

# ‘Analyse en oordeel’

**J.J. Oversteegen**

## **bron**

J.J. Oversteegen, ‘Analyse en oordeel.’ In: *Merlyn* 3 (1965), p. 161-180, 268-276, 476-502.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/over018anal01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/over018anal01_01/colofon.htm)

© 2005 dbnl / J.J. Oversteegen



## Analyse en oordeel

*J.J. Oversteegen*

In De Tijd van 19 december 1964 kan men een standpunt aantreffen, dat typerend is voor de opinie van vele critici over Merlyn: de analyse zoals wij die van tijd tot tijd bedrijven, heeft alleen maar zin bij werk waarvan het litteraire belang onomstotelijk vast staat. Zodra het zwakke boeken betreft wordt de analyse minder bevredigend. Met andere woorden, analyse is alleen mogelijk bij boeken die de criticus positief waardeert. En weer anders: analyse leidt niet tot een waarde-oordeel.

Ik begrijp dat standpunt wel, maar vind het volstrekt onjuist. Eerder zou ik het omgekeerde willen zeggen, namelijk dat alleen in en na een grondige analyse een gefundeerd waarde-oordeel *van litteraire aard* uitgesproken kan worden. Om dat waar te maken zonder aan een nietes-welles discussie te beginnen, stel ik in een drietal stukken de verhouding van de analyserende en de oordelende benadering aan de orde. Het lijkt misschien een theoretische kwestie zonder meer, maar naar mijn smaak kan men zich niet in ernst met litteraire kritiek bezig houden, zonder voor zich zelf vastgesteld te hebben hoe men denkt over het waarde-oordeel, en de argumentatie die daarbij te pas komt.

### I

Door de verabsolutering van het begrip 'objectief' tot zoiets als 'onfeilbaar', en de reactie op dit extremisme, die men ongeveer zo kan samenvatten: 'al onze opinies zijn subjectief, want alleen geldend voor ieder van ons persoonlijk', is een verwarring ontstaan die komisch zou zijn als er geen praktische gevolgen aan verbonden waren. Want wie, oprecht of uit koketterie, het kritische oordeel als een strikt persoonlijke affaire ziet, moet wel tot de conclusie komen dat in een boekbespreking alleen de recensent er toe doet, en dat het besproken boek niet meer dan een aanleiding is. Critici van niveau hebben dit standpunt verdedigd, en uit

eigenbelang zullen zij dat niet gedaan hebben, want als zij gelijk hadden, is de enig mogelijke gevolgtrekking dat litteraire kritiek overbodig is. Voordat er verder ook maar iets over het belang van de analyse voor de litteraire waarde-bepaling te zeggen valt, moet de vraag besproken worden of er wel een zinvol oordeel, d.w.z. een dat ook voor anderen zinvol te maken is, bestaat.

Zoals bijna altijd, zou het antwoord op die vraag negatief moeten luiden, als men teveel eist. Wie 'de waarheid' over litteraire zaken wil horen, stelt een verkeerde vraag. Objectieve oordelen in de betekenis van 'voor iedereen en altijd geldende', bestaan natuurlijk niet. Zelfs een voorzichtige uitspraak als die van Bomhoff<sup>1</sup>, dat de tijd een 'min of meer definitieve keuze doet', wordt door de feiten krachtig tegengesproken. Eén generatie geleden beschouwde de in litteris spraakmakende gemeente Marsman als een groot dichter; het zou ongetwijfeld een grote schok voor hen zijn om iets jongere lezers over dezelfde figuur te horen. Het is mogelijk en zelfs waarschijnlijk dat dit een tijdelijk dal in de waarderingscurve is. Na ongeveer dertig jaar is de reputatie van veel schrijvers op een dieptepunt, om daarna weer omhoog te gaan. Misschien heeft Bomhoff dus toch gelijk, en brengt de tijd op den duur die schommellijn tot stilstand of maakt er een golf met heel kleine uitslag van?

Ook dat is te optimistisch. Omstreeks 1900 was in Nederland, en elders Dante een gewijde naam, vrijwel onaantastbaar. De vertalingen kwamen bij bosjes uit. Rond het jaar 1960 kon men meemaken dat hij naar achteren geschoven werd en het veld moest ruimen voor tijdgenoten die vroeger zelfs niet genoemd werden. En Dante is toch lang genoeg dood. Uitzonderingen zijn er niet. Alle 'groten' zijn wel eens voor lange of korte tijd door gezaghebbende critici verketterd. Amusante voorbeelden van deze cake-walk der litteratuurgeschiedenis kan men verder vinden bij F.L. Lucas, in zijn *Literature and Psychology*. Hier hebben wij er genoeg aan, te constateren dat men niet op een enigszins blijvend oordeel over litteraire werken mag rekenen.

Maar wie is dan ook zo gek om dat te verwachten? Of om uit de onmogelijkheid van een absoluut oordeel het omgekeerde af te leiden, dus dat litteraire oordelen louter privé zijn, niet overdraagbaar behalve bij wijze van signaal voor gelijkgestemden, van horderoep voor kritische akela's? Zo gek zijn er heel wat.

1 In: *Het probleem der waarde vrije interpretatie van letterkunde* (Alg. Ned. Tds. voor Wijsbegeerte en Psychologie, Assen 1957).

Een oordeel is altijd het vastleggen van een relatie. Dat wil dus zeggen dat het oordelende subject er niet uit weg te denken is, maar het beoordeelde object evenmin. Het is dus altijd *persoonlijk*, het resultaat van een subject-object confrontatie. Voor die relatie het woord subjectief gebruiken, werkt vervalsend. Als dan bovendien het oordelen nog gelijk gesteld wordt aan het *concluderen*, kan niemand meer iets redelijks te berde brengen (hierover bv W. Righter, *Logic and Criticism* ).

Het oordeel omvat heel wat meer dan alleen de conclusie. Die is slechts een (niet eens zo heel belangrijk) onderdeel van een gecompliceerd proces waarbinnen waarnemen en oordelen niet van elkaar gescheiden kunnen worden. Iedere literaire analyse is de vaststelling van een aantal feiten maar tegelijkertijd het rangschikken daarvan in een bepaald verband dat positief, negatief of gemengd gewaardeerd wordt. Het verslag van de waarnemingen doet zich tevens voor als de adstructie van een al dan niet expliciet uitgesproken waarde-bepaling. Een van de weinige boeken die geheel aan het literaire waarde-oordeel gewijd zijn, Leonhard Beriger's *Die Literarische Wertung* (Halle/Saale, 1938), begint met deze woorden: 'Alles literarhistorische Bemühen und alle literarische Kritik ist immer zugleich Wesenserkenntnis und Wertung (...) Denn im Grunde ist ein Kunstwerk überhaupt nur ein solches, insofern es Werträger ist, Werterlebnisse auslöst.' Zo knoerstig als in het Duits kunnen wij het niet zeggen, maar gelijk heeft Beriger wel.

In dit stuk ga ik er dus van uit, dat een discussie over de algemene geldigheid van het literaire oordeel zinloos is, aangezien dat oordeel bestaat uit verschillende handelingen, die niet in dezelfde termen omschreven kunnen worden. Al kan het concluderende staartje ervan geheel persoonlijk (en voor mijn part subjectief) genoemd worden, de adstructie, dat wil zeggen 99% van het eigenlijke oordelen, geschiedt aan de hand van de feiten van het bestudeerde object, en kan dus heel goed als objectief bestempeld worden. Dat die feiten weer vanuit de subject-object relatie gekozen en omschreven worden, maakt ook dit proces persoonlijk, maar zolang men kan blijven wijzen naar aantoonbare eigenschappen van het object, blijven ze overdraagbaar en controleerbaar (als men dat liever hoort dan 'objectief'). In de relatie tussen de criticus en zijn lezer heeft de laatste zelf in de hand in hoeverre hij met de eerste mee wil gaan. Natuurlijk is zijn vrijheid groter wanneer het om een boek gaat dat hij goed kent, en gering als hij het besproken werk helemaal niet gelezen heeft, wat vaak het geval zal zijn bij een krante-recensie. Maar dan spelen allerlei andere factoren weer een rol; voorlichten is nu

eenmaal voor een deel beïnvloeden, en het hangt van de criticus en diens doelstelling af hoeveel van zijn kaarten hij op tafel legt. Vaak gaat het zelfs helemaal niet in de eerste plaats om literaire standpunten, maar bijvoorbeeld om levensbeschouwelijke.

Om precies duidelijk te maken wat ik bedoel met objectief, citeer ik nogmaals Bomhoff (p 340), die het woord in een sterk afwijkende betekenis gebruikt: ‘Het (kunstwerk) doet een beroep krachtens zijn autonomie op mijn objectieve kennis van zijn objectief wezen’. Voorzichtigjes zou ik die uitspraak wel over willen nemen, als ik tweemaal het woord objectief mag schrappen. De eerste keer omdat het gaat om de subject-object relatie (die niet objectief is, al kan zij wel in objectieve termen vastgelegd worden), de tweede maal omdat het woord een tautologie vormt: het wezen van het kunstwerk, dat is hetzelfde als de objectieve eigenschappen ervan (de eigenschappen van het werk als afzonderlijk object).

Er is nog een ander front, minder theoretisch, waarop de critici zich soms moeten verdedigen tegen de bewering dat hun bedrijf zinloos is, en daar zijn het vaak de schrijvers zelf die hun tegenstanders zijn: de oordelende activiteit wordt gezien als een eigenwijze inmenging in andermans zaken. Waarom niet gewoon lezen en zijn mond houden?

Dat klinkt extreem en dus sympathiek, en van tijd tot tijd denk ik er ook wel zo over. Maar de gevolgen van algemene zwijgzaamheid zouden toch juist voor de schrijvers minder gunstig zijn. Bovendien is niet alleen de behoefte van de maatschappij aan inlichtende mededelingen over literatuur een feit, ook blijkt een bepaald soort lezer, in keurige harmonie daarmee, zich min of meer regelmatig te willen uitspreken over zijn lees-ervaringen. Men kan het als een exhibitionistische afwijking zien, maar het is nu eenmaal zo. Misschien dat het voorkomt uit de drang, zich aan anderen op te leggen met de povere middelen van wie geen beroepsmilitair of politicus is; of juist uit de jalouzie dat anderen hetzelfde werk zouden waarderen (een soort acte van bezit: in deze vorm is dit boek van mij, en ieder ander heeft er af te blijven), of allebei tegelijk. Literaire kritiek bestaat in elk geval, en daarom kan de criticus er beter wel dan niet over nadenken wat hij eigenlijk doet.

Een gevolg van die aandacht voor de eigen bezigheid kan bijvoorbeeld zijn, dat wij ons bewust worden, niet alleen van de openlijk gehanteerde eisen die bij ons oordeel een rol spelen, maar tevens van de onbewuste. De criticus die een boek verwerpt omdat hij meent dat het in tweeën uiteenvalt, zegt niet alleen iets over dat boek, maar ook over een postulaat dat hij niet expliciet formuleert: een literair werk dient een eenheid

te vormen. Om een dergelijke impliciete eis efficiënt te maken, moet men hem zelf onderkennen, en proberen zo precies mogelijk te omschrijven. Pas dan gaat het op die basis uitgesproken oordeel voor de lezer meer betekenen dan de kreten waar de snapshot kritiek ons dagelijks op vergast. Afgezien van het feit dat de criticus een beetje vals speelt met het ongeformuleerd houden van zijn uitgangspunt (de lezers kennen de spelregels niet!), hij verzwakt door zijn vaagheid ook nog het effect van zijn uitspraken. Van Deyssel's voorkeur voor proza dat als een man op hem af kwam, mag als afschrikwekkend voorbeeld gelden van een kritische norm waar geen mens wat aan heeft. Praktisch gesproken, zou men er alleen maar op kunnen zeggen: dan kun je lang wachten.

Ondertussen, er valt weinig tegen de stelling in te brengen dat wij nooit over 'het werk zelf' kunnen spreken, maar hoogstens over 'het werk zoals wij dat waarnemen'. Wanneer iemand daar een argument tegen de literaire kritiek uit wil puren, zou ik zeggen: zelfmoord is de enige uitweg. Want wat daar gezegd wordt geldt voor al onze waarnemingen, voor bestaan tout court dus. Alleen een gefrustreerde idealist (in de filosofische betekenis) kan zich er zorgen over maken dat wij geen 'echte' realiteit kunnen observeren, maar dat wij ons moeten behelpen met de relativiteit van onze optiek. Het literaire werk *Hamlet* bestaat niet los van de lezers, of is hoogstens een door niemand tot een eenheid gemaakte reeks letters. Het is dus geen door de lezer vervalste constante. Maar evenmin is *de Hamlet* hetzelfde als *mijn Hamlet*. Het ding leidt wel degelijk een eigen bestaan (men kan er bijvoorbeeld aantoonbaar onjuiste uitspraken over doen), namelijk als totaal van alle Hamlet-lezingen waar de gedrukte tekst tot op dit moment aanleiding toe gegeven heeft, of liever nog, om de toekomst er in te betrekken, als limiet van alle Hamlet-lezingen die geweest zijn en nog komen kunnen. Wie de bewegelijkheid van het literaire object niet erkennen wil, doet beter er niet op te mikken, want die versatiliteit behoort tot het wezenlijke ervan.

## II

Bij de afbakening van mijn onderwerp, zou ik eerst een opsomming moeten geven van de aspecten van het oordelen, waarmee ik mij *niet* bezig zal houden. Maar daar is geen beginnen aan. Ik schrijf zelfs niet over het oordeel in het algemeen (dus de filosofische en psychologische problematiek van de menselijke reacties op de buitenwereld voorzover die een waardegevend karakter hebben), maar alleen over de waardebepaling van literatuur.

Bomhoff bijvoorbeeld zet zijn bakens aanzienlijk verder weg. Zijn lezing is voor een belangrijk deel een polemiek tegen de opvattingen van Hellinga en Merwe Scholtz, die vinden dat zij, als taalkundigen, geen litterair waarde-oordeel kunnen spreken, terwijl Bomhoff betwijfelt of het mogelijk is, over een litterair object iets zinvol te zeggen zonder ervan uit te gaan dat het een bijzondere taalsituatie is die alleen oordelend begrepen kan worden. Mogelijk daarom heeft Bomhoff op zijn beurt het oordeel zo centraal gesteld bij zijn bespreking van de interpretatie, dat de literatuur er uit verdwenen is. Op een incidentele opmerking na, zegt hij niets over het litteraire waarde-oordeel dat niet net zo goed geldt voor het oordelen in het algemeen. Dit is in overeenstemming met de filosofische gepreoccupeerdheid die blijkt uit alles wat Bomhoff schrijft.

Voor mijn betoog zijn die aspecten van het evalueren, die niet in het bijzonder op de literatuur betrekking hebben, bijzaak. Het gaat mij dan ook niet, zoals Bomhoff wel, om de bespreking van de wijze waarop het ja-nee oordeel tot stand komt, maar om de aard der argumenten die gebruikt worden ter adstructie van een al dan niet concluderend oordeel.

Nog iets dat ik niet zal behandelen: de mogelijkheden van een waarde-*schaal*, van een vergelijkende waardering. Wel moet ik bekennen dat ik niet erg in die mogelijkheden geloof. De pogingen tot het vaststellen van een hecht referentie-kader voor dergelijke 'metingen', zijn weinig overtuigend. Elema's *Poetica* bijvoorbeeld - waarvan een lang hoofdstuk bijna geheel hieraan gewijd is - komt niet verder dan uitspraken als: 'juist de combinatie van *omvang* en *diepte* is het, die het formaat van den dichter en zijn werk bepaalt'. Alleen al op dat woord diepte reageer ik allergisch.

Een geheel andere zaak is, dat men bepaalde boeken op een enkel facet met elkaar vergelijken kan, bijvoorbeeld om het slagen van het ene toe te lichten met de mislukking van het andere. Een schaal levert zoiets niet op. Wilhelm Emrich kan alleen maar in schijn geldige argumenten voor een waardeschaal op tafel brengen (in de lezing *Zum Problem der Literarischen Wertung*, 1961), en wel door Thomas Mann te toetsen aan een klassieke norm waaraan hij niet kan of wil voldoen, en hem zo beneden Goethe en vooral Kafka te stellen. Alleen door algemene normen in te voeren, kan men vergelijkend waarderen, en het nut daarvan is zeer beperkt, bestaat voornamelijk uit de leverantie van materiaal voor een niet-vergelijkend oordeel.

