in alle eerlijkheid uitsluitend tot zichzelf. Hij doet dat, op een bevreemdende en hardnekkige manier, in de tweede persoon enkelvoud: 'Je houdt niet van Mérimée'; 'Je poëzie is wezenlijk dramatisch'; 'Vandaag heb je te veel gesproken' - en zelfs: 'In jouw plaats zou ik me schamen.' Vooral deze laatste uitdrukking - die wel de berisping van een vader aan zijn zoon had kunnen zijn, of van een 'ÜberIch' aan een afvallig ego - getuigt van een verregaande ontduubeling naar het model van Canetti's dialoog met een genadeloze partner. Helemaal compleet wordt deze ontduubeling, tot op het punt van de schizofrene vervreemding, in volgend, uitermate typerend fragment: 'Laten we eerlijk zijn. Als Cesare Pavese voor je zou verschijnen, je zou aanspreken, proberen vriendschap met je te sluiten, ben je zeker dat je hem niet verwerpelijk zou vinden? Zou je vertrouwen in hem hebben, zou je bereid zijn met hem mee te gaan voor een plezierige avond in zijn gezelschap?' Ook op andere plaatsen, door het hele dagboek heen, toont Pavese zich in zijn zelfkritiek - eerder: zelfbeschimping - genadeloos en bijzonder wreedaardig: hij spot met zijn eigen verlangens, ridiculiseert zijn eigen liefdes en noemt zichzelf een mislukkeling op alle gebied dit alles klaarblijkelijk binnen de intieme beslotenheid van een exclusief 'spreken tot zichzelf'. Twee luttele passages vormen een uitzondering, de eerste bij het beginnend afbrokkelen van een liefdesverhouding: 'Waarom deze dingen schrijven die zij zal lezen, en die haar weleens zouden kunnen doen besluiten tussen te komen, je te laten zitten?'; de tweede na het afbrokkelen

van een zoveelste liefdesverhouding, wanneer de zelfmoordgedachte almaar dwingender vormen aanneemt: ‘Maar ze moet het weten, ze moet het weten. Kan ik mezelf dat ontzeggen?’ Wat aldoor een privé-aangelegenheid leek, blijkt dus niet alleen op getuigen te rekenen maar ook om getuigen te vragen.

Heel wat minder als privé-aangelegenheden dienen zich de volumineuze dagboeken van Anaïs Nin aan, begonnen op haar elfde en voortgezet tot aan haar dood, en tijdens haar leven voortdurend door haarzelf herwerkt, overgetikt en uiteindelijk zelfs uitgegeven. Beoordeeld naar Canetti's standaard zou het hier gaan om manifeste, schaamteloze vervalsingen, want niet alleen had Nin haar dagboeken bij voorbaat voor uitgave bestemd, zij las er ook voortdurend uit voor, aan vrienden, minnaars en psychiaters. In het geval van Nin hebben we duidelijk te maken met een obsessionele, haast pathologische dagboekschrijfster, die zich bovendien zelf maar al te goed bewust was van het pathologisch karakter van deze ‘verslaving’: ‘Dit dagboek is mijn verslaving en mijn ondeugd. Dit is het ogenblik waarop ik de mysterieuze pijp opneem en verzink in overpeinzingen. In plaats van een boek te schrijven leun ik achterover, en ik droom en spreek tot mijzelf. Een verslaving. Ik wend mij af van de brutale werkelijkheid naar de weerkaatste. Ik moet mijn leven elke dag herleven in de droom. Anders gaat alle magie verloren en ontwaak ik met mijn hand op mijn gevangenistralies.’ Herhaaldelijk probeert Nin ook werkelijk van haar dagboek, als van een verslaving, af te raken; dat wordt haar op diverse tijdstippen in haar leven tevens aangeraden door vrienden, minnaars en psychiaters (meermaals door de drie in één persoon). Maar het lukt haar niet - niet het minst, uiteraard, omdat zij zoals alle échte verslaafden niet eens aan het welgemeend *willen* ophouden blijkt toe te komen. Uiteindelijk besluit ze dan maar - wat ze eigenlijk van meet af aan al had besloten - om in de ondeugd tot het uiterste te gaan en haar dagboeken uit te bouwen tot een soort Proustiaans levenswerk.