Ondertussen, hier blijft een probleem liggen. Vestdijk is evident een beter romancier dan, enfin geen namen noemen maar, - en dat moet

toch wel aan te tonen zijn. Misschien ondanks alles toch met een norm als ‘omvang’, zij het dan verfijnd tot iets als ‘gecompliceerdheid van de organisatie’? Dan zou men het zo kunnen zeggen: het peil waarop een boek zich bevindt, de klasse waar het toe behoort, is enigszins vast te stellen, maar daarna kan men het alleen maar toetsen aan de normen die het zelf opwerpt. Het is na de eerste ronde zijn eigen graadmeter. Een onnozele roman kan het bij oppervlakkige beschouwing winnen van een belangrijk werk dat niet aan alle verwachtingen voldoet die het bij de lezer opwekt. Bij menige criticus laat zich dit soort perspectivische deformatie gemakkelijk aantonen. De fout is dat niet duidelijk aangegeven wordt in welke klasse de besproken auteur speelt.

Deze ‘klasse-verdeling’ is niet meer louter een literaire aangelegenheid. Er zijn allerlei argumenten denkbaar waarom de ene auteur in een hogere groep geplaatst kan worden dan de andere, maar strikt literair zijn die vrijwel nooit.

### III

Toen onlangs een franse criticus de brieven van Thomas Morus besprak, zag hij de grote waarde ervan in de moed van de auteur. *De lof der zothed*, meende hij, treft ons literair meer dan Morus' brieven, maar Erasmus was laf in vergelijking tot zijn vriend, en daarom verdiende de laatste de voorkeur. Het is iedereen onmiddellijk duidelijk dat het waarde-oordeel in dit geval geen literaire gronden heeft. Als men er over zou willen discussiëren, zou men al evenmin met literaire argumenten moeten aankomen, maar zoiets dienen te zeggen als: de lafheid van Erasmus laat zich psychologisch verklaren uit de omstandigheden, bijvoorbeeld uit zijn houding tegenover het gezag die samenhangt met zijn jeugd als pastoorszoontje, en telt voor wie meer weet niet als bezwaar.

Met literatuur heeft de hele discussie niets te maken, en persoonlijk lees ik liever *De lof der zothed*, al geef ik de grotere moed van Morus graag toe. Over de relevantie van dit morele oordeel kan men bekvechten, maar dat het van niet-literaire aard is, zal iedereen wel erkennen.

Dat ligt anders met de volgende uitspraak: de chauffeur in Vestdijk's roman *Het genadeschot* is niet overtuigend, want zo gecompliceerd denkt een chauffeur niet. Dat lijkt voor velen een literair relevant oordeel, en menige criticus heeft het dan ook met nadruk voor zijn rekening genomen. Maar wat wordt hier eigenlijk gezegd? Dat Vestdijk zich niet heeft gehouden aan de werkelijkheid zoals een bepaalde lezer die meent te kennen!



Nu kan men in het algemeen al zeggen dat deze norm niet toe te passen is. Een roman geeft alleen maar in schijn weer wat wij denken, zeggen etc. Dat gebeurt volgens steeds veranderende en nooit precies vast te leggen afspraken tussen de auteur en zijn publiek. Natuurlijk geeft Vestdijk de gedachtegang van zijn figuur niet weer 'zoals die in het echt is'. Een weergave in woorden is altijd het produkt van stiling. Wat de criticus die Vestdijk's chauffeur niet accepteert, eigenlijk zegt, is: Vestdijk stuurt mij een boek thuis in plaats van een chauffeur. De norm is dus niet alleen irrelevant, maar zelfs in lijnrechte tegenspraak met wat men van literatuur mag verwachten.

Goed, laten wij mild blijven. De boekbespreker wilde zeggen: Vestdijk heeft zijn chauffeur niet overtuigend weten te maken. Maar daar moet die recensent dan andere argumenten voor aanvoeren, want volgens mij slaagde Vestdijk uitstekend in zijn opzet. Hoe zou dat 'overtuigend maken' moeten gebeuren? Door de denkovertgangen wat slordiger te houden, en door andere realistische stijl-trucjes? Dan zou de chauffeur inderdaad meer zijn gaan lijken op het literaire portret van een chauffeur zoals wij met elkaar aannemen dat hij wel zijn zal; een schilderij gebaseerd op een reproductie in plaats van het omgekeerde (want onze voorstelling is natuurlijk door alles en nog wat gevormd behalve nu juist door de ervaring van de denkwereld van een chauffeur). Hoogstens kan men zeggen, bij een heel optimistische formulering, dat zo'n literair portret kan lijken op *de* chauffeur, Der Absolute Lastkraftwagenfahrer. Maar waarom zou men Vestdijk willen dwingen, de chauffeur en niet zijn chauffeur te portretteren? Het zal wel waar zijn dat allerlei gecompliceerde gedachtegangen niet gauw in een beroepsautomobilist zullen opkomen, maar zo gaat dat in de literatuur (en pas op: wat is Jef Last niet allemaal geweest; misschien ook wel chauffeur). Moravia zou nooit een hoertje over haar menselijke staat hebben kunnen laten nadenken, als hij haar een hoertje had gelaten. Want die op de walletjes, die denken zo niet etc. Kortom, de werkelijkheid van een boek is eigensoortig, en mag maar mondjesmaat vergeleken worden met de ons omringende (of eigenlijk zelfs het beeld dat wij ons daarvan gevormd hebben). Het oordeel over Vestdijks onechte chauffeur is geen literaire uitspraak, maar een niet al te doordachte psychologische, en daar bovenop misschien nog de normatieve eis van psychologisch realisme.

Een ander verwijt dat men heeft kunnen lezen naar aanleiding van *Het genadeschot* is dat noch de chauffeur noch zijn meester als echte nazi's uit de bus komen. Daarbij wordt een soort socio-psychologische norm

gehanteerd, maar weer geen litteraire. Met typische nazi's heeft Vestdijk niets te maken. Zijn figuren zijn nazi's in zoverre zij bepaalde handelingen verrichten, maar zij zijn het op hun eigen manier.

De oordelen over het boek van Vestdijk komen overigens wel een stap dichterbij de litteraire uitspraak dan die over Erasmus-Morus, omdat zij een mededeling over het werk inhouden, en niet over de auteur.

Als een oordeel over een litterair werk, dat gebaseerd is op een eigenschap van dat werk zelf, daarmee niet vanzelfsprekend tot een litterair oordeel wordt, wat is dan wèl een litterair oordeel? Kort geformuleerd: datgene waarvan niet alleen het object litterair is, maar ook de norm. Zolang men een boek blijft toetsen aan bepaalde morele, sociologische, psychologische enzovoorts normen, blijft het oordeel buiten-litterair, al kan het natuurlijk heel raak zijn in de ogen van een lezer die de norm met de criticus deelt.

Eén voorbeeld van een strikt litteraire waarde-bepaling, om te bewijzen 'dat het kan': J. Bernlef in *Het Parool* (27 maart '65) over Victor Spoor's *Amare*. Bernlef verwerpt het boek, na het samengevat te hebben, met de volgende redenering: 'De inzet van Spoor's roman (de eerste twee hoofdstukken) belooft heel wat. Zij zijn gezien vanuit het standpunt van de jongen en hoewel deze wel wat erg kinderachtig wordt voorgesteld overtuigen deze hoofdstukken nog wel. Vanaf het derde hoofdstuk echter stort het boek in elkaar. De verhouding van de rector met de onderwijzers wordt veel te plotseling geïntroduceerd. De man, *zoals hij in de eerste twee hoofdstukken wordt voorgesteld*, reageert niet zo onstuimig op een vrouw.

De moederfiguur, *tot dan* een goedge Limburgse van het platteland, blijkt plotseling veel te veel in haar mars te hebben' (cursivering van mij, JJO).

Hier wordt geen buiten het boek staande psychologische norm gehanteerd. Niet de handelingen of eigenschappen van de figuren op zich zelf worden onaannemelijk geacht, maar het verband ertussen. Waar het in *Amare* volgens Bernlef aan ontbreekt, is samenhang. Er ontstaan twee figuren waar het er één had moeten zijn.

Natuurlijk kan men het met de criticus oneens zijn. Maar men hoeft niet zekere extra-litteraire standpunten met Bernlef gemeen te hebben, om zijn redenering overtuigend te achten. De argumenten zijn aan het boek ontleend, en de norm die er aan ten grondslag ligt, namelijk die van consistentie in het eenmaal gecreëerde beeld, is van litteraire aard. Bijna bij ieder strikt litterair oordeel dat negatief uitvalt, zal men òf met het

verwijft van inconsistentie òf met dat van de losse eindjes (onvolledige integratie, om het netter te zeggen) te maken hebben.

De vraag hoe ernstig men een geconstateerd gebrek aan samenhang acht, dus welke consequentie dit voor het eindoordeel heeft, is weer persoonlijk, al kan men er wel een paar regels voor opstellen. Hamelink laat in de eerste versie van *Een opgehouden onweer* een figuur eerst donker, dan blond zijn. Een fout dus. Maar niemand zal die onregelmatigheid zwaar opnemen, omdat de haarkleur van de betreffende jongen geen rol van belang speelt in het verhaal. Wanneer Shakespeare een Romein op een horloge laat kijken, is dat van geen belang, voor zijn tijdgenoten nog minder dan voor ons. Dostojewski kon zich zelfs permitteren om een personage twee keer dood te laten gaan. Maar Victor Spoor mag zijn rector van Bernlef niet eens onverwacht verliefd laten worden. En Bernlef heeft zo te zien nog wel gelijk ook. Dat valt in een krante-stuk nooit helemaal na te gaan, maar zijn redenering ziet er hecht uit.

Ze kunnen gek in elkaar zitten, de literaire oordelen. Waar ze afwezig lijken, daar duiken ze bij beter kijken toch nog op, en in andere gevallen weet een extra-literaire uitspraak zich heel efficiënt verborgen te houden achter een literaire voorgevel.

Stel bijvoorbeeld, iemand zegt dat hij Werther Nieland zo'n mooi boekje vindt, omdat de magisch-rituele levenssfeer van elf-jarige jongens er heel juist in beschreven wordt. 'Zo was dat, ik weet het nog precies.' Dat lijkt dan een oordeel dat ontstaat uit toetsing aan de psychologie. Het verhaal wordt op dat punt 'realistisch' bevonden. Dan komt er een psychiater, die de geestdriftige lezer kapittelt, en constateert dat het nergens naar lijkt, dat zulke elf-jarigen helemaal niet bestaan. Wat zegt nu de eerste? Valt het boek hem tegen, gaat hij beschaamd naar huis? Nee, het kan hem helemaal niets schelen, de hele psychologie kan hem plotseling gestolen worden. Hij gebruikte een psychologisch argument, maar hij wilde een literaire kwaliteit vaststellen. De man die inderdaad psychologisch oordeelde, was de psychiater. Maar die zou weer ongelijk hebben als hij literaire consequenties aan zijn opinie verbond (zoals de criticus die Vestdijk's chauffeur niet pruimen kon omdat hij geen chauffeur is). Een psychiater die een literaire figuur zou verwerpen omdat hij 'niet klopt', zou een even grote fout maken als wanneer hij een patiënt naar huis zou sturen omdat zijn geval nooit eerder voorgekomen is. In de literatuur is geen enkel geval ooit eerder voorgekomen.

Een volstrekte scheiding tussen intra- en extra-literaire oordelen is natuurlijk niet mogelijk, en waarom zou men dat ook willen? Zelfs voor

degeen die de voorkeur geeft aan strikt literaire normen en argumentatie, kan op minder belangrijke punten een uitstapje naar buiten geen kwaad en soms zou men een hele casuïstiek op moeten stellen om uit te maken of een oordeel literair genoemd mag worden of niet. Alles hangt van de omstandigheden af.

Neem het geval dat een toneelschrijver omstreeks 1890 een stuk schrijft waarin Alcibiades een sigaret opsteekt. Spreekt de criticus, die dat niet aanvaardt, een literair oordeel uit? Als zijn argumentatie zou zijn dat het stuk op alle andere plaatsen het moet hebben van het geloof bij de toeschouwer dat het om historische gebeurtenissen gaat, en als hij dat waar kan maken, dan wel. Deze ene passage wordt getoetst, niet aan de realiteit van het oude Athene maar aan de teneur van het hele stuk. Maar als wij te maken hebben met een Oscar Wilde-parodie in de vorm van een Griekse (ik bedoel niets kwaads) verkleedpartij, vol verwijzingen naar het heden, zou de criticus zich niet kunnen beroepen op het onhistorische van de scène. Ook als het een surrealistisch stuk uit 1920 betreft, wordt zijn toetsen aan de geschiedenis manifest onjuist.

Het literaire oordeel is nu eenmaal zelden eenvoudig. Dat alleen al onderscheidt het van het niet-literaire, dat meestal de eenvoud zelf is, al kan de norm van toetsing gecompliceerd zijn. Moraal is bijvoorbeeld een ingewikkelde zaak, en de morele normen van een calvinistische gemeenschap beschrijven, dat zou een flink boek vergen. Maar bewijzen dat *Ik Jan Cremer* volgens calvinistische normen een immoreel boek is, gaat in een handomdraaien.

Met deze opmerkingen wil ik bepaald niet betogen, dat het buiten-literaire oordeel verwerpelijk is. Dat hangt er helemaal van af, wie het uitspreekt en op welke plaats. Degene die *Trouw* in de hand neemt, en daar een gunstige bespreking van *Op weg naar het einde* verwacht te vinden, maakt zelf de fout. De lezer waar het blad voor gemaakt wordt is evenmin op literaire oordelen uit als de criticus die er in schrijft. Diens taak is het, literaire werken te bespreken in het kader van bepaalde opvattingen die hij met zijn lezers deelt. Als hij dus een boek dat niets met calvinistische denkbeelden te maken heeft, toch daaraan toetst, voert hij ongetwijfeld zijn opdracht naar behoren uit. Dat dit tegelijk betekent dat hij niet hoeft te rekenen op lezers die deze godsdienstige opvattingen niet met hem gemeen hebben, spreekt vanzelf. Wie buiten de eigen levensbeschouwelijke kring belangstelling wil vinden voor zijn beweringen over literatuur, moet zich houden aan datgene wat in het literaire werk van nature aanwezig is: de literaire aspecten. Dat de

geëngageerde katholieke, protestante, socialistische criticus in zijn krant niet-litteraire opvattingen verkondigt over litteraire zaken, daar kan niemand iets tegen hebben, zolang hij de vrijheid van de schrijvers om te schrijven wat hun goed dunkt maar niet bedreigt. Persoonlijk vind ik dat hij ongelijk heeft, niet omdat hij zich als bijvoorbeeld een katholiek uit, maar omdat hij katholiek is. Aangezien echter zijn buiten-litteraire ideeën over litteratuur mij geen belang inboezemen, zal ik mij niet met hem bemoeien zolang hij het niet met mij doet.

Zijn er buiten-litteraire criteria die wèl houvast op het litteraire werk geven? Lucas, in het bovengenoemde boek, meent van wel, hij zegt zelfs dat intra-litteraire oordelen, met normen als organisatie, integratie etc., hem niet boeien. Zijn uiteindelijke norm is blijkbaar de 'geestelijke gezondheid', en dat ziet hij als een controleerbare hoedanigheid. 'Health and disease, of body and mind, are *not* matters of subjective taste.' Men moet maar hopen dat Lucas er later anders over is gaan denken (hij schreef dit in de oorlog), want mij lijkt zijn criterium even beklemmend als hem, en mij, Plato's Staat. Léautaud vond Dostojewski een zielige gek, - en dat zou dan een relevant oordeel zijn? (Medisch is het misschien niet onjuist.)