De aanwezigheid van ‘derden’ en zelfs van een potentieel

universeel lezerspubliek in Anaïs Nins dagboeken is dus gewoon onloochenbaar, en wanneer de schrijfster op latere leeftijd, druk doende met de uitgave van haar dagboeken, eensklaps verklaart - in haar dagboek zelf - zich schuldig te voelen omtrent de daarin gedane onthullingen, de neiging voelt opkomen om iedereen te verbieden erin te lezen en bij hoog en bij laag zweert dat zij in de dagboeken op geen enkele wijze ooit zichzelf censureerde omdat zij ervan overtuigd was dat niemand ze ooit zou lezen - wekt dit op zijn minst enige verbazing. Maar afgezien van de manifeste inconsistenties hoeft er misschien niet echt een onoverkomelijke contradictie te bestaan tussen het laten lezen van dagboeken aan anderen en het schrijven daarvan *alsof* zij door niemand gelezen zouden worden, en wel omdat deze laatste intentie hoe dan ook moet worden ontmaskerd als een illusie. Het zélf laten lezen van dagboeken aan anderen tijdens het leven zelf betekent, vanuit deze veronderstelling, niet noodzakelijk een verraad aan het ethos van onvoorwaardelijke eerlijkheid, maar zou ook kunnen worden geïnterpreteerd als een poging om de onvermijdelijke en verwachte lectuur *na de dood* te verschuiven tot binnen het leven, om er op die manier bij voorbaat de effecten van te kunnen constateren. De *angst* voor deze effecten - niet echt bestemd voor 'levenden' - zou dan tegelijk Nins latere terughoudendheid en scrupules kunnen verklaren.

Ondanks hun perverse 'publieke' allure hebben de dagboeken van Anaïs Nin, vooral de vroegere, ontegensprekelijk ook een zeer intiem karakter, dat in niets lijkt onder te doen voor de intimiteit van echte privé-dagboeken. Alleen richt Nin haar dagboeken niet, zoals Pavese, tot zichzelf, maar op een symbolische manier tot haar vader. Toen de elfjarige Anaïs na de breuk tussen haar ouders afscheid nam van haar vader en met haar moeder en broers naar Amerika trok, begon ze met het bijhouden van een dagboek als een verslaggeving van haar dagelijkse leven, bestemd voor haar vader. Later maakt de reële aanspreking tot de vader meer en meer plaats voor een interne



dialogoog waarin Nin haar eigen levenswandel - niet die van een 'echtgenote' maar die van een 'minnares' - voor zichzelf probeert begrijpelijk te maken vanuit een geïdealiseerd vaderbeeld. Net als menig eenzaam adolescent beschouwt ook Nin haar dagboek als haar beste vriend, 'de enige vaste vriend die ik heb, de enige die mijn leven draaglijk maakt; want mijn geluk met menselijke wezens is zo wankel'. Een tijdje later spreekt ze haar dagboek zelfs, als een echte puber, aan met 'Liefste dagboek', maar formuleert tegelijk ook haar bedenkingen tegen het soort vriendschap dat haar op die manier geboden wordt: 'Liefste dagboek, je hebt mij als kunstenaar tegengewerkt. Maar tegelijk heb je mij als menselijk wezen in leven gehouden. Ik heb je geschapen omdat ik een vriend nodig had. En in het spreken tot deze vriend heb ik, misschien, mijn leven verspild.'

Virginia Woolf, voor wie naar eigen zeggen 'het bijhouden van een dagboek niet gold als schrijven', reflecteert in haar 'schrijversdagboeken' voortdurend over haar eigen schrijven - over stilistische en inhoudelijke problemen, innerlijke twijfels, lovende en vernietigende recensies, oplagen en verkoopcijfers. Tegelijk beeldt ze zich in dat, terwijl ze dat doet, een *oudere* Virginia Woolf over haar schouder zit mee te lezen en dat haar huidige bemerkingen in hoge mate interessant zullen zijn voor dit alter ego op latere datum. 'Als Virginia Woolf op haar vijftigste aan haar schrijftafel gaat zitten om uit deze boeken haar memoires samen te stellen en niet in staat blijkt ook maar één zin behoorlijk op poten te zetten, kan ik haar slechts mijn deelneming betuigen en herinneren aan het bestaan van de open haard waarin ze met mijn welnemen deze bladzijden mag verbranden tot een hoop zwarte flinters met rode ogen erin. Maar ik kan niet zeggen hoezeer ik haar de taak benijd waarvoor ik hierin de voorbereidingen tref! Er is niets wat ik liever zou doen.' Elders wordt het: 'In dit dagboek schrijf ik alleen op wat er in me omgaat - en dat is nog erg leuk om te doen ook, en in 1940 zal de Oude Virginia er ook nog wel wat in zien. Zij, de