Behalve wanneer het gaat om een specialistisch wetenschappelijk betoog, vraagt het extra-litteraire oordeel niet om veel toelichting. Het kan ook zonder analyse uitgesproken worden, omdat de referentiepunten bij de lezer al lang bekend zijn, en niet rechtstreeks met dit ene object samenhangen. Dat zal wel de reden zijn waarom krante-stukken bijna altijd extra-litteraire oordelen bevatten. Het litteraire vergt plaats, tijd en denkvermogen, en daar beschikt de journalist zelden over. Alleen frappante gevallen van slecht schrijven kan de criticus in weinig woorden afdoen, omdat de normen die aan de litteraire waarde-bepaling ten grondslag liggen ingewikkeld zijn, en omdat het slechts met omvangrijk bewijsmateriaal gestaafd kan worden. Doorgaans moet de dagbladcriticus, ook als hij anders zou willen, volstaan met een greep hier en een greep daar, zodat de lezer zich tenminste een beeld kan vormen van het geval; meestal wordt daarna het gat met buiten-litterair materiaal dichtgeplempt.

Wat ik nu nog te bewijzen heb, is dat een litterair oordeel pas mogelijk is na een analyse, in tegenstelling meestal tot een buiten-litterair. Dat de analyse zelf een vorm van permanent en in details evalueren is, kwam al eerder ter sprake, maar kan dat oordelen niet plaats vinden zonder gebruikmaking van het lancet? Of zelfs, verdwijnt bij de analyse niet juist

datgene waar het waarde-oordeel in eerste en laatste instantie op gebaseerd dient te worden: de beleving?

Het klinkt als een sluitende redenering, maar er zitten gaten in. Wat ‘beleeft’ men eigenlijk? Ik voor mij zou hierop het gevaarlijke antwoord willen geven: de structuur. Maar wat het ook is, ik kan moeilijk aannemen dat het zou gaan om precies datgene wat verdwijnt bij nadere beschouwing. Als dat zo was, zou literatuur niet veel om het lijf hebben.

Tenzij...

Tenzij het gaat om de verrassing, om dat schokeffect dat bij gewoon lezen optreedt, en door onze vergeetachtigheid ook bij latere lectuur blijft optreden. Maar misschien komt dat niet alleen door onze vergeetachtigheid, want ook door het feit dat bij iedere verdere stap nieuwe surprises opduiken? Inderdaad. Niemand die ooit een enigszins volgehouden analyse heeft uitgevoerd, zal beweren dat men na enige tijd geen verrassingen meer tegenkomt. Ook in dit opzicht is de analyse niet het tegengestelde van de beleving, maar de gecontinueerde en geïntensifieerde vorm ervan. Hoe meer men te zien krijgt van de structuur van het werk, hoe intensiever men het ondergaat. Bij een wiskundige figuur kan het doorzien van de structuur abrupt plaats vinden, en dan is alles voorbij. Literaire structuren zijn daarvoor te gecompliceerd en vragen een meer blijvende aandacht. Overigens is op zich zelf de vergelijking van het literaire structuurinzicht met dat in de wiskunde verhelderend, vooral als het om poëzie gaat.

Analyseren (dat is: blijven lezen), zonder dat er een kettingreactie van onverwachte confrontaties plaats vindt, is onmogelijk. In het verslag van een analyse komt dat lang niet altijd tot uitdrukking, maar dat neemt niet weg dat ook voor de analyticus de verrassing het zout in de literaire pap is. Emerson had gelijk:

He shall aye climb  
For his rhyme...  
But mount to paradise  
By the stairway of surprise.

En waar schreef hij dat? In *Merlin*. Allicht. Alsof de dingen zomaar gebeuren.

## IV

Voorlopig heb ik vooral willen vastleggen dat er intra- en extra-literaire oordelen zijn, en dat de eerste alleen werkelijk waarde hebben na een

grondige analyse, en wel omdat zij gebaseerd zijn op inzicht in de structuur. (Er zijn natuurlijk ook literaire oordelen die slechts bepaalde aspecten van het werk betreffen, maar ook die lijken mij van minder belang dan het structurele oordeel omdat de aspecten van een litterair werk weer hun waarde ontleen aan hun plaats in het geheel.) Ondertussen heb ik nog niet gezegd wat ik onder structuur versta.

Voordat ik hier in extenso kan ingaan op het bijzondere karakter van het (structurele) literaire oordeel, zal ik echter een zijweg in moeten slaan. Woorden als structuur, en zelfs compositie, vorm, inhoud, kunnen door de heersende begripsverwarring niet zonder nadere toelichting gebruikt worden. Ik geef daarom hier een reeks definities die in onderlinge samenhang deze termen vastleggen in de betekenis waarin ik ze in de rest van mijn betoog zal gebruiken. Het wordt een aanvechtbaar en eigenzinnig woordenboekje.

## V

*vorm = de gedaante waarin zich de inhoud vertoont.*

*inhoud = de materie zoals die aanwezig is in een bepaalde vorm.*

Deze twee definities vormen een gesloten circuit, het ene begrip laat zich slechts door middel van het andere definiëren. Men kan het misschien het beste zo zeggen: *vorm is een functie van inhoud* (en omgekeerd natuurlijk), ongeveer zoals men zegt: tijd is een functie van ruimte. Een dergelijke gedachtegang stuit steeds weer op verzet, vooral bij vele filosofisch geschoolden. Wanneer het om de natuurkunde gaat zal niemand zich meer tegen de relativiteitstheorie verzetten (althans onder de niet-natuurkundigen) maar dat komt misschien omdat wij het eigenlijk niet begrijpen. Vandaar dat in de ruimte buitende Russen in de schoenen wordt geschoven dat zij hun akrobatiek bedrijven bij een snelheid van 20.000 mijl per uur.

Om bij voorbaat een veel gehoord logisch bezwaar tegen de koppeling van de inhoud aan de vorm te ontzenuwen: zoals men van 'tijd' en 'ruimte' kan blijven spreken, zo hebben de termen 'inhoud' en 'vorm' nog allerlei nuttige mogelijkheden. Als Bloem in *Over poëzie I* zegt: 'Vorm en inhoud van een gedicht ontstaan tegelijkertijd, zijn volstrekt onscheidbaar', dan is het duidelijk dat hij de twee begrippen niet zonder meer identificeert, maar in die alledaagse bewoordingen, die zijn theoretische opvattingen zo overzichtelijk maken, ongeveer hetzelfde uitdrukt als de van de wiskunde geleende functionele definitie.

Enige toelichting bij ieder van de boven gegeven definities, is toch niet overbodig. Er worden immers nog andere woorden in gebruikt dan inhoud, vorm en functie.

Onder ‘materie’ versta ik ‘het verhaal’, ‘de stof’, ‘het onderwerp’. Veel misverstanden omtrent vorm en inhoud laten zich verklaren door het feit dat men regelmatig ook voor de materie het woord ‘inhoud’ gebruikt. In mijn definitie wordt dus uitgedrukt dat ik onder inhoud alleen de gevormde materie begrijp.

Ook over het begrip vorm is heel wat te zeggen. Nijhoffs theorie over de twee vormen (en inhouden) geeft een inzicht weer dat ook nu nog zijn volle gelding heeft. Ook de onjuistheid van het algemene spraakgebruik, waarin vorm niet meer betekent dan: uiterlijke verschijning, dus de gedaante waarin zich het werk op het papier vertoont (vooral als het om poëzie gaat), zou een uitgebreide bespreking best kunnen gebruiken. Voor mijn betoog zijn deze zaken echter niet relevant, omdat ik over een begrip vorm schrijf waarbinnen al deze aspecten gevangen worden.

Tenslotte, in de definitie van ‘inhoud’ gebruik ik het woord ‘gedaante’; gestalte zou misschien aardiger zijn, maar verwarring met het in de literatuurwetenschap gebruikelijke duitse woord Gestalt zou onvermijdelijk worden. En wat Gestalt is, werd er de laatste jaren niet duidelijker op: Dilthey en Köhler door elkaar, dat heeft hutspot gegeven.

*Compositie = de geleding van de inhoud zoals die in de vorm tot uitdrukking komt.*

Een gevolg van de relatieve definitie van inhoud en vorm, is dat begrippen die meestal op één van de twee betrokken worden, door mij gedefinieerd worden in verband met het hele complex. Compositie is daar het duidelijkste voorbeeld van.

Ik gebruik het woord ‘geleding’, omdat ‘bouw’ alleen met de grote trekken te maken lijkt te hebben. Natuurlijk is die bouw meestal het belangrijkste facet van de compositie, maar in bepaalde gevallen kan de lokale compositie ook bijzondere aandacht opeisen. De bouw zal vaak direct zichtbaar zijn aan de hoofdstuk-indeling, aan de met expliciete middelen aangegeven primaire caesuren (het woord hoofdstuk is willekeurig; andere pauze-indicaties kunnen vergelijkbare effecten bereiken). Maar binnen die grote brokstukken zijn weer allerlei geleidingsmogelijkheden, die in de vorm tot uitdrukking komen, zoals tussen witregels geplaatste passages, alinea's, zinnen, en tenslotte zinsdelen. Dat wil zeggen dat zelfs de syntaxis voor de litteraire analyse een compositorische rol kan



spelen. De overgang van compositie-analyse naar stijl-analyse is vloeiend.

Hoe precies de uiterlijke middelen gebruikt worden om een bepaald compositorisch effect te bereiken, dat hangt van de schrijver af. Op dit terrein is veel schoolmeesterswerk vertoond, dat wil zeggen: is de conventie vaak als norm gehanteerd. Als analysant kan men inderdaad gemakkelijker uit de voeten met een auteur die zijn vorm-geledingen scherp aan laat sluiten bij duidelijke wendingen in het verhaal maar men mag het niet eisen. Afwijkingen van het 'patroon' ('vorm'-afwijkingen, die dus 'inhouds'-afwijkingen teweegbrengen) kunnen heel bijzondere, en moedwillig nagestreefde, effecten ten gevolge hebben. Het hanteren van schema's kan in zo'n geval alleen maar enig nut hebben, om gegevens over het belang en de werking van de 'afwijkingen' te verzamelen. Wat *in feite* gebeurt, primeert onder alle omstandigheden boven wat de analysant wenselijk acht. Door eisen aan een tekst te stellen waar deze niet aan voldoet, voert men een vergelijkend oordeel in, namelijk met een niet bestaand 'ideaal' werk. Als laatste etappe van een analyse die een negatief oordeel oplevert zal dit de gewone gang van zaken zijn. Ik kom er op terug.

Dit lijkt misschien een beetje breed uitgemeten, maar het gaat om een beslissend aspect van iedere analyse. Moet men de schrijver in alles volgen? Dan is een kritisch oordeel onmogelijk. Maar het kan bijvoorbeeld gebeuren, dat de beschouwer meent, structuur-principes op het spoor te zijn gekomen die de samenhang van het object duidelijk maken. Op een bepaald punt echter treedt, binnen dat kader, een afwijking op, die onduidelijkheid ten gevolge heeft. Zoiets signaleren heeft niets met schoolmeesterij te maken. Het betekent alleen dat men de auteur voldoende au serieux neemt om hem tot in details te volgen, maar dat men er geen onfeilbare paus van maakt. Zo goed als er onjuiste feiten in een tekst te constateren zijn, zo goed mag een criticus op grond van zijn analyse een compositorische onjuistheid signaleren. Zijn oordeel is, zoals steeds, persoonlijk maar hoeft weer niet subjectief te zijn. De auteur verschaft zijn lezer een groot aantal gegevens; als op grond daarvan meent dat op een bepaald punt de auteur een onduidelijke, dus onjuiste, oplossing gekozen heeft, is het zijn goed recht, dat vast te stellen.

Men kan er over discussiëren of dit recht van de criticus misschien ontzegd moet worden aan de wetenschapsman. Dat is een kwestie van opvatting. Persoonlijk zie ik niet in waarom men wel zou mogen analyseren (dat is ook oordelen, zoals ik boven betoogd heb), maar niet van de

consequenties van die analyse zou mogen profiteren. Maar goed, wie zegt: niet het verbeteren maar het bestuderen is de taak van de wetenschapsman, verdedigt een sterk standpunt.

In ieder geval zal niemand kunnen ontkennen dat de wetenschap met haar methoden het materiaal kan verschaffen dat voor een corrigerend oordeel nodig is. Op dat punt in ieder geval is er geen enkel verschil tussen de analysant van wetenschappelijke huize en de literaire essayist.

*Structuur = de unieke samenhang van alle aspecten van vorm en inhoud.*

Om deze definitie gaat het mij tenslotte, maar voordat ik er aan beginnen kon, moest ik de andere begrippen vastleggen.

Op het eerste oog lijkt de definitie van structuur wat vaag, maar bij nadere toelichting wordt dat anders. De vaagheid is een gevolg van de veelomvattendheid.

Woord voor woord de definitie volgend: *uniek* wil zeggen ‘eenmaal voorkomend’ (hiervoor wordt vaak het duitse ‘einmalig’ of vernederlandsing daarvan tot ‘eenmalig’ gebruikt). Ieder literair werk onderscheidt zich van alle andere. Die individualiteit is niet alleen het kenmerkende ervan, het geeft er ook waarde aan. Het oordeel zal dus steeds in direct verband staan met de uniciteit van het werk. Dat is wat anders dan ‘oorspronkelijk’; uniek is ieder werk, oorspronkelijk niet. Dat laatste woord houdt een oordeel in over bepaalde eigenschappen, en is als karakteristiek van het geheel slechts in deze oordelende vorm te hanteren. De uniciteit is geen *norm* voor het waarde-oordeel maar geeft aan op welke *wijze* een werk waarde heeft. Een literair werk is niet meer of minder uniek, maar zijn uniciteit kan meer of minder waardevol zijn.

Men kan zeggen: *unieke samenhang* is dan een pleonasme. Akkoord, maar ik wil het woord uniek niet uit de definitie weglaten omdat anders niet voldoende nadruk valt op het ‘eenmaal voorkomen’ dat voor de structurele analyse bepalend is. Beter zou het misschien zijn, te zeggen: de samenhang van alle aspecten van vorm en inhoud in hun uniciteit, maar dan loopt de lezer al weg voordat hij aan denken toekomt.

*Samenhang*. Dat voor de lezerservaring alles op een bepaalde wijze samenhangt (daarom staan de woorden bijeen), komt uitgebreid ter sprake in deel III van dit essay, waarin de mogelijkheden van de structurele analyse in theorie en aan de hand van praktische voorbeelden behandeld zullen worden. Voorlopig neem ik aan dat niemand er iets tegen

zal hebben dat samenhang een eigenschap van structuur geacht wordt, zolang het woord niet normatief gebezigd wordt, zolang dus allerlei tegenstrijdigheden juist als aspecten van samenhang behandeld worden. *Alle aspecten van vorm en inhoud*. Alle, dat is heel wat, en bij iedere analyse maakt men natuurlijk een keuze. Maar in de structuur speelt wel degelijk alles mee, al maakt een triangel van nature minder lawaai dan een turkse trom. Dat inhoud en vorm weer allebei present zijn, is inmiddels overdreven zorgvuldig te noemen, maar na een behandeling van de functionele verbondenheid van de twee wil ik de combinatie ervan in mijn centrale definitie toch niet graag missen. Ik had natuurlijk kunnen volstaan met 'het werk' maar dat zou de vaagheid van de definitie storend gemaakt hebben.

Het begrip structuur zoals ik het hier omschreven heb, heeft iets te maken met de term uit de Romantiek, *organisme*. Alleen, daarin is iets teveel de connotatie 'natuurlijk gegroeid' aanwezig, die er in de eerste helft van de negentiende eeuw bij hoorde.

*Organisatie = het geheel van de middelen die een auteur gebruikt om een bepaalde structuur tot stand te brengen.*

Scherp te scheiden zijn structuur en organisatie niet. Niet zelden immers zou het tot een onvruchtbaar heen-en-weer leiden als men precies wilde vaststellen of een bepaalde eigenschap van een werk 'middel' of 'doel' is. Mooi gezegd: de organisatie is het dynamische aspect van de structuur.

*Close reading = 1) grondig lezen, woord voor-woord, en 2) (bij toespitsing) lezen, uitgaande van de opvatting dat ieder onderdeel van een tekst een plaats inneemt (dient in te nemen) in een zinvol samenhangende structuur.*

De uitdrukking close reading heeft zoveel ongepaste vreugde en norske wrok teweeg gebracht bij besprekers van Merlyn, dat ik er hier maar iets over zeg. Dan kunnen wij hem voortaan weer rustig gebruiken, zonder met bril- en loupe-grapjes bestookt te worden.

Iedere diepgaande beschouwing van literatuur en dus iedere analyse, begint met grondig lezen. Die eerste betekenis van close reading heeft dus niets om het lijf. Desondanks houdt 99% van de gebruikers hem aan. De term zegt pas wat als men uitgaat van de later gegroeide betekenis, dat wil zeggen als er een bepaalde opvatting omtrent de aard van het literaire werk in opgesloten ligt. Nu ik heb duidelijk gemaakt wat ik onder structuur versta, kan ik ook vastleggen wat volgens mij

‘close reading’ dient in te houden.

Altijd houdt de term impliciet in dat men te doen heeft met een hoofdzakelijk ergo-centrische benadering. Dat hangt samen met de geschiedenis, niet zozeer van het begrip close reading zelf, als wel van de techniek ervan. Deze is ontwikkeld in drie, tamelijk duidelijk onderscheiden, ‘scholen’.

Ten eerste de klassieke filologie. Omdat men alles uit de teksten moest opmaken, werden de klassieke filologen, vooral in de negentiende eeuw, gedwongen tot heel nauwkeurig lezen, tot uitmelken van de tekst. Hun doel was echter niet in de eerste plaats om die teksten zelf beter te gaan doorzien maar om ze alle mogelijke gegevens over andere zaken te ontfutselen. Na de opkomst van de archaeologie en de verfijning van de technieken daarvan, heeft de filologische fijnlezerij aan belang ingeboet. Voor de opleiding van de 19de eeuwse filologen op *alle* terreinen is door het overwegen van de studie der klassieken de technische kant van dit precisiewerk echter van belang gebleven, ook toen de doelstelling ervan verouderde.

Dan de bijbel-exegese. De gelovige, die aanneemt dat Gods woord in het boek der boeken te vinden is, moet inzicht in ‘wat er eigenlijk staat’ fundamenteel achten. Gezien de disparate samenstelling van de bijbel, is de bijbel-uitleg een vorm van analyseren, die niet zozeer op structuur gericht is als op (semantische) explicatie van onderdelen, zonder dat daarbij de ene passage veel steun kan geven aan de interpretatie van de andere. Met de moderne literaire analyse heeft de bijbel-exegese gemeen dat de bedrijver ervan verstandiger doet de onvatbare auteur buiten beschouwing te laten.

Tenslotte de Shakespeare-studie. In de tijd dat de historische benadering van de literatuur hoogtij vierde, bevond de Shakespeare-filoloog zich in een pikante positie. Steeds meer werd zijn slachtoffer beschouwd als een van de grootste schrijvers van alle tijden, maar aan de andere kant was er vrijwel niets over hem bekend. Analyse van het werk was de enige mogelijkheid tot het verkrijgen van kennis. Aanvankelijk richtte men zich hoofdzakelijk op het verzamelen van gegevens omtrent de auteur (bijproduct: allerlei pogingen tot identificatie), en dat is nog steeds niet helemaal voorbij. Maar geleidelijk werd het de meeste Shakespeare-specialisten toch wel duidelijk hoe dubieus het trekken van biografische conclusies uit creatieve uitingen was. Het resultaat van zelfs de slimste redeneringen verouderde per seizoen. Dat dit bij andere auteurs minder gauw gaat, komt vooral door de schijn-steun die theorieën omtrent het

verband tussen leven en werk, van de levensfeiten krijgen. En ook dit ging men langzamerhand inzien. Uit de noodsituatie van de Shakespeare-studie kwam een nieuwe opvatting over de aard van het literaire werk op, die bovendien bevestigd werd door nieuwe richtingen in de psychologie. Close reading werd de term die al diegenen gebruikten die de volle nadruk op het werk legden, omdat de schrijver zich slechts langs die omweg aan zijn lezers presenteert.

Genoeg. Het zal duidelijk zijn, dat close reading in de hier beschreven betekenis als techniek hoort bij de structuur-analyse. Ik zou de term zelfs willen vertalen als 'lezen op structurele samenhang'. Meer dan een techniek is het niet, maar meer mag men er ook niet van vragen. Het is in ieder geval de werkwijze waarmee men de structuur van een werk bloot kan leggen, dus de techniek die de argumentatie voor een gemotiveerd waarde-oordeel kan opleveren. En dat is nog altijd mijn onderwerp, al moet ik lange omwegen bewandelen. De langste gaat trouwens nog komen. Onder de dubieuze begrippen waar men op stuit bij de behandeling van het literaire oordeel, is er een waar ik mij niet van af kan maken met een definitie + toelichting: de *autonomie*. Daar zal een afzonderlijke, en zelfs vrij uitgebreide, beschouwing aan gewijd moeten worden.

## Analyse en oordeel II

### Autonomie

#### *J.J. Oversteegen*

Over autonomie wordt in de literaire kritiek alleen maar op bijgelovige toon gesproken. Zodra het woord valt komt de geest van Nijhoff op, met een perzisch tapijtje over de schouder als een al te hedendaagse Byzantijn. Bij vele huizen wordt een bordje uitgehangen: Aan de deur wordt niet gekocht.

Het zou niet nodig zijn zoveel misbaar te maken, als er lang geleden niet een dwangvoorstelling was ontstaan, waar niemand over spreekt zodat niemand er iets tegen doen kan. Noch het literatuurwetenschappelijke begrip autonomie, noch Nijhoffs perzische tapijtje, geeft namelijk aanleiding tot deze panische groepsvorming over de vraag: staat een gedicht los van de maker ja of nee.<sup>1</sup>

Om ieder het zijne te geven moet ik beginnen, met tegenzin vast te stellen dat er twee begrippen autonomie ontstaan zijn, die met elkander niets te maken hebben. De eerste stap zal zijn, die twee uit elkaar te halen en ieder in een hoek van de kamer te zetten.

Wetenschappelijk heeft de term, ook in verband met de literatuur, een lange carrière achter de rug. Toegepast op de literaire categorie in zijn geheel, dus als aanduiding van de eigen-wettelijkheid ervan tegenover godsdienst, wetenschap etc. kan men waarschijnlijk Kant ervoor aansprakelijk stellen. Het lijkt mij niet aannemelijk dat er buiten een paar literaire gehuchten nog serieuze aanhang te vinden zal zijn voor de tegengestelde opinie, al wijkt de omschrijving van het begrip door de hedendaagse wetenschapsman doorgaans af van de kantiaanse.

Verder wordt in de moderne literatuurwetenschap de term in dezelfde, etymologisch juiste, betekenis van 'aan eigen wetten gehoorzamend' ge-

1 Hier en verder in dit stuk spreek ik van 'gedicht' waar de mondvol 'het literaire werk' juister zou zijn. De voorbeelden waar ik mee werken zal, komen ook uit de afdeling poëzie, alles met het oog op de overzichtelijkheid.

bruikt ten opzichte van ieder litterair werk afzonderlijk. Dat wil dus zeggen dat het gedicht beschouwd wordt als een geheel dat door een uniek stelsel van regels (niet een stelsel van unieke regels) gekenmerkt wordt, en dat men kan analyseren op die interne wetgeving.

Een Nederlandse specialiteit is echter de tweede betekenis: los van de omgeving. In die zin is het woord waarschijnlijk de kritiek binnengeslopen naar aanleiding van de vorm-vent discussie, die Bloem door zijn bizarre woordkeuze teruggebracht heeft tot het niveau van de poppekast, waar alle spelers houten koppen dragen; en gelijk had hij.

Maar één ding moet men toegeven, het gevecht om de waarde van de persoonlijkheid had een kathartische functie. Zoveel goeds kan niet gezegd worden van de reacties die het gebruik van de term 'autonomie' doorgaans opwekt, reacties die bijna altijd een variatie zijn op het infantiele: 'Alsof het gedicht los van de maker gezien kan worden!'

Maar natuurlijk kan dat niet! Ieder gedicht zit vol relaties met de buitenwereld, met de schrijver aan de ene kant, de lezer aan de andere. Het staat immers halverwege tussen de twee in. En het is een uiting in taal, dat wil zeggen in een medium dat qua talis gebonden is aan de relatie van de mens met zijn omgeving. Ieder woord dat wij spreken of schrijven heeft zijn verband met die buitenwereld, anders zou het, ook litterair, zijn rol niet spelen. Ik moet mij excuseren voor de overbodigheid van dit soort opmerkingen, maar ze schijnen nu eenmaal eerst gemaakt te moeten worden voordat men aan een redelijk betoog beginnen kan.

Nijhoff wist al deze dingen heel goed, al had hij een voorkeur voor het creëren van misverstanden door het plechtig uitspreken van taquinerende overdrijvingen of zelfs schijn-theorieën. Ik heb hem eens voor een ernstig academisch gehoor een scherts-betoog horen houden over de onmogelijkheid van een klassieke romankunst in een land waar het regeringscentrum (mede residentie) niet samenvalt met de eigenlijke hoofdstad. Dat zei deze Hagenaar in Amsterdam. Maar zo gek was zijn poëzie-theorie niet. De vergelijking van het gedicht met een perzisch tapijtje hield natuurlijk niet in dat het ding zomaar uit de lucht komt vallen; met perzische tapijtjes gebeurt dat trouwens ook alleen maar in sprookjes. Men komt in de verleiding, Nijhoffs tegenstanders ervan te verdenken, dat het vooral de beeldspraak zelf was die hun woede heeft gaande gemaakt. Wat is er burgerlijker dan smirna's en bokhara's voor een generatie die net uit de negentiende eeuwse huiskamer weggevlucht was? Anno 1965 is die sfeer verdwenen, en model-modern is voor ons angstwekkender dan veelkleurige lapjes. Als Nijhoff maar wat completer ge-

weest was, en zijn denken niet tot de dinsdag beperkt had, wie weet op hoeveel punten hij zijn tegenstanders dan had kunnen overtuigen. Niet zozeer de veronderstelde reproduceerbaarheid van de voorwerpen heeft hem zijn beeld in de pen gegeven, als wel de behoefte om iets van het technische aspect, het 'handwerkelijke' van het poëtisch bedrijf over te laten komen. Hij heeft helaas zijn positie verzwakt door de schrijverservaring van het 'gedicteerd' worden mee te laten spelen in zijn kritische uitgangspunt, in plaats van het als een 'alsof' te behandelen. Daardoor is de opstelling van de twee partijen nog onoverzichtelijker geworden. Het ene ogenblik ziet men Nijhoff bestreden worden als de vergoddelijker van de poëzie, die de gave van het woord ziet uitstorten als was het de heilige geest, en even later, kijk, wordt het ware dichterschap tegen dezelfde Nijhoff in bescherming genomen omdat zijn theorie onderdak heeft geboden aan de epigonen, die bedelaars die zich met de helft van de mantel van de heilige Martinus uit de voeten proberen te maken. Het heeft geen zin, de geschiedenis van de misvatting in details na te gaan; hij bestaat, en wij moeten er dus rekening mee houden. Wij moeten ons zelfs afvragen of onder de onzin niet iets zinnigs verstopt zit, anders kunnen wij er beter helemaal niet over praten.

Ieder gedicht heeft zijn relaties met de omgeving; maar heeft ieder gedicht ze in dezelfde mate? Kan men niet constateren dat het ene gedicht veel directer op de wereld erbuiten betrokken is dan het andere, en kan men van de tweede soort niet zeggen dat hij streeft naar een 'grotere autonomie', in een andere betekenis ditmaal dan 'eigen-wettelijk', ongeveer zoals men spreekt van een kolonie die naar autonomie streeft? In dat geval hebben wij dus te maken met beeldspraak.

Om de twee zo verschillende begrippen zover mogelijk van elkaar af te zetten, zou ik voor deze 'intentionele autonomie' liever het ook door anderen gebruikte termenpaar 'open' en 'gesloten' willen gebruiken. Het gaat om een graad van hermetisme, door de dichter bewust nagestreefd. Aan de hand van enkele concrete voorbeelden volgt hier eerst wat meer over deze tegenstelling tussen open en gesloten poëzie.

In Bloem's vers *De Dapperstraat* - het is te bekend dan dat ik het in zijn geheel zou moeten citeren - staan geen moeilijke woorden, de gedachtengang erin is zonder moeite te volgen, maar men moet iets er buiten om weten om te begrijpen wat er aan de hand is: wat de Dapperstraat is. Ik zou zelfs durven zeggen, men moet de Dapperstraat kennen om het gedicht juist te interpreteren. In de laatste terzine - het is een sonnet -



wordt een opmerking gemaakt die onbegrijpelijk moet zijn voor de lezer die zich niets concreets voorstelt bij de straatnaam:

Dit heb ik bij mijzelf overdacht,  
Verregend, op een miezerigen morgen,  
Domweg gelukkig, in de Dapperstraat.

Zonder het beeld van een van de meest trieste straten van Amsterdam, blijft van de clou van het gedicht weinig over. De naam van die straat vormt dan ook de titel van het gedicht. Misschien dat dit vers over x-honderd jaar nog te lezen is, als de Dapperstraat verdwenen zal zijn, maar zonder historische uitleg zal de laatste strofe waarschijnlijk zo vervlakt zijn dat het gedicht er zijn waarde door verliest.

Voorzichtiger gezegd, de Dapperstraat zal een andere werking krijgen in het gedicht, de connotatie van 'dapper' zal misschien mee gaan tellen etc. In de wetenschappelijke uitgave van Bloem's poëzie, die tegen die tijd zal verschijnen, staat dan een noot:

'De Dapperstraat was een armoedige volksstraat. Voor de tijdgenoot was de tegenstelling tussen de woorden *Domweg gelukkig* en *in de Dapperstraat* ongetwijfeld de spanningverwekkende wending in dit gedicht. Dat blijkt alleen al uit de ingezonden stukken die bij eerste verschijning van het vers in een vooraanstaand weekblad opgenomen werden. Op voor de tegenwoordige lezer onbegrijpelijke wijze werden daarin de conservatieve opvattingen van de auteur gereleveerd. Het feit dat de tweede wereldoorlog nog maar nauwelijks tot het verleden behoorde zal daaraan niet vreemd geweest zijn. In dit gedicht van Bloem meenden velen een anti-democratische uitspraak te moeten zien.

Bloem woonde in de tijd dat dit gedicht ontstond dicht bij de Dapperstraat.'

Zelfs het biografische feit aan het slot van deze noot heeft enige relevantie. Men kan er mee verklaren waarom niet de Kinkerstraat of de Kuiperstraat gekozen zijn (de discussie over de d van domweg en de k van kinker laat ik nu maar weg).

Is dit gedicht, dat zo duidelijk open staat naar de buitenwereld, er minder autonoom om? Geen sprake van. De Dapperstraat van Bloem is, *doordat* hij in dit gedicht optreedt, iets anders geworden dan de winkel-, woon- en verkeersruimte van de werkelijkheid. Binnen de cirkel van het gedicht gaat de straat iets nieuws doen, aan andere regels gehoorzamen. Hij gaat een symbolische functie krijgen, kan men met de nodige behoedzaamheid tegenver alweer een controversieel woord zeggen. Kortom

de relatie met de werkelijkheid om het gedicht heen is voor het begrijpen van dit vers van essentieel belang, en toch wordt de autonomie ervan daardoor niet aangetast. Het is onwaarschijnlijk dat *déze* Dapperstraat ergens anders voorkomt dan binnen dit gedicht, al bestaat de belangwekkende mogelijkheid dat een andere dichter in een vers verwijst naar Bloem's Dapperstraat.<sup>2</sup>

Waaruit bestaat nu dat 'wettenstelsel' van Bloem's gedicht? Dat laat zich alleen na een kortere of langere analyse vaststellen. Om te beginnen is er een wet die niet alleen voor dit gedicht opgaat maar voor vele traditionele sonnetten, namelijk de omslag tussen de twee terzines. Kennis van die wet (op zichzelf weer een soort 'buitenwereld' van het gedicht) is van belang voor het begrijpen van het geheel.