oude V., zal een vrouw zijn die alles kan overzien - meer dan ik nu, denk ik.' Op één plaats spreekt Woolf, zoals Pavese, zichzelf in de tweede persoon aan, maar dan zichzelf-vijftien-jaarlater, en brengt aldus een merkwaardige verbinding tot stand tussen twee 'ikken' van een zelfde persoon, in de tijd gespreid: 'Ik stel me zo voor dat de oude V. als ze haar bril opzet om te lezen wat maart 1920 te bieden had, met alle geweld zal willen dat ik doorga. Gegroet! lieve geest van me; en bedenk, ik vind vijftig nog geen bijster hoge leeftijd. Je kunt best nog ettelijke boeken schrijven; en zie hier de bouwstenen voor een gave roman.' Alleen schrijft Virginia, vijftien jaar later, nog steeds voor 'andere Virginia's'. Toch vindt ze zelf niet onmiddellijk een antwoord op de vraag *voor wie* ze eigenlijk haar dagboeken schrijft, al lijkt het haar op sommige momenten zeker niet evident dat ze die *voor zichzelf* zou schrijven: 'Schrijf ik eigenlijk, zelfs in mijn dagboek, ooit voor mezelf? Zo niet, voor wie dan wel? Lang geen oninteressante vraag.' Dat ze echter nu en dan wel degelijk rekening houdt met de mogelijkheid van een reële lezer blijkt uit passages als de volgende: 'Ik moet het maar eens voor mezelf opschrijven: dat ik af en toe bedenk wie al dit gekriebel zal lezen?'; en nog duidelijker waar ze bijna zelf instructies geeft over wat er met haar dagboeken moet gebeuren: 'Maar wat moet er van mijn dagboeken worden, vroeg ik me gisteren af. Als ik doodga, wat moet Leo er dan mee? Hij zou ze vast niet willen verbranden; hij zou ze ook niet kunnen uitgeven. Hij moet er maar een boek uit samenstellen, denk ik; en vervolgens het corpus verbranden.'

Al deze dagboekschrijvers - Pavese, Nin, Woolf - zijn echter meteen ook *schrijvers*, dat wil zeggen personen die niet alleen ook op het gebied van *fictie* de pen heel goed wisten te hanteren, maar die bovendien, gezien hun toenemende bekendheid, tijdens hun leven al konden vermoeden dat er na hun dood enige belangstelling voor hun dagboeken zou bestaan. Men kan zich dan ook de vraag stellen of dezelfde structuur van een dubbele - interne en externe - aanspreking ook in de

dagboeken van ordinaire stervelingen terug te vinden is. Het ongeluk wil dat dergelijke dagboeken doorgaans niet uitgegeven zijn en dus moeilijk geraadpleegd kunnen worden. Eén dagboek is echter, ondanks zijn betrekkelijk ordinaire aard, maar wellicht dank zij de buitengewone historische omstandigheden waarin het tot stand is gekomen, niet alleen wel degelijk uitgegeven maar ook wereldberoemd geworden: dat van Anne Frank.

Anne krijgt het dagboekschrift op de ochtend van haar dertiende verjaardag en spreekt het al meteen aan: ‘Het was in de eerste plaats *jou* die ik te zien kreeg, wat misschien wel een van mijn fijnste cadeau's is.’ Een paar dagen later denkt ze na over ‘het hele dagboek-idee’, bedenkt dat niemand ooit ‘in de ontboezemingen van een dertienjarig schoolmeisje belang zal stellen’ en dat ze overigens niet van plan is haar dagboek ooit aan iemand te laten lezen. Toch ziet ze zich een bladzijde verder genoodzaakt haar levensgeschiedenis uit de doeken te doen, vanuit de overweging dat anders ‘niemand iets van haar verhalen zou snappen’. Deze verhalen richt ze, in de vorm van brieven, aan een denkbeeldige vriendin (‘Lieve Kitty’), de enige met wie ze volkomen intiem kan zijn, de enige van wie ze weet dat ze ‘altijd en onder alle omstandigheden’ zal zwijgen. Tegenover Kitty - die immers niets weet van Annes leven - wordt het zinnig en betekenisvol tot in de kleinste details de dagindeling en de woning te beschrijven, al vreest Anne af en toe dat het zelfs Kitty gaat vervelen: ‘Het is zeer waarschijnlijk, dat ik je met mijn langdradige woningbeschrijving danig verveeld heb, maar toch vind ik het noodzakelijk, dat je weet, waar ik beland ben.’ Maar waarom vindt Anne het noodzakelijk alles zo uitvoerig te beschrijven aan een onbestaande vriendin - tenzij dan omdat Kitty tegelijk dienst moet doen als een tussenpersoon tussen de huidige Anne zelf en een latere, reële lezer. ‘Wie anders dan ikzelf zal later deze brieven lezen?’ vraagt Anne zich in een terneergeslagen bui af; en na een verontwaardigd relaas van een haar aangedaan onrecht noteert ze in een P.S.: ‘Wil de lezer

even onder de ogen zien, dat toen dit verhaal geschreven werd, de schrijfster nog niet van haar woede bekoeld was!’ Uiteindelijk vat Anne zelfs het plan op om na de oorlog een boek uit te geven op basis van haar dagboekbeschrijvingen, onder de titel *Het Achterhuis*.