Het voorbeeld van de omslag eerst noemen, is een beetje gevaarlijk omdat de indruk gewekt zou kunnen worden dat ik het oog heb op *normatieve* wetten. Quod non. Met 'wetten' bedoel ik de organisatorische maatregelen die alle elementen van een structuur hun plaats geven in het geheel. Een aantal daarvan kan men ook in andere structuren aanwijzen, vele (en zeker de combinatie van alle) echter alleen in deze ene.

Met 'open' of 'gesloten' (hermetisch) heeft autonomie niets te maken. Een gelegenheidsgedicht, toppunt van openheid, is daarom nog niet minder autonoom. Bloem's gedicht gaat enigszins de kant op van het gelegenheidsvers. Om een voorbeeld van het tegenovergestelde geval te geven, citeer ik Van Ostaijen's *Jong landschap*, in zijn geheel omdat het een van zijn minder bekende verzen is. (Verzameld werk II, z.j. (1952), p. 230.)

### **Jong landschap**

Zo staan beiden bijna roerloos in de weide  
 het meisje dat loodrecht aan een touw des hemels hangt  
 legt hare lange hand op de lange rechte lijn der geit  
 die aan haar dunne poten de aarde averechts draagt  
 Tegen haar wit en zwart geruite schort  
 houdt het meisje dat ik Ursula noem  
 - in 't spelevaren met mijn eenzaamheid -  
 een klaproos hoog

2 Toen dit stuk al bij de drukker was, werd ik attent gemaakt op een kwatrijn van Van Nijlen dat deze theoretische mogelijkheid al bij voorbaat tot een feit maakt.

Er zijn geen woorden die zo sierlijk zijn  
als ringen in zeboehorens  
en tijdgetaand zoals een zeboehuid -  
hun waarde bloot naar binnen schokken  
Zulke woorden las ik gaarne tot een garve

voor het meisje met de geit  
Over de randen van mijn handen  
tasten mijn handen  
naar mijn andere handen  
onophoudelijk

Een kind kan de was doen. Geen woord in dit gedicht behoeft nadere verklaring die men elders moet halen. Iedereen die de Nederlandse taal machtig is begrijpt *Jong landschap* woord voor woord. Het is een goed voorbeeld van een hermetisch gedicht: de relaties met de buitenwereld zijn tot het minimum beperkt. Alle gegevens die de lezer nodig heeft verschaft het gedicht zelf. De betekenis van 'voor ingewijden' die men vaak aan het woord hermetisch meegeeft, kan misverstanden scheppen; voor Bloem's Dapperstraat is meer ingewijdheid nodig van voor Van Ostaijen's zoëven geciteerde vers. Bij het sterk hermetische gedicht is niemand ingewijde, men kan het alleen via het gedicht worden. Het is daardoor moeilijker er in door te dringen.

Een paar opmerkingen over *Jong landschap*. Het eerste woord, *Zo*, doet even denken aan een beroep op iets bekends, maar dat is schijn of een truc, wat men wil. Zozeer wordt in dit gedicht alles ad hoc *gemaakt*, dat de dichter zelfs in plaats van wat men verwachten mag, 'het meisje Ursula', schrijft: *het meisje dat ik Ursula noem*. Het is een net geschapen landschap, in die eerste strofe.

Zonder een poging tot interpretatie van het hele vers te doen, kan men verder vaststellen dat er een binnenwaartse beweging in het gedicht zit, die de term gesloten hier heel raak maakt. De verbinding met de buitenwereld, die aanvankelijk nog gesuggereerd wordt (het meest in het eerste woord), wordt steeds meer ontkend. In het beeld van de tastende handen wordt de onbereikbaarheid van de buitenwereld dus expliciet vastgesteld. Het hermetische karakter van het gedicht is er zelfs het onderwerp van. Het zou al heel ongelukkig zijn geweest als in een dergelijk vers plotseling een voor het begrip essentiële verwijzing naar buiten zou zijn opgetreden.

Uit de tegenstelling tussen deze twee verzen van Bloem en Van Ostaijen

mag niet teveel geconcludeerd worden. Er kan alleen maar iets uit opgemaakt worden over de behandelde gedichten zelf. Een tegenstelling tussen de twee dichters bijvoorbeeld blijkt er helemaal niet uit. Als ik van Bloem bijvoorbeeld *Vermaning* gekozen zou hebben, dat begint met *Wat klaagt ge, o zwakke ziel, nu dat de zon gaat dalen?* (en dat niet alleen in deze aanhef zeventiende-eeuws lijkt), zou ik geen enkele tijdgebonden verwijzing hebben kunnen aantonen. Dat is het enige punt, waarop men eventueel een waarde-oordeel zou kunnen verbinden aan de graad van geslotenheid van een gedicht: over het algemeen heeft een gedicht meer levenskansen naar mate het meer gesloten is. Belangrijk is het criterium niet, zeker niet in een geval dat het zijn werking nog moet bewijzen.

Voor de volledigheid: zoals men bij Bloem naast het open gedicht *De Dapperstraat* zonder moeite een gesloten vers kan aanwijzen, zo is Van Ostaijen's werk zeer vaak open. Het bekende *De weg* (later titelloos) is in zijn eerste strofe al onbegrijpelijk zonder kennis van Dostojewski's *De gebroeders Karamazow: Zo ook gaat de geliefde / Mitri Karamasoff / dood*. Voor het slot is minstens nodig dat men een vaag begrip heeft van Tao, Logos.

Tot zover de kwestie open-gesloten ('intentionele autonomie').

Tenslotte iets over de term autonomie in de betekenis die ik de juiste acht. Een gedicht is maar niet zo een uiting in de taal, tussen alle andere in. Van nature is het afgescheiden van de omgeving. Dat isolement komt meestal in de typografische vorm al tot uitdrukking, zozeer zelfs dat men over het algemeen met redelijke ogen op tien meter afstand kan zien of men met een gedicht te maken heeft of niet. Met allerlei literaire middelen wordt dat isolement bevestigd en versterkt: samenhangende klankpatronen, rhytmie etc. Deze technische zaken mag men niet teveel beklemtonen maar ze zijn er en hebben hun bestaansreden.

Binnen dit moedwillig geïsoleerde geheel (dat dus meer of minder relaties met de buitenwereld kan onderhouden) gelden regels die stuk voor stuk ook elders kunnen voorkomen, maar niet in die combinatie, die 'einmalig' is. Als de lezer zo'n geheel wil begrijpen, inzicht wil verwerven in het bijzondere ervan, zal hij er naar streven, die 'regels', die 'wetten' in hun samenhang te leren kennen, dus: de structuur van het werk te doorgronden. En binnen die structuur dienen de afzonderlijke elementen hun plaats te krijgen.

Men kan vaak genoeg in een litterair werk autobiografische feiten aan-

wijzen, maar dat betekent niets anders dan dat men de wordingsgeschiedenis van het gedicht kan onderzoeken. De functie van een element binnen een gedicht verandert geen haar door het feit dat het met een detail uit de werkelijkheid in verband gebracht kan worden. Functionele verandering mag men alleen verwachten als het om een bekend feit buiten het gedicht gaat, waarnaar verwezen wordt (De Dapperstraat bijvoorbeeld). En nogmaals, ook dan is de Dapperstraat uit de werkelijkheid een andere dan die in het autonome gedicht.

Er is voor de lezer alleen maar een *indirecte* relatie tussen auteur en werk, men kan het niet vaak genoeg zeggen. Om de problematiek open-gesloten en die van de autonomie in één formule te vangen: het gedicht is als moedwillig geïsoleerd verschijnsel ingebed in een ruimere situatie waarin zich schrijver en lezer samen bevinden. Deze ontmoeten elkaar in het gedicht, maar zij zijn nooit tegelijk op het punt van afspraak. *Omweg*, dat is de meest tekenende term voor de literaire communicatie, die ik vinden kan.

Men hoort wat de dichter te zeggen heeft alleen maar in zijn gedicht zoals het er ligt. De lezer gaat het gedicht in, waar de schrijver inmiddels uit verdwenen is (een uitdrukking die velen het schuim naar de lippen jaagt). Ter geruststelling: de afspraak werd gemaakt op instigatie van de schrijver, en de lezer komt altijd als hijgende tweede.

Het einde van de excursie komt in zicht. Dit tweede, naar mijn smaak enig bruikbare, begrip autonomie heeft heel wat meer met het waarde-oordeel te maken dan het vorige dat ik liever formuleerde in de begrippentegenstelling open-gesloten.

Terwille van het inzicht in een gedicht, dat wil zeggen vóór de analyse, kan het soms nodig zijn om bepaalde relaties met de buitenwereld op te helderen. Maar pas dan begint de eigenlijke beschouwing van het gedicht, die zonder analyse niet erg ver kan voeren. Die analyse, die direct samenhangt met het waarde-oordeel, is alleen zinvol als men uitgaat van de autonomie van het literaire werk. Dat wil zeggen - om de steeds hinderlijke normatieve nevenbetekenis van het woord weten kwijt te raken - dat men moet aannemen dat een gedicht gekenmerkt wordt door een geheel van samenhangende eigenschappen, door een eigen structuur kortom. De stelling van de autonomie van het literaire werk is de noodzakelijke premisse voor een structuur-analyse.

Er zijn allerlei soorten 'duisterheid' bij poëzie, en die zullen bij een behoorlijke beschouwing zoveel mogelijk opgehelderd moeten worden. Er

kan bijvoorbeeld een moeilijk begrijpbare verwijzing naar de buitenwereld zijn; de duisterheid ontstaat dan door de openheid van het gedicht. Maar de mededeling van de dichter kan ook op zich zelf, in zijn samenhang, moeilijk begrijpbaar zijn; dat heeft dan niets te maken met openheid of geslotenheid. In het eerste geval is een voorafgaande verklaring nodig, maar die maakt nog geen deel uit van de structuur-analyse. In het tweede geval zit men daarentegen midden in de structuur-analyse, die als doel heeft, aan te tonen hoe de onderdelen binnen het geheel functioneren, en hoe zij op deze wijze dat geheel tot stand brengen. In beide gevallen, al dan niet na een explicatieve analyse, heeft de structuur-analyse alleen zin als men uitgaat van de autonomie. Hoeveel relaties er ook met de buitenwereld bestaan, binnen de heksenkring zien de dingen er anders uit dan daarbuiten.

Niet voor iedere beschouwer is de autonomie van het werk even belangrijk. De literatuur-historicus bijvoorbeeld heeft er weinig mee te maken, althans tot nu toe. Hij let op andere dingen, want hij heeft een ander doel, en dat bereikt hij met andere, bijvoorbeeld sociologische, middelen. Dat is zijn goed recht. Maar niet minder bestaat het goed recht van anderen om zich alleen maar met de eigenschappen van het door hen beschouwde object bezig te houden, en alles te negeren wat daarvoor niet relevant is.

## Analyse en oordeel III

### De structurele analyse

*J.J. Oversteegen*

For Art and Science cannot exist but in minutely organized particulars.  
*Blake.*

#### I

Er is één vraag waar we allemaal, critici zo goed als wetenschapsbedrijvers, een heilig angst voor hebben: wat *is* literatuur? Het lijkt vrijwel onmogelijk, hier iets over te zeggen dat niet normatief uitvalt en daardoor meer over de definiërende en zijn eisen verraadt dan over het gedefiniëerde, het verschijnsel literatuur.

En toch, voor literatuur geldt hetzelfde als voor alle andere onderwerpen: er valt eigenlijk niet over te praten als men niet weet wat men er onder verstaat. En daarmee bedoel ik niet dat wij verplicht zouden zijn, vast te stellen wat wel en wat niet tot de literatuur behoort, of een beetje wel en een beetje niet, maar dat het nu eenmaal zo is, dat wij bij al ons geschrijf erover aannemen dat het een afzonderlijke categorie onder de menselijke relaties vormt. Hoe beter lezer, hoe vaster die overtuiging. Dat maakt vroeg of laat de vraag onontkoombaar: wat zijn dan de bijzondere eigenschappen van die categorie?

Om te beginnen - men kan op dit gladde ijs niet genoeg op scheurtjes bedacht zijn -, wil ik graag toegeven dat mijn bewering dat de literatuur een uitzonderlijke positie inneemt onder de menselijke relaties, op een apriori berust. Iedereen kan weigeren, dat apriori te aanvaarden, en dan hoeft er niets besproken te worden, omdat er niets te bespreken valt. Dat gelukzalige standpunt is echter voor de literaire criticus niet weggelegd, omdat hij zijn bestaansrecht aan de gerubriceerde uitzonderlijkheid van de literaire categorie ontleent. Hij zou zich natuurlijk op Richards kunnen beroepen, die door velen aan de ingang van het New Criticism wordt gezet, en die toch nooit een ander standpunt heeft willen aanvaarden dan dat de literatuur als het er op aankomt behoort tot de gewone menselijke relaties, waar alleen een psychologische beschouwingwijze

vat op heeft. Wie dat wil doen, zal op hetzelfde dode spoor terecht komen als Richards zelf, die hele boeken vol geschreven heeft over de litteratuur, en er toch nooit aan toe gekomen is, omdat hij halverwege bleef steken in de psychologie of de taalkunde. Eén ding kan iedereen echter met profijt van hem leren, en dat is dat de litteratuur er niet mee gebaat is, wanneer zij losgesneden wordt van haar menselijke rol. Men kan bij wijze van beeldspraak een gedicht een ding noemen, maar het is geen ding dat onverschillig staat tegenover de mens, zoals een steen of een waterdruppel. Sociaal gezien is het een vorm van kommunikatie, wat dichters er ook van zeggen mogen; maar het is een vorm van kommunikatie met een eigen karakter, zonder welk er geen sprake meer zou zijn van een litterair werk. Het is volkomen gewettigd om zich met litteratuur bezig te houden om andere redenen dan haar strikt eigensoortige karakter, maar de criticus of de bedrijver van litteratuurwetenschap heeft nu juist daarmee in de eerste plaats te maken (en in de laatste, naar mijn smaak).

Nu ik dus heb geweigerd, van mijn apriori afstand te doen, zit er niets anders op dan dat ik probeer vast te leggen wat ik onder litteratuur versta. De lezer moet dan maar uitmaken of hij het voldoende met mij eens is om mijn betoog over het verband tussen analyse en oordeel te willen volgen. Voordat ik begin aan vragen als: wat is eigenlijk lezen, en: waarom schrijft iemand een kritiek of zelfs een analyse, wil ik een poging doen tot het opstellen van een definitie van 'litteratuur'.

Een definitie inderdaad. Dat wil niet zeggen dat ik een konklusie wil trekken en daaraan de vorm van een definitie geven, maar alleen dat ik mijn kaarten zoveel mogelijk op tafel wil leggen. Zoals iedereen heb ik een bepaalde voorstelling van 'litteratuur'. Wat ik verder over het verschijnsel zelf te berde zal brengen, hangt met die voorstelling nauw samen. Als ik begin met een definitie te geven, kan de lezer mij later kontroleren. Het schrijven over een onderwerp zonder een begripsomschrijving, waar bij ons Gomperts zich de kampioen voor heeft gemaakt, geeft de essayist een grote vrijheid, maar het leidt per definitie (met exkuses) niet tot controleerbare resultaten, en dat geldt voor elk betoog, wetenschappelijk of niet. Over litteratuur schrijven zonder te zeggen wat men er onder verstaat, wil zeggen over litteratuur schrijven met het sous-entendu dat iedereen wel weet wat het is, en dus zó dat alle konventies erin verwerkt zijn en er weer uit zullen komen.



## II

### *Litteratuur is de verzameling van alle litteraire werken*

Iets redelijkers weet ik niet op te brengen. Er blijken al bij de meest terloopse beschouwing zoveel kanten aan het algemene begrip 'litteratuur' te zitten, dat een scherpsnijdende definitie onmogelijk is. Natuurlijk kan men het nog eens proberen met oude recepten als 'litteratuur is woordkunst', maar geen lezer zal zo'n definitie laten passeren zonder te vragen: wat heb jij daar achter je rug? laat je handen eens zien. Kunst, meneer.