Maar waarom dan, in al deze dagboeken, deze mysterieuze lezer die *niet* samenvalt met de schrijver zelf en met wie nooit echt een dialoog tot stand komt, maar die alleen maar uit de verte aangeropen wordt? Wie is deze ‘Kitty’ die nooit terugschrijft, geen oordeel uitspreekt, alleen maar toehoort en toekijkt, als een onbekende getuige bij het dagelijkse leven én de interne dialoog van de dagboekschrijver? Is Kitty wellicht dezelfde als Virginia Woolfs Oudere Virginia, die immers ook nooit reageerde, en van wie de schrijvende Virginia zich precies afvroeg *hoe* ze zou reageren? Dat zou dan betekenen dat het de dagboekschrijver niet alleen, en misschien zelfs niet op de eerste plaats, te doen is om een onmiddellijk onderhoud met zichzelf - dat verklaart immers niet waarom een ‘dag-boek’ niet dag na dag wordt weggegooid, maar integendeel scrupuleus wordt bijgehouden -, maar om een boventijdelijke communicatie met een *later* ik, dat vooralsnog onbekend is en weleens radicaal zou kunnen verschillen van het huidige ik. Dagboeken zijn, in die zin, ook altijd méér dan alleen maar dag-boeken (wat is een mens aan een *dag* gelegen): ze proberen tegelijk een soort levensboeken te zijn, waarin onbetekenende of verwonderlijke ervaringen worden bewaard, ten behoeve van een later oog dat meer overzicht zal hebben en dat misschien in al het disparate een ontwikkelingslijn zal kunnen zien. Even essentieel verbonden met het dagboekschrijven als het bijhouden van het eigen dagboek is daarom ook het lezen en herlezen daarvan. En inderdaad is ook dit terug te vinden als een opvallende constante bij deze vier dagboekschrijvers.

Anne Frank beschrijft een enkele keer hoe ze haar dagboek herleest en hierbij een poging onderneemt om ‘de Anne van een jaar geleden te begrijpen en te verontschuldigen’. Dat ze

echter vaker haar vroegere notities overloopt blijkt onrechtstreeks uit de literaire evaluatie die ze van haar dagboek geeft: ‘Ik weet dat ik *kan* schrijven, een paar verhaaltjes zijn goed, mijn Achterhuisbeschrijvingen humoristisch, veel uit mijn dagboek spreekt.’ En over de *betekenis* van haar dagboek zegt ze het volgende: ‘Dit dagboek heeft voor mij veel waarde, omdat het vaak een memoirenboek is geworden, maar op vele bladzijden zou ik wel “voorbij” kunnen zetten’.

Cesare Pavese zit blijkbaar voortdurend verwoed door zijn dagboeken te bladeren, om bij elke gedachte, elke gebeurtenis na te pluizen of hij ze niet al eens eerder had, en of het hem niet al eerder overkwam. Dat leidt bij hem tot soms absurd aandoende inventarisaties die doen denken aan de indexen van wetenschappelijke verhandelingen. Zo bijvoorbeeld waar hij, na een reflectie over de man-vrouwverhouding, tussen haakjes laat volgen: ‘(Cfr. 15 december '37, 19 januari '38, 1 februari '38, 5 februari '38, 20 februari '38.)’ Of waar hij al zijn gedachten over ‘lijden’, gedateerd en al, systematisch op een rijtje zet: ‘Van elk ongeluk dat ons te beurt valt moeten we alleen onszelf de schuld geven (cfr. 28 januari '37). Lijden dient hoegenaamd geen enkel doel (cfr. 26 november '37). Lijden beperkt de geestelijke efficiëntie (cfr. 17 juni '38). Lijden is altijd onze eigen schuld (cfr. 29 september '38). Lijden is zwakheid (cfr. 13 oktober '38). Hiertegenover kan althans één ding worden gesteld: als ik niet geleden had zou ik deze mooie zinnen niet hebben geschreven.’ En, ten slotte, op een tragikomische manier, wanneer hij terugblijkt op de keren dat hij door een vrouw is afgewezen: ‘Ik werd afgewezen op 13 augustus '37 's middags; op 25 september '40 's avonds; en op 26 november '45 's nachts.’ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Pavese zichzelf uiteindelijk schaakmat zet in een systeem van moordende herhalingen, en zichzelf op een wrede manier toespreekt: ‘Hetzelfde zal je twee keer, vier keer, tien keer overkomen - het zal altijd opnieuw gebeuren.’

Ook Anaïs Nin is dermate geobsedeerd door haar eigen

dagboeken dat ze die niet alleen herleest maar zelfs een groot deel van haar literaire energie besteedt aan het uittikken, vervolledigen en herwerken van vroegere dagboeken - in een wedloop met de tijd, ontmoedigd door de vele delen die nog volgen, alsof ze in het herschrijven de tegenwoordige tijd wilde inhalen. In feite is Nin dan ook voortdurend met twee soorten dagboeken tegelijk bezig: die van het heden én die van het verleden - zodat het verleden voor haar nooit echt zijn actualiteitskarakter kan verliezen en het erop lijkt alsof ze haar hele leven probeert mee te slepen in één grote tegenwoordige tijd (soms letterlijk: de twee koffers met dagboeken zijn vrijwel het enige dat ze meeneemt wanneer ze bij het uitbreken van de oorlog uitwijkt naar Amerika). Nin zelf hierover: 'Het heden is heilig voor mij, het moet geleefd worden, met passie geabsorbeerd worden maar niet omgevormd tot fictie, het moet waarheidsgetrouw bewaard blijven in het dagboek.' Of ook: 'Meer en meer ontdek ik dat het dagboek een poging is om het verlies tegen te gaan, het voorbijgaan, het sterven, het uitroeien, het verwelken. Wanneer iemand wegging voelde ik dat ik zijn tegenwoordigheid behield op deze bladzijden.'

Virginia Woolf herleest eveneens, zij het minder obsessieel en systematisch; ze neemt in lege momenten af en toe haar vroegere dagboeken door en verklaart zich dan telkens geschrokken door de 'jachtige, onsamenhangende manier' waarop het allemaal is geschreven. Op één plaats stelt ze zich uitdrukkelijk de vraag: 'Hoe zou ik mijn dagboek graag willen zien?', en antwoordt daar het volgende op: 'Als een los en toch niet slordig weefsel, zo rekbaar dat ik er alles wat in mijn brein opkomt, of het nu zwaarwichtig, onbeduidend of mooi is, in kwijt kan. Ik zou graag willen dat het iets kreeg van een kolossaal oud schrijfbureau, of een bodemloze rommelkist waarin je een schat aan ongeregeld goed gooit zonder te kijken of het de moeite van het bewaren waard is. Daar zou ik dan na een jaar of twee weer op terug willen komen om te ontdekken dat de verzameling zich heeft gerangschikt en gelouterd en, zoals in zo'n

vergaarbak onopgemerkt gebeurt, is versmolten tot een stof, transparant genoeg om het licht van ons leven door te laten, en die toch bestaat uit onvergankelijke en verstilde bestanddelen met de onaantastbaarheid van een kunstwerk.’ Deze passage geeft meteen ook een antwoord op de vraag waarom het herlezen zo onverbreekelijk met het dagboekschrijven verbonden is, en wat het precies is dat men als lezer hoopt te ontdekken en als schrijver nog niet bezat. Het herlezen van een dagboek moet namelijk toelaten een *structuur* terug te vinden in het ongeordende materiaal van het leven, een soort ‘metafysische eenheid’ (Pavese) die het leven omvormt tot een *verhaal* en dus tot een opeenvolging van per definitie zinvolle momenten. In een fragment dat bijzonder treffend lijkt op de geciteerde passage van Woolf verklaart Pavese: ‘Het belang van dit dagboek zou liggen in de onvoorziene rijkdom van ideeën, de perioden van inspiratie die, uit zichzelf, automatisch, de belangrijkste stromen van je innerlijke leven aanduiden. Van tijd tot tijd probeer je te begrijpen wat je aan het denken bent, en slechts als een bijgedachte hiervan probeer je je huidige ideeën te verbinden met die van voorbije dagen. De originaliteit van deze bladzijden bestaat erin dat je de constructie als het ware zichzelf laat uitwerken, en je je eigen geest, objectief, voor je plaatst. Er is iets metafysisch' in je vertrouwen dat deze psychologische opeenvolging van je gedachten zich zal omvormen tot een welgeconstrueerd werk.’ Onmiddellijk hierna ontmaskert Pavese dit vertrouwen - in een metafysische eenheid die zich in een empirisch leven zou aftekenen - als illusorisch, om drie dagen later deze ontmaskering zelf als foutief te bestempelen, en te besluiten: ‘De mogelijkheid blijft dat de empirische opeenvolging van eeuwig betekenisvolle momenten *achteraf* geïnterpreteerd of gebruikt kan worden om een vitale constructie te vormen.’ Pavese cursiveert *achteraf* en lijkt te impliceren dat een leven zich slechts als een eenheid kan openbaren wanneer het, als leven, voorbij is, en dat het dagboek bijgevolg zijn meest fundamentele betekenis slechts kan realiseren in de *dood* van de