Een definitie van 'litteratuur' via 'kunst' (eerst: wat is kunst, dan, erger: in welk opzicht is litteratuur kunst etc.), geeft een hele kettingreactie van moeilijkheden die men niet kan oplossen door een beschouwing van de litteratuur zelf. De divergente vraagstelling haalt steeds meer overhoop, met steeds minder concrete feiten. Liever kies ik voor een convergente definiëermethode door de vraag te verschuiven van 'wat is litteratuur' naar 'wat is een litterair werk'. Zo blijven wij tenminste dicht bij huis; voor de analist is bovendien de abstraktie litteratuur niet van belang omdat hij alleen te maken heeft met litteraire werken.

*Een litterair werk is een zinvol samenhangend geheel van woorden waarin een werkelijkheid beschreven of aanwezig gesteld wordt, die niet rechtstreeks naar een daarbuiten bestaande werkelijkheid verwijst.*

Het hoge woord is er uit, maar genoeg is het niet. Toelichting op alle onderdelen van deze definitie is, zoals bijna altijd, noodzakelijk.

In de eerste plaats: dit is een lezers-definitie. Merlyn is een blad voor konsumenten, een vakblad voor Neerlandici noemde iemand het onlangs zelfs (maar dat was een Neerlandicus). Met de vraag of men een gedicht of een roman ook als niet samenhangend zou kunnen zien, bijvoorbeeld, heb ik als lezer niets te maken. Mijn kat, die wèl een zinvolle samenhang ontdekt heeft tussen het ogenblik dat ik de krant uit de gang haal en zijn lustbevrediging (hij gaat op dat ogenblik naar mijn kamer, want het lezen van de krant lukt mij niet zonder drank, en bij de borrel eet ik kaas, en van kaas houdt hij ook), ziet mogelijk samenhang tussen de zwarte tekenjes op het papier, maar die is zeker niet zinvol voor hem. Ik schrijf echter niet voor katten.

Het is een lezer niet mogelijk om een gedicht als gedicht te ervaren en er toch geen zinvolle samenhang in te ontdekken. Dat heeft niets met de 'boodschap' te maken. Men kan een volstrekt zinloze wereld beschrijven in een roman, maar men kan die beschrijving niet zelf, dus als uiting in

taal, zinloos maken. Probeer het maar, de lezer die het geval als litteratuur wil beschouwen (en daar hebben wij het over), zal er zelf wel betekenis aan geven, dus het geheel als taaluiting zinvol maken.

Ik hamer misschien een beetje hard op iets dat voor de meeste lezers een evidentie is. Dat komt omdat ik die evidentie niet zo erg vertrouw; als straks de consequenties van dat 'zinvol samenhangen' komen, wil de helft ineens niet meer meespelen.

Dan: samenhangend *geheel* (van woorden; voor een taalkundige moet het misschien precieser, maar voor een litteratuurbeschouwer is dit wel genoeg). Met dat 'geheel' doel ik op een eigenschap die voor de structurele analyse van beslissend belang is, namelijk de geïsoleerdheid in de uiterlijke verschijningsvorm. Dat isolement bestaat altijd, al zal het niet altijd even onmiddellijk zichtbaar zijn. Dit heeft weer te maken met onze apperceptie. Het is onmogelijk om iets waar te nemen als 'iets' zonder vast te stellen (of te raden) waar het begint en eindigt. De eerste activiteit van de lezer bestaat zelfs uit deze afbakening van de grenzen. Er kunnen nog zoveel lokale verschijnselen zijn die 'zin' hebben, betekenis dragen, de lezer wil dat ook het geheel met betekenis geladen is. Om die betekenis te kunnen grijpen, moet hij eerst weten hoe het object waar hij mee te maken heeft, er uitziet. Als hij proza leest, met opschriften om de zoveel tijd, zal hij na een aantal bladzijden (soms pas definitief aan het eind) vaststellen of hij met een in hoofdstukken verdeelde roman te doen heeft, om met een verhalenbundel. In het laatste geval zal het feit dat één auteur op het titelblad staat hem er ongetwijfeld toe brengen om toch nog een zeker verband tussen de verhalen te zien. Het kost zelfs moeite om in een bloemlezing met werk van verschillende auteurs de verhalen van elkaar los te maken, terwijl het in dat geval toch duidelijk is dat niet de eigenschappen van de schrijvers maar de opvattingen van de bloemlezer hebben gemaakt dat de combinatie ontstond. Als redacteur van een voor het buitenland bestemd tijdschriftje over de nederlandse litteratuur, besprak ik in het eerste nummer werk van Couperus, Van het Reve, Slauerhoff, Vestdijk, Maria Dermoût en Hermans - om geen andere reden dan omdat het werk was dat in ons land belangrijk geacht werd, en mogelijk buitenlandse uitgevers zou kunnen interesseren. Verschillende nederlandse critici die het blad bespraken constateerden dat er geen aantoonbaar verband tussen de besproken auteurs was, behalve hun kwaliteit. Hetgeen klopte.

Er zijn litteraire objecten die hun geïsoleerdheid als een vlag voor zich uit dragen, en andere die het de lezer niet zo gemakkelijk maken. Binnen

onze cultuur kan men zeggen, dat lyrische poëzie zich doorgaans zonder omwegen als een afgezonderd geheel toont, in de typografie al. Proza laat zijn grenzen niet zo onmiddellijk zien, behalve misschien de op de titelpagina als zodanig aangeduide roman die als een kilo papier op schoot komt zitten. Maar daar is dan toch dat etiket bij nodig. De meeste lyrische gedichten (epische zijn ook in dit opzicht vaak een tussenvorm) staan in een sneeuwveld van bladwit en krijgen daardoor direct al duidelijke contouren. Aangezien het mij hier niet gaat om een scheiding van de genres, behandel ik deze presentatieverschillen hier niet systematisch. Wel wil ik iets meer zeggen over de gevolgen voor de lezer, omdat de analist lezer is en dus door de vormgeving al gericht wordt voordat hij begint, en ook omdat ten onrechte herhaaldelijk beweerd is dat het om niets anders dan presentatie-verschillen gaat, zonder verdere consequenties.

Een verzameling woorden die in een andere slagorde dan die van regel vol - nieuwe regel opgesteld staan, dus waarvan het grondpatroon niet een rechthoek vormt die met de bladspiegel samenvalt, zullen wij meestal a prima vista opvatten als 'poëzie'. Zelfs wanneer de vorm zich tot onder aan de pagina voortzet, rekent de lezer op een korte leestijd. Waarschijnlijk gaat het veel lezers zelfs zoals mij, namelijk dat zij in zo'n geval de bladzij omslaan en vooruit kijken tot hoever het gedicht dat zij beginnen te lezen doorloopt.

Het zou onbegrijpelijk zijn als een zo opvallende eigenschap van de poëzie niet van betekenis was voor het antwoord op de vraag wat een gedicht eigenlijk is. Om mij weer tot het lezersperspektief te beperken: wij gaan zo'n op bijzondere wijze gedrukt geval op een bijzondere wijze lezen, en wel in het besef dat wij waarschijnlijk met een korte structuur te maken hebben.

Niet, ik zeg het met nadruk, in het besef dat wij iets gaan lezen dat een hechte metrische onderbouw heeft, of een opvallend klankpatroon vertoont (alliteratie, assonantie etc.), of andere konventionele vorm-eigenschappen. Dergelijke dingen kunnen stuk voor stuk voorkomen, maar het hoeft niet. Zij zijn geen noodzakelijke eigenschappen van de korte, typografisch sterk geïsoleerde, structuur maar mogelijkheden, potentiële eigenschappen. Dat soort bindmiddelen dat een sterk weefsel geeft, werkt immers alleen op de korte baan. In prozawerken zal men hoogstens bij grapjes als o-sprook, a-saga of e-legende een radicale en consequente toepassing van bijvoorbeeld klankherhaling aantreffen.

Voor de lezer is in de waarschuwing dat hij wel met een korte structuur

te maken zal krijgen, dus geïncorporeerd, dat er middelen gebruikt kunnen worden die hij buiten de poëzie niet zo gemakkelijk aanvaardt zou. Die middelen zijn een attribuut van de korte structuur maar versterken de intensiteit van de samenhang daarvan op hun beurt weer. De gewaarwording van ‘alles hangt met alles samen’ is bij een gedicht met zijn samengebalde vorm en inhoud veel sterker dan bij een roman. Pas bij gedetailleerde beschouwing blijkt ook daar een ingewikkeld net van relaties aanwezig te zijn die ieder onderdeel aan ieder ander en aan het geheel verbinden. De middelen die voor het accentueren van de samenhang op de lange baan gebruikt worden, zijn op andere wijze werkzaam en liggen eerder op het gebied van de ‘inhoud’ (echoënde gebeurtenissen, herhalingspatronen in de verhouding van figuren etc.) dan op dat van de onmiddellijk zichtbare vorm. Uiteraard, want alleen bij korte structuren kan men het geheel met één blik overzien. Wie bijvoorbeeld in een verhaal even sterk met rijm of andere klankherhaling werkt als in poëzie normaal is, brengt daardoor een isolement van de betreffende passage teweeg, want lang valt het voor de lezer niet vol te houden. Kan de schrijver die geïsoleerdheid niet gebruiken, dan is het middel schadelijk, juist voor de eenheid. Kortom, een belangrijk deel van de literaire expressiemiddelen dient voor de auteur, en na hem voor de lezer, om de eenheid van het werk te bevestigen enerzijds, het van de omgeving te isoleren anderzijds.

Het volgende woord in de definitie: *werkelijkheid*. Het uiteindelijke doel van de schrijver is steeds om zijn lezer een illusie van werkelijkheid te geven, om hem iets voor te zetten dat hij als realiteit ervaart. Daarbij doet het er niets toe of die realiteit alledaags is of fantastisch, redelijk of waanzinnig; de lezer die hem afwijst blijft buiten staan, wijst de roman of het gedicht zelf af. Dat men, al lezende, tevens weet dat men leest, en dat het allemaal ‘niet echt gebeurd is’, spreekt vanzelf. Het is een werkelijkheid bij afspraak. De lezer moet die afspraak aanvaardt, maar ook de schrijver is gebonden aan de illusie die hij zelf geschapen heeft, en aan de vorm die hij aan zijn afspraak gaf. Als hij daarop terug wil komen, moet hij op zijn tellen passen, en de lezer behoorlijk compensatie verschaffen voor zijn trouweloosheid.

Deze werkelijkheid *wordt beschreven of aanwezig gesteld*. De schrijver kan, bijvoorbeeld vanuit het perspectief van het alziend oog of van de verteller-getuige, zijn lezer *over de situatie* in het gedicht of verhaal *inlichten*, en daardoor tegelijkertijd die lezer buiten de gebeurtenissen laten staan. Hij kan echter ook *vanuit de situatie spreken*, als deelheb-

bende die geen archimedisch punt erbuiten ter beschikking heeft. Daardoor dwingt hij de lezer eveneens binnen de kring te komen. Het eerste was vroeger verreweg het meest voorkomende procédé, behalve bij een bepaald soort lyriek; het tweede is nog steeds meer in poëzie dan in proza gebruikelijk, maar is er zeker niet meer toe beperkt. In proza is een vermenging van beide perspectieven nu vrij algemeen geworden, terwijl in poëzie de stellende wijze van 'inlichten' domineert.

Wanneer in een gedicht een 'ik' een 'jij' toespreekt, dat weet nu iedereen wel dat hij de schrijver niet met die ik moet gelijkstellen maar dat hij hem toch ook weer niet helemaal van hem los kan maken. Is zo'n gedicht nu in die mate plaatsvervangend voor een rechtstreeks contact schrijver-lezer dat ook de laatste een vaste plaats in het gedicht kan innemen? Een plaats die weliswaar niet helemaal voor hem bestemd is maar waar toch ook niemand anders mag gaan zitten (of juist iedereen, dat is een kwestie van formuleren)? Wie dat denkt zal bij het eerste het beste testgeval van een koude kermis thuis komen. De lezer heeft een veel minder definiëerbare positie; hij onderhoudt geen betrekkingen met een soort lyrische 'jij' maar is een derde man, een voyeur die niet meer te zien krijgt dan de schrijver wil, dat wil zeggen dan binnen het blikveld van de ik ligt. Bij deze wat mistige uitspraak moet ik het laten. Bij gelegenheid meer over dit intrigerende onderwerp dat alleen behoorlijk behandeld kan worden aan de hand van voorbeelden. Ditmaal gaat het slechts om het verschil tussen 'beschrijven' en 'aanwezig stellen'.

(Een werkelijkheid) *die niet rechtstreeks naar een daarbuiten bestaande werkelijkheid verwijst.* (Of: een als een bestaand gedachte werkelijkheid! Theologie bv. is geen literatuur; verdwijnt echter de 'werkelijkheid' waarnaar verwezen wordt, dan kan het later in de vorm van mythologie toch nog literatuur worden.)

Dit onderdeel van mijn definitie zal voor vele lezers aanvechtbaarder zijn dan de rest. Er is inderdaad meer credo in aanwezig dan in de andere gedeelten. Wat hier aan de orde is, dat is wat ik in Merlyn III, 4 autonomie genoemd heb.

Tegenover de autonomie-gedachte wordt vaak de theorie van de *mimesis*, de nabootsing van onze ervaringswerkelijkheid, gesteld. Kort samengevat: literatuur is voor de lezer van belang omdat zij onze ervaringswerkelijkheid weerspiegelt. Het belangrijkste oordeelscriterium is de *waarheidsgetrouwheid*, sociologisch, psychologisch, moreel etc. Natuurlijk zijn de aanhangers van deze theorie er heel goed van doordrongen dat het niet gaat om imitatie zonder meer. De meesten van hen zien dan

ook het belang van het litteraire werk niet in de weergave van iets dat de lezer al kent, maar in die van iets dat hij zou kunnen kennen.

De sterkste troeven in de hand van de andere partij lijken mij de volgende (ik leg tegelijk mijn tegenkaart op tafel, want op een discussie ben ik niet uit):

1) Een litterair werk voegt iets aan onze ervaringswereld toe, en ontleent daar zijn waarde aan. Dat kan alleen als wij het ervaren als 'mogelijk reëel'.

Tegenwerping: Inderdaad, maar 'mogelijk reëel' wil niet zeggen: van een zelfde soort werkelijkheid als onze gewone ervaringen. Een lezer kan de waanzinnigste 'realiteiten' verwerken, als ze hem maar op een bepaalde wijze gepresenteerd worden. Het is daarbij helemaal niet nodig dat hij het gevoel heeft, de beschreven gebeurtenissen te *kunnen* beleven.\* Integendeel, hij leest meestal met het vaste besef dat dit allemaal 'in de werkelijkheid' onmogelijk is. Het is een vraag die hij zich niet eens hoeft te stellen. Dat Lahringen een onderdeel van onze ervaringswereld is geworden, waaraan wij heldere herinneringen bewaren, heeft niets te maken met de 'imitatie' van Harlingen die het zou zijn. En Kubins Perle is litterair gesproken een volkomen reële stad - die gelukkig niet bestaat, of zelfs bestaan kan.

Dat houdt niet in dat de schrijver niet de indruk kan wekken, 'de werkelijkheid te imiteren'. Hij doet dat vaak, bij wijze van taktiek. Wie deze nabootsing het ware doel van het schrijven (en lezen) acht, en dus daaraan zijn oordeel koppelt, waardeert niet het zwaarst wat toegevoegd wordt, maar het vertrouwde waaraan de schrijver appelleert. Hoogstens zou dan de kijk van de auteur op de ons allen bekende werkelijkheid over zijn waarde beslissen, - wat mij voor litteratuur een gevaarlijk criterium lijkt. De mimetische kritiek is levensbeschouwelijk, maar zelfs als zodanig is haar uitgangspunt beperkt. Zij houdt geen rekening met die schrijvers die de realiteit zelf of onze opvattingen daarover willen veranderen, oftewel met de belangrijkste onder die auteurs die haar uitgangspunt lijken te steunen, de schrijvers van sociale of psychologische romans.

2) Wij spreken allemaal over een figuur die psychologisch niet klopt, of

\* Dit zegt bv. C.S. Lewis. Binnenkort kom ik op deze hele mimetische problematiek terug n.a.v. een onlangs verschenen werk, *Character and the Novel* van W.J. Harvey dat mij na het voltooien van dit stuk in handen kwam. Harvey is een overtuigd voorstander van de mimetische theorie, zoals op dit ogenblik vele critici in de angelsaksische landen.

over een sociaal decor waarin wij niet geloven. Dat is impliciet toetsen aan de ons omringende werkelijkheid.

Tegenwerping: Het psychologisch kloppen wordt alleen door vakpsychologen getoetst aan een bestaand systeem, maar zij zijn geen literaire critici. Een litterair criticus beoordeelt de coherentie van een schijn-psychologisch systeem binnen een boek. Zolang zijn gevoel voor samenhang niet wordt verstoort heeft hij niet zo gauw reden om aan de psychologie van de auteur te twijfelen. Hetzelfde geldt voor de maatschappijtekening. Verhoudingen die ons in de werkelijkheid zouden verbijsteren, schokken in een roman niet.

Als mijn mimetische tegenstander nu zou zeggen dat het gevoel voor consistentie ook te maken heeft met onze werkelijkheidservaring, ben ik het wel met hem eens. Maar dan zijn wij al op ander terrein; de directe toetsing aan 'de werkelijkheid' heeft plaats gemaakt voor een immanente toetsing, waarbij het feit dat het literaire werk tot onze waarnemingen behoort inbegrepen is. De lezer is ook een mens, daarover zijn wij het zeker eens. Maar hij *leest* met de zekerheid dat zijn lektuur hem met een afgezonderde werkelijkheid in contact brengt, met een autonoom geheel. Mimetische critici redden zich soms uit de moeilijkheden waarmee bijvoorbeeld het surrealisme hen konfronteert, door hun toevlucht te zoeken bij het onderbewuste. Wij aanvaarden iets als 'imitatie' als het met onze onderbewuste ervaringsmogelijkheden in overeenstemming is. Daar, in de kelder, ontmoeten wij elkaar dan op een verrassende wijze. Want die mogelijkheden van het onderbewuste komen mij nu juist voor als onmogelijkheden van onze ervaringswerkelijkheid, maar misschien leid ik een uitzonderlijk wild droombestaan.

Een enkele lezer zal misschien zeggen: deze definitie van het literaire werk gaat op - tot aan het optreden van Gard Sivik. De fameuze kroketjespoëzie van die heren verwijst wèl naar een bestaande werkelijkheid.

Dat lijkt maar zo. In feite zijn de gardsivikkers (zaliger nagedachtenis) extra konventionele dichters. Niet alleen nemen zij de poëtische vorm van hun voorgangers over, maar dat is zelfs alles wat zij er mee doen! Zij voegen niets aan die konventie toe. De verwijzing naar een zogenaamd bestaande werkelijkheid telt voor de lezer niet. Een muuropschrift midden op de pagina van een tijdschrift *is* geen muuropschrift. Of het echt ergens gestaan heeft, doet er niet toe. Door de presentatie wordt het een autonome situatie, een gedicht, maar alleen daardoor. Het

is poëzie waaraan alle werk door anderen (dichters, niet kleppende buurvrouwen of zo) gedaan is. Poëzie, kortom, van journalisten, van lifters, niet ongelijk aan de domineespoëzie van honderd jaar geleden waarin ook in al bestaande vormen een al aanvaarde ‘werkelijkheid’ vastgelegd werd, en net zo prekerig.

### III

Voordat ik, op basis van mijn definitie van het literaire werk, meer zeg over de structurele analyse en het daarmee verbonden waarde-oordeel, moet ik iets aan de orde stellen, dat nog minder geliefd is dan de vraag wat literatuur is, en waar ik zelf ook aanmerkelijk huiveriger tegenover sta: hoe werkt de literaire kommunikatie, wat is de verhouding van schrijver en lezer. Ook hier kan men niet omheen wandelen als men over de mogelijkheden van een relevante kritiek wil spreken, maar het ijs is veel gladder omdat vlak naast deze vraag er één ligt die niet voor iedereen op gelijke of zelfs soortgelijke wijze beantwoord kan worden: wat is de zin van literatuur. Ik zal proberen mij uit de buurt daarvan te houden.

Het literaire werk is een middel van contact tussen schrijver en lezer. Professor Minderaa heeft hierop in zijn afscheidscollege in een bespreking (gedeeltelijk bestrijding) van de analyses van d'Oliveira de nadruk gelegd (zie *Opstellen en voordrachten*, Zwolle 1964). Op dit punt zou hij van d'Oliveira minder tegenstand krijgen dan hij blijkbaar verwachtte. Maar - ik spreek voor mijzelf al neem ik aan dat d'Oliveira het van harte met mij eens zal zijn - het uitgangspunt van literatuur-als-kommunikatie verliest zijn waarde als men het bijzondere karakter van die kommunikatie niet voorop stelt. Het is contact langs een omweg. Dit indirecte is niet zomaar een eigenschap, het is een eigenschap zonder welke er geen sprake is van literatuur, maar van een brief, een rapport, een dokument.

Op dit punt schiet ook de uitspraak tekort dat literatuur ‘de meest individuele expressie van de meest individuele emotie’ zou zijn. In deze (schrijvers-) definitie wordt aangenomen dat een litterair werk de directe neerslag is van een in de werkelijkheid ondergane emotie. Dat kan misschien voor een schrijver het geval zijn, al mag men ook dat, in zijn algemeenheid, betwijfelen juist op grond van schrijversuitspraken. Het is echter beslist niet waar voor de lezer, of in ieder geval niet relevant. De emoties van de auteur, zijn ‘aanleidingen’, behoren voorgoed tot het verleden en kunnen door niets meer opgeroepen worden. De ervaringen



van de lezer zijn echter in principe voortdurend opnieuw aan de orde te stellen. Het gedicht heeft geen toekomst als schrijversontroering maar als lezers-, enfin, vooruit maar: ontroering. Het is van geen enkel belang of wat de lezer ondergaat van dezelfde orde is als, laat staan gelijk is aan, wat eens de schrijver onderging voor of tijdens het schrijven. Het effect van een litterair werk, de waarde ervan met andere woorden, wordt niet bepaald door de mate waarin de schrijver zijn gevoelens, gedachten etc. erin onder heeft kunnen brengen, maar door wat de lezer er mee kan doen.

Daarmee kom ik aan de grens van het terrein waar de lezer (en criticus) zich in controleerbare termen over zijn bezigheden kan uitlaten. Wat dan komt is psychologie, en al is er over de 'psychologie van de literatuur' heel wat geschreven, er bestaat nauwelijks iets over die van de literatuur-konsument. De vraag: waarom leest men eigenlijk een litterair werk, is maar heel zelden afzonderlijk gesteld. Iedereen kent Freuds theorie van de wensvervulling (die echter niet primair met het oog op de literatuur is opgesteld) en de aanvullingen en correcties daarop; verder zijn er theorieën die aan de andere kant beginnen, bij de schrijver dus, en die alleen in verband daarmee de rol van de lezer, als ontvanger, voorbijgaand vastleggen. Maar de toegespitste vraag, wat er bij het lezen van een litterair werk gebeurt en waarom men er aan begint, die schijnt psychologisch niet zo belangwekkend te zijn, al zijn er heel wat meer lezers dan schrijvers. Misschien moet men het anders zeggen: er zijn onder de psychologen, evenals onder de critici, heel wat meer mislukte schrijvers dan geslaagde lezers, - en dan wordt de omissie begrijpelijk.

Omdat de structurele analyse start bij de vraag, wat een bepaald litterair werk voor een bepaalde lezer betekent, en daarna probeert om dat op ook voor anderen zinvolle wijze vast te leggen, is de vraag wat lezen en dus analyseren inhoudt, voor ons zeker relevant. Nu er geen bestaande literatuur is waarnaar ik verwijzen kan, terwijl ik deze kwestie toch niet omzeilen wil, moet ik wel komen met een hypothese, liever dan met de altijd klaar liggende 'introspektie' te schermem.

Het lezen van een litterair werk is een soort tournooi, een schijngevecht. De lezer krijgt door de schrijver een situatie voorgezet waarin hij zich kan inleven, terwijl hij tegelijkertijd weet dat hij er ieder moment weer uit kan. Hoeveel de lektuur van een werk voor een bepaalde lezer betekent, hangt af van de vraag, hoeveel spanningen hij er in projekteren kan. Als hij bijvoorbeeld zijn onopgeloste conflicten onder kan brengen in een van alles en iedereen geïsoleerde situatie, kan hij er in reinkultuur

mee 'afrekenen', - voor de duur van het boek of het gedicht. Dit is waarschijnlijk een van de redenen waarom men zich zo vaak ontheemd voelt na de lektuur. Men moet een comfortabele situatie verlaten waarin de onformuleerbare eigen conflicten een vorm hadden gekregen, die ze zichtbaar maakte, overzichtelijk, en soms zelfs in schijn oplosbaar.

Wat ik hier zeg, is, eerder dan een tegenspraak van de freudiaanse theorie, een aanvulling daarvan. Ook aan de wensvervulling kan immers binnen dat 'schijngevecht' een plaats ingeruimd worden. Bovendien sluit deze voorstelling van wat het lezen voor de lezer betekent, aan bij de oudste samenhangende theorie waarover wij beschikken, die van Aristoteles. Mijn omschrijving heeft veel weg (en dat heb ik door de formulering zelf moedwillig versterkt) van zijn 'katharsis'. Zodra echter de algemene formule nader geadstrueerd wordt, blijkt hoe groot het verschil is, Aristoteles is te optimistisch, evenals Freud trouwens. Katharsis en wensvervulling zonder meer zijn geen kenmerken van de beste literatuur, maar eerder van het werk van de zwakke broeders. Misschien dat dit in andere tijden anders lag, maar voor onze periode kan toch wel gekonstateerd worden dat alleen tweederangs boeken op de laatste pagina de lezer het gevoel geven dat er iets 'opgelost' is. Een grote roman maakt zijn lezer eerder ongemakkelijk dan tevreden. Het zekrijgen-mekkaar verhaaltje waardoor een onbevredigde juffrouw de volgende week weer door kan komen, zal heel zelden, zelfs in een meer gekompliceerde vorm, bij een boek van enig belang voorkomen. Als er troost voor de juffrouw uit moet komen, zal het zoiets worden als: niemand 'krijgt' ooit een ander, alle mensen zijn net zo eenzaam als ik. Daarmee is haar privé-probleem niet opgelost, zelfs niet voor de tijd van een week.

Deze vraag naar de werking van literatuur mag nooit te simpel utilitair gesteld worden, en iedere algemene formule voor het persoonlijk rendement zal op het beslissende punt tekort schieten. Het beste lijkt het mij dan ook om de meest open woordkeuze aan te houden: voor een lezer is een litterair werk van belang als hij zijn persoonlijke spanningen, en daarbij behoren natuurlijk ook de bewuste problemen, er in zichtbaar gemaakt ziet, in een situatie die niet de zijne is maar waarin hij zich wel inleven kan. Als het zo geformuleerd wordt, springt de functie van het isolement in het oog; alleen doordat het werk in die mate 'losgeraakt' is van de schrijver dat het buiten diens leven om ook betekenis heeft gekregen, kan een lezer er iets mee beginnen. Wanneer het anders lijkt te zijn, wanneer een boek de lezer uit schijnt te nodigen tot identificatie

met de schrijver bijvoorbeeld, is dat een literaire kunstgreep als een andere.

Voor de analist draait het er steeds om, uit te maken op welke wijze de geïsoleerde situatie van het verhaal of gedicht ervaren wordt; als de schrijver de schijn van het tegengestelde opwekt, en suggereert dat de lezer ook met hem te maken heeft voorzover hij zich *niet* in zijn boek vertoont, probeert hij ons met een kluitje in het riet te sturen. Negéren kan de analist dit soort organisatorische maatregelen van de schrijver niet, want als bepaalde middelen gebruikt worden, moeten zij ook effect sorteren. De ‘verslag-vorm’ bijvoorbeeld is een afspraak tussen lezer en schrijver, maar beiden moeten zich daar dan ook aan houden. Het onzakelijk gebruik van ‘trucs’, is één van de dingen die bij een analyse duidelijk worden. Als een analist daarmee te maken heeft - in zijn ogen natuurlijk - staat het rapport van de analyse voor hem gelijk aan een negatief waarde-oordeel. Dat betreft dan het soort boeken waarvan de verdedigers zeggen: als je alles zo op de keper beschouwt maak je de boel kapot, of: met de moker van de techniek kun je ieder bouwwerk klein krijgen. Antwoord: als het de schrijver zelf is, die de hamer levert, moeten wij hem ook gebruiken.

Ik heb het persoonlijk rendement van de lektuur gezocht in het zichtbaar maken van eigen spanningen en problemen, niet in de oplossing daarvan (de eigenlijke ‘katharsis’ dus). Dat zal voor anderen anders zijn. Wie in oplossingen gelooft, zal ze ook in een litterair werk zoeken. Ik niet.

Bovendien, het is niet zo gesteld, dat wij alleen boeken kunnen lezen die gaan over dingen waar wij 's nachts van wakker liggen. Integendeel. Een groot schrijver weet een miniem onrusthaardje in zijn lezers aan te wakkeren tot een burgeroorlog van interne spanningen. Zelfs wat de lezers niet als problematisch beleefden, weet hij daarin te betrekken. Hij geeft dus niet alleen vorm aan al bestaande spanningen, maar hij kan ze zelfs oproepen. Van andermans borrel waar hij zelf niet van gedronken heeft, krijgt de lezer een kater van drie dagen. Dan doet de schrijver het omgekeerde van ‘oplossen’.

Ook op de lange baan wordt de waarde van een litterair werk bepaald door de mate waarin het zijn lezers dwingt, er iets mee te doen. Een boek is historisch gezien belangrijker naar gelang het voor de lezers werkzaam blijft bij het projekteren (of oplossen, scherp stellen, vergroten en zelfs kreëren) van spanningen die zij als fundamenteel erkennen. Hier hoef ik verder niets over te zeggen, omdat anderen deze ‘polyinterpretabiliteit’ al grondig behandeld hebben.

Van een eenvoudige katharsis in de zin van schoonmaak is nu niet veel meer over, en dat spreekt van zelf. Alleen onbelangrijke innerlijke conflicten kunnen zo eenvoudig opgelost worden.

Een terzijde voor humoristen, die zich, bij uitzondering eens niet glunder, zullen afvragen waar de luchtige literatuur blijft, die van de bevrijdende lach. Waar ik het over heb, dat is allemaal zo loodzwaar, hoogstens voor een lachje halverwege is plaats, maar blijkbaar gaat het tenslotte voor mij in de literatuur maar om heel sombere zaken!

Dat is misschien wel waar. Tenminste als wij het over eersterangs literatuur hebben. De boeken waar de lezers grinnikend of gierend uit opduiken, hebben blijkbaar, als ze spanningen opwekten - wat wel zo zal zijn, gezien alle theorieën over de lach - tegelijk met de ziekte het geneesmiddel toegediend. Het lijkt mij zelfs duidelijk dat de ware humorroman, net zo goed als de echte crime story en het pure pauldekokkje, de spanningen alleen maar oproept om er later een oplossing voor te geven. De lezer heeft met zo'n boekje maar heel weinig te maken. Hij moet net zo veel woorden niet overslaan dat hij aan het slot het Licht ziet.

Alleen onverbeterlijke lachebekken zullen uit dit terzijde opmaken, hoop ik, dat ik iets tegen een met humor geschreven boek heb. Dat hoeft immers net zo min een humorroman te zijn als de Karamazovs een detective.

## IV

Ik heb, aarzelend, iets gezegd over de redenen die een mens kan hebben voor dat hoofdschuddende gedoe dat het lezen van een roman of een gedicht is; ik heb veel minder aarzelend een werkdefinitie gegeven van het objekt van die bezigheid: het litteraire werk; en zonder enige wroeging verklaar ik, in dit probleemveld niets te maken te hebben met de vraag wat iemand bezielt wanneer hij een gedicht of een roman schrijft.