dagboekschrijver zelf. Dat lijkt tevens het logische gevolg te zijn van de hypothese dat de dagboekschrijver, naast zijn momentane ik, ook steeds een later ik aanspreekt. Het leven van de dagboekschrijver wordt op die manier voor hemzelf, bij het herlezen, een soort vervolgverhaal, een *Bildungsroman* van zijn eigen evolutie, waarin al het vroegere de kiemen bevat van latere ontwikkelingslijnen. Maar ook dit vervolgverhaal moet noodzakelijk een einde hebben, en wel in het allerlaatste ik, het ik dat al herleest terwijl het net nog aan het schrijven is: het ik dat dood is terwijl het net nog leeft en dat, als enige, het gedroomde overzicht volledig zal bezitten. Dit ik, dat er *niet meer* is, valt uiteindelijk samen met de blik van de ander die, als hij *alles* wist wat wij zelf over ons weten, ons leven volledig van betekenis zou kunnen voorzien. In het dagboek reiken wij hem, postuum, daarvoor het materiaal aan - zodat het dagboekschrijven zelf, vanuit deze finaliteit, al een 'postuum' karakter krijgt. Een dagboek is altijd ook een beetje een testament, de stem van een levende die iets wil zeggen voor als hij dood zal zijn, de stem van een dode die in zijn spreken overleeft. 'Ik wil nog voortleven ook na mijn dood!' verzucht de jeugdige Anne Frank, en zij prijst zich gelukkig omdat ze de gave van het schrijven bezit, die haar daartoe in staat zou moeten stellen. Cesare Pavese drukt het wat ingewikkelder uit: 'Uiteindelijk schrijf je om dood te zijn, om te spreken buiten de tijd, om jezelf te doen herinnerd worden door iedereen.'

'Schrijven voor zichzelf' wordt dan, op een morbide manier, schrijven voor zichzelf-honderd-jaar-later, een brief met een post scriptum aan de dood, van wie uiteraard, evenmin als van Kitty, ooit een antwoord te verwachten valt. Het feit dat dagboekschrijvers desalniettemin blijven voortschrijven wijst erop dat ze ook geen antwoord verwachten maar dat ze in het adresseren van hun dood zelf een vervulling van hun levensverlangen vinden. Wie zijn hele leven, dag in dag uit, richt tot de dood, overwint deze immers enigszins, of bezorgt zichzelf althans de illusie dat te doen - niet, uiteraard, door zich na zijn



dood een reële of spirituele onsterfelijkheid te garanderen (de tweede is al even onzeker als de eerste), maar door zichzelf, binnen het leven, van een absoluut standpunt te voorzien, van waaruit al het betekenisloze onmiddellijk in een aureool van betekenis verschijnt. Dit brengt meteen een gewijzigde werkelijkheidsbeleving met zich mee, een transformatie van het banale tot het unieke, een herschrijving van het leven tot een verhaal. Voor Cesare Pavese is de betekenis van het dagboekschrijven wezenlijk van dezelfde aard als die van het verhaalschrijven: in beide gevallen gaat het om het ordenen van gebeurtenissen volgens een voorafbepaald schema. ‘Halfweg het verhaal kan men terugkeren naar het begin en er plezier in vinden de redenen, de aanwijzingen, de motieven van de handeling op te sporen. Niet anders is het wanneer men denkt aan zijn eigen verleden, en plezier vindt in het herkennen van tekens die het heden aankondigen, of nog verder de toekomst aankondigen. Deze reconstructie wijst op de betekenis van de *tijd*, en het verhaalvertellen is, al met al, alleen maar een manier om de tijd om te vormen tot een legende, een mythe, en een mogelijkheid te vinden om eraan te ontsnappen.’ En op de vraag waarom mensen als hijzelf zich de moeite getroosten een dergelijke creativiteit te ontplooien antwoordt hij: ‘Voor het nageslacht? Nee. Om aangewezen te worden wanneer we ons in de menigte begeven? Nee. Om onze dagelijkse sleur te kunnen voortzetten in de overtuiging dat alles wat we doen de moeite waard is, iets unieks is. Voor de dag, niet voor de eeuwigheid.’

Anaïs Nin zegt hetzelfde met andere woorden: ‘Dit is mijn wezenlijke reden om te schrijven, niet voor roem, niet om bekend te zijn na mijn dood, maar om leven te verhogen en te creëren overal om mij heen.’ Elders heeft ze het, net als Pavese, over de transformatie van de werkelijkheid tot een mythe, zoals waar ze de manier beschrijft waarop ze zich 's avonds voorbereidt op het schrijven in haar dagboek: ‘Ik had het gevoel dat dit de manier is waarop een opiumroker zich voorbereidt op

zijn opiumpijp. Want dit is het moment waarop ik mijn leven herleef in termen van een droom, een mythe, een eindeloos verhaal.' Vergelijk, andermaal, met Pavese over de droom: 'Een droom laat altijd een indruk na van iets grandioos en absoluuts. Dat komt door het feit dat er in een droom geen onbetekenende details zijn, maar dat alles, als in een kunstwerk, bedacht is voor zijn effect.'

Het schrijven van een dagboek zou zodoende, vreemd genoeg, een manier kunnen zijn om het leven te beleven alsof het een *droom*, of een *roman* was. Dat staat in een merkwaardig contrast met de gedachte van volkomen werkelijkheidsgetrouwheid, zoals die karakteristiek werd geacht voor het echte dagboek. Ofschoon op het narratieve niveau wel degelijk 'waar' en in overeenstemming met de feiten, zou het dagboek tegelijk ook een ándere werkelijkheid voor zichzelf creëren, door als het ware de realiteit te sur-realiseren. De houding van de dagboekschrijver tegenover het leven is een andere dan die van iemand die alleen maar *leeft* - hij is iemand die 's morgens bij het opstaan denkt dat hij 's avonds in zijn dagboek zal schrijven dat hij is opgestaan, zodat hij ánders kan opstaan, een beetje minder 'als zichzelf' en een beetje meer als een romanpersonage. Het neerschrijven van het werkelijke leven staat dus geenszins in het teken van de aanvaarding, maar vertrekt integendeel uit de revolte tegen het alleen-maar-gewone leven. Heldendaden brengt deze papieren *revolte* niet teweeg - wel creëert ze rond de dingen des levens een sfeer van onechtheid, een gedramatiseerd perspectief op een 'interessant personage'. Adolescenten hebben, zoals bekend, een grote behoefte aan intensiteit en pathetiek, ze verzoenen zich niet gemakkelijk met de routinegang van het menselijk bestaan, ze eisen voor hún leven een absolute waarde en betekenis op. Het bijhouden van een dagboek - waarin de sleur wordt beschreven als die van een *personage*, en dus als een *interessante* sleur - kan voor hen imaginair aan deze behoefte voldoen. Zolang het maar niet écht is wordt álles immers aanvaardbaar, ook de gruwelijkste verveling, ook de

diepste wanhoop, ook het grootste lijden zelf. Anne Frank aan het woord: ‘Ik ben vaak neerslachtig geweest, maar nooit wanhopig, ik beschouw dit onderduiken als een gevaarlijk avontuur, dat romantisch en interessant is. Ik beschouw elke ontbering als amusement in mijn dagboek. Ik heb me nu eenmaal voorgenomen, dat ik een ander leven zal leiden dan andere meisjes en later een ander leven dan gewone huisvrouwen. Dit is het goede begin van het interessante en daarom, daarom alleen moet ik in de meest gevaarlijke ogenblikken lachen om het humoristische van de situatie.’

Het dagboek lijkt dus wel degelijk beschouwd te moeten worden als een vorm van literatuur, de meest elementaire, die probeert van het leven zelf, terwijl het wordt geleefd (en niet achteraf, zoals bijvoorbeeld de memoires of de autobiografie), een roman te maken. Voortkomend uit de behoefte aan onwerkelijkheid en roes kan het dagboekschrijven inderdaad, zoals in het geval van Anaïs Nin, leiden tot een verslaving en een ziekte, resulterend in het *onvermogen* om de werkelijkheid nog als werkelijkheid te ervaren. Voor de bezeten dagboekschrijver wordt elke ervaring slechts interessant als *beschreven* ervaring; zijn hele belevingswereld krijgt daardoor een soort postuum karakter: hij ziet alles alsof het al voorbij was en denkt aldoor alleen maar aan de woorden waarmee hij het zal beschrijven. Tegelijk komt hij in zijn schrijven nooit echt verder dan zijn eigen ervaringswereld en bereikt daarom nooit het niveau van de echte *artistieke* vormgeving. Dit is de draagwijdte van Anaïs Nins bittere verwijt aan haar ‘liefste dagboek’: ‘Je hebt mij als kunstenaar tegengewerkt.’ Want in het dagboekschrijven gaat het altijd in de eerste plaats om de schrijver, en niet om het werk. Het dagboek, als begin van literatuur, is daarom ook meteen het einde ervan.

### ***Moet men krabben waar het jeukt?***

In een van zijn beroemde korte opmerkingen stelt de filosoof Ludwig Wittgenstein de vraag, zoals zovelen voor en na hem dat deden, of de filosofie, berooide koningin der wetenschappen, in de loop der tijden enige vooruitgang heeft geboekt. Wanneer iemand krabt waar het jeukt - zo vraagt hij zich aftelt dat dan als vooruitgang? En zo niet, betekent dat dan dat het geen écht krabben was, of geen échte jeuk? En zou deze reactie op de prikkel niet een hele tijd kunnen doorgaan, totdat er een echte remedie voor het jeuken was gevonden?

Er zijn natuurlijk veel vormen van jeuk, en veel manieren om te krabben. Bij sommige vormen van jeuk is het krabben zelf de remedie, omdat de jeuk dan zonder meer meteen verdwijnt. Bij andere soorten jeuk is het krabben echter merkkelijk een achteruitgang, omdat de jeuk eerst dan pas werkelijk lijkt te beginnen. Er is de vage kriebeling tussen de schouderbladen of onder de oksel, die in een verstrooide handomdraai kan worden weggewreven. Er is de uitbundige jeuk van muggebeten, die meerdere hartstochtelijke krabpartijen vergt. Er is de pijnlijke tinteling van brandnetels, die niet goed weet of ze wel om krabben vraagt. Er is de jeuk van huideczeem, van ontstekingen, van zonnebrand en van genezende wonden. Soms kan het zelfs een weldaad zijn te krabben zonder dat het jeukt, zoals de Chinezen zo goed wisten toen ze hun befaamde ruggekrabbers ontwierpen.

Maar er is meer. Bezonnen moeders manen hun kinderen steevast aan vooral niet te beginnen te krabben wanneer het jeukt. Krabben doet immers ook jeuken, waarna opnieuw, en harder, moet worden gekrabd, het jeuken opnieuw toeneemt, het krabben almaar razender wordt, het jeuken almaar in-

dringender - tot krabben en jeuk volledig zijn verenigd in een waanzinnige wedloop tussen kwelling en genot. Van krabben houdt men bovendien zijn leven lang de littekens, terwijl de jeuk, op zich, en ongekrabd, genadevol en spoorloos kan verdwijnen.

Heeft de filosofie vooruitgang geboekt? Dat ligt eraan - zo lijkt het - voor wélk soort jeuk de filosofie het krabben is. Beschouwen we het jeuken als een situatie van existentieel onbehagen, dan ligt het voor de hand een filosofie die, al krabbend, dit onbehagen doet verdwijnen, als een vooruitgang te bestempelen tegenover een filosofie die dat niet doet. Tenzij natuurlijk het jeuken zélf al een subtiele vorm van genot zou inhouden, die liever door het krabben zou worden bestendigd dan erdoor te worden uitgeschakeld. Elk krabben dat de jeuk zonder meer doet ophouden zou dan, ofschoon wel degelijk een remedie, onmiskenbaar tegelijk ook een existentieel verlies betekenen. Filosofisch krabben brengt echter in de praktijk (misschien gelukkig maar) slechts zelden het jeuken tot bedaren - en zo het dat al doet, dan is het prompt geen filosofie meer, maar eensklaps 'wetenschap' geworden. Het zijn de wetenschappen, met hun antwoorden op vragen, met hun verklaringen, voorspellingen en therapieën, die bij uitstek moeten zorgen voor een jeukvrij bestaan.

Een jeukvrij bestaan kent natuurlijk talloze vormen van genot die de door jeuk geplaagde niet kan kennen. Daarom valt er wel wat te zeggen voor zekerheden, remedies en therapieën. En onze moeders hadden gelijk ons het krabben te verbieden om ons voor de jeuk te behoeden. Het is beter niet te krabben wanneer het jeukt. Het beste is dat het niet jeukt natuurlijk, of anders dat we de jeuk kunnen vergeten, dat we gewoon doen alsof het niet jeukt, net zo lang tot de jeuk ook werkelijk is verdwenen.

Filosofisch krabben is krabben dat jeuk teweegbrengt. Het begint op een onooglijk plekje, achter het oor of op de voetzool, maar het breidt zich onder het krabben uit totdat het hele

hoofd, de benen en het hele lichaam zijn ingenomen - tot de handen toe die zoeken te krabben waar het jeukt. Daar is niets mee gewonnen.

Het is beter niet te krabben. Maar wie nooit heeft gekrabd, op een zwoele zomernacht, nat van het zweet, uitgeput en slapeloos, met het scherp van de nagels en tot bloedens toe, hopeloos en zonder verlichting - wie nooit heeft ondervonden hoe het genot uiteindelijk toch nog een gestalte kan worden van de kwelling - die heeft misschien ook wel een kleinigheid gemist.

**Verantwoording**

‘L.S.’ verscheen eerder in *Yang*, jaargang 1993, nr. 1

‘Om niets te zeggen’ is de tekst van de eerste Frans Kellendonk-lezing, die werd gehouden op 15 februari 1993 te Nijmegen en vervolgens werd gepubliceerd in *Parmentier*, jaargang 1993, nr. 3

‘De wereld is een woord’ verscheen in *Nieuw Wereldtijdschrift*, jaargang 1993, nr. 5

‘Een omweg naar de dood’ verscheen in *Dietsche Warande & Belfort*, jaargang 1993, nr. 5

‘De kleine zeemeermin’ verscheen in *Cahiers Antwerpen '93*

‘De levenskunstenaar’ verscheen in *Nieuw Wereldtijdschrift*, jaargang 1988, nr. 1

‘Ik ben een God in 't diepst van jouw gedachten’ werd eerder gepubliceerd in *Dietsche Warande & Belfort*, jaargang 1986, nr. 5

‘De kleur van klanken’ verscheen in *Streven*, juni 1987

‘Echter dan werkelijk’ verscheen onder de titel ‘Ficties over fictie’ in *De Gids*, jaargang 1988, nr. 10 en is de vertaling van ‘The Fictional Fallacy’, verschenen in *The British Journal of Aesthetics*, jaargang 1988, nr. 3

‘Het dagboek en de dood’ verscheen in *Nieuw Wereldtijdschrift*, jaargang 1993, nr. 3

‘Moet men krabben waar het jeukt?’ verscheen eerder in *Filosofie Magazine*, jaargang 1992, nr. 1