Maar behalve de schrijver en de lezer is er nog iemand, en diens motieven en bezigheden kan ik niet negeren. Ik bedoel de criticus. Men heeft dus zijn redenen om te lezen. Goed. Maar wat kan zo'n lezer er toe brengen om, als alles achter de rug is, nog eens zelf aan het schrijven te gaan en criticus te worden?

Die vraag is heel wat vaker gesteld en beantwoord dan alle andere die ik tot nu toe behandeld heb, en dan meestal in deze zin: de criticus

neemt wraak, bijvoorbeeld omdat hij een gefrustreerd schrijver is. Het psychologische huismiddeltje dat hier gebruikt wordt, kan natuurlijk met het zelfde gemak gebruikt worden bij de behandeling van de criticus, of, al een stadium eerder, van de schrijver zelf waar alles mee begon. Want wat doet die anders dan wraak nemen op het bestaan omdat hij in zijn dagelijks leven in zijn diepste ambities gefrustreerd is? Het is allemaal zeker wel een beetje waar, en gaapverwekkend vervelend. Wraaklust kan niet de enige drijfveer van de criticus zijn, net zo min als men uit louter wrok tot het schrijven van poëzie komt. En als het wel zou zou zijn, zou de energie die aan de wraakneming besteed wordt, hem al interessant maken; de meeste mensen hebben er minder voor over.

Er is geen lezer van literatuur die niet het vreemde verschijnsel kent van de innerlijke boekenkast. Wanneer wij een boek gelezen hebben, en het heeft, hoe dan ook, indruk op ons gemaakt, dan vormen wij ons een beeld ervan, een condensatie van wat het tijdens de lectuur voor ons werd. Zo blijft het in een persoonlijk gemythologiseerde vorm voortbestaan, totdat het weggesleten is of door hernieuwde lezing vervangen door een nieuw beeld. Voor de een zal dit 'innerlijke beeld' heel vaag zijn, een geur, een kleur, een atmosfeer, voor de ander zal het een bijna stereometrische aanwezigheid zijn. Behalve van het soort lezer hangt dit ook nog af van het boek. Maar één ding kan bij alle categorieën boeken en lezers blijkbaar voorkomen: de behoefte om die innerlijke aanwezigheid van het boek te externiseren, soms om er van af te komen, soms om de beleving van het boek waar het 'innerlijke beeld' een relict van is, duurzaam te maken. Die behoefte om de leeservaring te continueren of te hernieuwen (of om de pitten uit te spugen), is wat iemand tot een incidentele of recidiverende criticus maakt. Bepalend voor wat de criticus nu gaat doen, is de wijze waarop zijn 'innerlijke bibliotheek' in elkaar zit.

Ik zou, geen grapje, graag eens een Rorschach test willen meemaken van een aantal critici. Ik heb zo'n idee, dat de man die bij ieder plaatje een verrassende karakteristiek heeft en binnen vijf minuten buiten staat, als criticus een Lehmann blijkt te zijn, terwijl de mijmerende kleurenziener die soms de man met het bloknoot een flinke tijd aan het schrijven houdt, als volbloed impressionist de krant inkomt. Beide categorieën critici hebben genoeg aan het innerlijke beeld dat zij van een boek overgehouden hebben, op het moment dat zij hun kritiek gaan schrijven. Soms zijn ze allang vergeten dat er een boek geweest is.

Maar de dubber of prater, die steeds weer naar al lang weggelegde plaatjes terugkeert omdat hij één klein rotspatje geen plaats kan geven in zijn koherente voorstelling van iets waarvan hij heel goed weet dat het door een kinderspelletje van het toeval tot stand gekomen is, en die daar uren lang mee bezig blijft, die zal wel met een structurele analyse te voorschijn komen, als hij eindelijk aan de gang gaat. Zijn ‘innerlijke beeld’ maakt het hem niet zo gemakkelijk, want wat kan hij er over zeggen dat voor een ander nog betekenis heeft? Al ervaart hijzelf het spook dat van de lektuur overbleef als een sneeuwkristal, zeg dat maar eens tegen een ander! Het is even reëel en tegelijk ongrijpbaar als een stereometrische figuur, maar dat kan niet onder woorden gebracht worden omdat er geen taal voor bestaat. Omschrijving van wat hij bedoelt is alleen maar mogelijk in de termen van het boek zelf. Hij wordt een ergocentrisch criticus omdat hij wel moet. Het enige voordeel dat zijn omslachtige tactiek voor de lezer heeft, is, dat hij als criticus het boek zoals het voor hem geworden is, moet toetsen aan het boek zoals het voor iedereen in de winkel te koop ligt.

Zo heel andere drijfveren dan een creatief schrijver, heeft een criticus dus blijkbaar niet. Beiden raken in beweging door iets dat niet anders bestaat dan als innerlijke aanwezigheid, maar het verschil is dat de structurele analyticus (tot wie ik mij verder beperk) gebonden is. Om het ‘ding’ dat hij pakken wil, te bereiken, moet hij naar de oorsprong van zijn impulsen gaan, in tegenstelling tot de creatieve schrijver die zijn ‘feitelijke adstruktie’ juist uit heel andere domeinen zal halen dan waar de eerste stoot vandaan kwam. Hij maakt iets dat in zijn hele samenhang nieuw is, terwijl de structurele analyticus steeds te maken blijft hebben met iets dat er al was voordat hij tot schrijven geprikkeld werd. Zijn activiteit ligt tussen die van de schrijver en de wetenschapsman in. De andere soorten critici staan veel dichterbij de scheppende schrijver; vandaar dat zij het vaak in werkelijkheid ook zijn.

Mijn excuses voor deze passage, die voor bepaalde lezers ongetwijfeld vol van mythologie is. Wie helemaal niet begrijpt waar ik het over heb, is niet gemaakt voor de structurele analyse; hij zal ook dit citaat uit Eliot's *Sacred Wood* (Uitgave van 1964, p. 15) niet kunnen volgen: ‘the perceptions (bij het lezen van een litterair werk) do not, in a really appreciative mind, accumulate as a mass, but form themselves as a structure, and criticism is the statement in language of this structure; it is a development of sensitivity’. Het is dezelfde Eliot die opmerkte dat de

shok van verrassing nodig is bij de kennismaking met een werk, maar dat men er geen waarde aan mag toekennen als deze verrassing zich niet omzet in iets dat een blijvende aanwezigheid vormt.

## V

Voor een lezer die iets van een boek verwacht wanneer hij begint te lezen, staat er meer op het spel dan een prettige avond met een paar duizend elkaar fraai opvolgende zinnen. Hij moet er wat van maken, want als hij het zelf niet doet, niemand doet het voor hem. Geleidelijk krijgt hij zijn gegevens binnen, zin voor zin, en daaruit moet hij een wereld opbouwen die voor hem als lezer zinvol is, een kunstmatige wereld, die ook niet direkt verwijst naar een bestaande, maar die voor hem toch als een bijzondere realiteit zinvol kan worden, wanneer hij de verhaalde gebeurtenissen lading kan geven via zijn eigen spanningen, conflicten of ervaringen.

Het eerste wat hem te doen staat, is, te weten komen vanuit welk perspectief hij de dingen te zien krijgt. Hij krijgt de 'gebeurtenissen' (tussen aanhalingstekens omdat dit woord bij gedichten vaak onjuist is) opgediend in een bepaald kader want zonderdien zouden zij niet kunnen functioneren. Dit kader bepaalt het lezers-perspectief op de wereld van het gedicht of verhaal. Zo bijvoorbeeld kan een roman gepresenteerd worden als de terugblik van een oude man op zijn hele leven of op een bijzonder ogenblik daaruit. Of als een dialoog (Du Perrons *Nutteloos verzet* en Roger Martin du Gards *Jean Barois*). Maar ook kan het veel moeilijker zijn, of zelfs onmogelijk, om vast te stellen 'wie er aan het woord is'. Dat geldt voor alle romans waarin een onbepaalde en onpersoonlijke instantie het verslag levert, dat dan eigenlijk niet zo genoemd mag worden. Die onpersoonlijke instantie zal doorgaans alles kunnen overzien, en overal tegelijk zijn. Een nauwkeurig aangeduide verteller heeft minder bewegingsvrijheid en wondermacht.

Voor poëzie geldt ongeveer hetzelfde. Daar kan eveneens een onpersoonlijke 'woordvoerder' zijn, maar ook een rechtstreeks sprekende ik, het 'lyrische ik' (zie W. Blok over Boutens in *Merlyn III*, 5). Ook een gesprekssituatie kan het kader van een gedicht vormen: Hooft's Galathea. Enzovoort.

Er is dus heel wat mogelijk, bij deze afspraak tussen auteur en lezer om de situatie vanuit een bepaalde, of onbepaalde, hoek te zien, maar één ding kan niet: willekeurig de afspraak veranderen zonder de ander op

de hoogte te stellen. De schrijver die dit alsof-kader\* waarbinnen hij de gebeurtenissen laat zien, wil wijzigen, moet dat duidelijk doen, zó althans dat de lezer hem kan volgen. En hij moet er gegronde redenen voor hebben, want een zo scherpe wending als een verandering in het alsof-kader is een verkeersaanwijzing waar alle andere aan ondergeschikt zijn. Iedereen kent wel gevallen van zo'n radicale heroriëntering. Een goed voorbeeld is William Goldings *Pincher Martin*, waarin pas bij de laatste zinnen blijkt dat de lezer de gebeurtenissen het hele verhaal door in een 'verkeerd' alsof-kader heeft geplaatst. De werking van een reuzenzwaai als deze, als hij lukt, is buitengewoon ingrijpend. In een flits moet de lezer het hele verhaal weer voor ogen halen en alles opnieuw interpreteren, betekenis geven.

Ook kan het voorkomen dat een verhaal halverwege werkelijk een ander alsof-kader krijgt, dus niet zo dat de lezer tot op dat moment 'verkeerd' gelezen blijkt te hebben, maar bijvoorbeeld doordat de gebeurtenissen vanuit een andere persoon gezien worden.

Het alsof-kader bepaalt ook de betekenis van de details. Een enkele keer wordt het snel en zonder omwegen meegedeeld, zonder verder wijzigingen te ondergaan, maar vaak, vooral in recente literatuur, gaat het minder openlijk. De lezer krijgt het een in het ander, en moet dus het alsof-kader losmaken uit de details en de details plaatsen binnen een zich geleidelijk aftekenend alsof-kader. Hij zal bijvoorbeeld lange tijd niet door hebben of hij een 'droom' verteld krijgt, of een 'reële ervaring', en soms komt hij dat helemaal niet te weten. Dan ontstaat er een soort verhaal of gedicht dat in verschillende alsof-kaders geplaatst kan worden, en zo iedere keer een ander feitelijk patroon oplevert. Ook lokaal kan dit procédé van het verspringende perspectief voorkomen, maar daar zullen toch expliciete middelen gebruikt moeten worden om de wisseling aan te geven, omdat anders de lezer eenvoudig niet weten kan dat de afspraak veranderd is, en dat nu alles een andere betekenis heeft dan tevoren. Die middelen kunnen heel onopvallend zijn, maar straffeloos weglaten kan de schrijver ze niet. Voorbeeld: een roman die een zelfde gebeurtenis vertelt in vijf hoofdstukken, waarin iedere keer een andere ik aan het woord is. Het snelste middel om de lezer in te lichten is: een naam boven de hoofdstukken. Maar het kan op oneindig veel andere manieren. In het eerste hoofdstuk kunnen de namen van de vier

\* In de polemieek over Hendrik de Vries (Merlyn III, 4) gebruikte ik het woord kern-situatie. Dat reserveer ik voortaan liever voor de verhouding van de figuren binnen het boek, dus voor iets dat niet tot de kommunikatieve relatie schrijver-lezer behoort.



andere personen genoemd worden, in het tweede ervan en dan één andere, enzovoort tot het laatste hoofdstuk waarin helemaal geen naam meer voor hoeft te komen. Het tempo waarin de schrijver zijn lezers inlicht, hangt samen met de hoeveelheid onzekerheid die hij hun wil opleggen.

Als de lezer eenmaal genoeg weet om de gebeurtenissen in een (voorlopig) alsof-kader te plaatsen, of met enkele mogelijkheden tegelijk rekening te houden, kan hij het - zijn - verhaal of gedicht gaan opbouwen, voortdurend nieuwe gegevens in handen krijgend, en oude hertoetsend, totdat een uitzonderlijk groot vlak bladwit, een streep, een nieuwe titel of wat ook, hem waarschuwt dat hij aan het einde is gekomen en niet verder kan gaan zonder met een nieuw geheel te maken te krijgen.

Dan begint een proces dat tegelijk vergeten en herinneren is. Sommige dingen schuiven weg, andere komen juist naar voren die eerst niet opgemerkt waren, nieuwe ervaringen verdringen die van de lektuur, en op een gegeven moment merkt de lezer dat het boek nu werkelijk uit is. Het is 'innerlijke aanwezigheid' geworden, vrijwel statisch, al is het gedurende lange tijd nog tot iets groter helderheid op te roepen. Als de lezer criticus is, komt nu het volgende stadium. De aanleiding daartoe kan heel verschillend zijn. Voor een recensent vloeit uit zijn beroepsverplichtingen voort, dat hij het meestal niet tot half vergeten en opbergen in de innerlijke boekenkast laat komen. Vaak genoeg konstateren dagblad-critici dan ook dat zij maanden nadat zij over een boek geschreven hebben, en zonder dat zij het opnieuw in handen gehad hebben, een totaal andere voorstelling ervan gekregen hebben. Voor anderen zal de reden dat zij gaan schrijven meer met de reactie op de lange duur te maken hebben, met het 'innerlijke beeld' dus. De directe aanleiding kan dan heel incidenteel zijn; door de etalage van een boekhandel bijvoorbeeld of door een nonchalant citaat, kan plotseling het boek dat jaren of maanden lang alleen maar als een relict voortbestond, weer problematisch worden. Het is als met de beerdertjes waar wij ons op school van lieten vertellen: in kwade tijden liggen zij als zandkorrels in de goot, maar plotseling gaan zij weer teken van leven vertonen, van een kristalstructuur worden zij weer beestjes met een slurkje en zuignapjes. Dan gaat de criticus aan het werk, herlezend, notities makend, nog eens lezend. Het innerlijk beeld, die herinnering aan een bestaande structuur, wordt gekonfronteerd met zijn oorsprong, en verbazing over de inmiddels aangebrachte vervalsingen zal doorgaans de eerste reactie zijn van de herlezende criticus.

Is het dus zo: de structurele analyse is een uitvloeisel van een bepaalde psychische konstellatie bij een lezer die van boeken en gedichten 'structuren' onthoudt en bovendien een opvallende behoefte heeft, alle dingen die hij tegelijkertijd waarneemt, ook als bijeenhorend te ervaren? Een gevolg van een soort horror vacui bij de analist, in plaats van een adequate responsie op eigenschappen van het werk? Gelukkig niet.

In mijn definitie van het literaire werk heb ik opgenomen dat een kenmerkende, en uitsluitende, eigenschap ervan is, dat het niet rechtstreeks verwijst naar een bestaande werkelijkheid, maar zijn eigen, niet langs andere weg te kennen, werkelijkheid stelt of beschrijft. Die werkelijkheid ontstaat uit de woorden die gebruikt worden, en alles wat geschreven wordt, draagt er toe bij. De samenhang van alles met alles is een gevolg van het 'kreatieve' taalgebruik. De schrijver schept een werkelijkheid, maar al doende raakt hij er ook aan gebonden. Hoe authentieker de door hem geschapen realiteit is, hoe meer de samenhang van alles met alles er een kenmerk van is. Mededelingen die in de ogen van de lezer niet ter zake zijn, verzwakken het werkelijkheidskarakter. Zelfs een schrijver die een chaotische werkelijkheid voor zijn lezers wil neerzetten, kan dat niet met een chaos van woorden doen, want dan ontstaat er voor de lezer helemaal geen boek.

De schrijver zal dus alles doen om de coherentie van zijn verhaal of gedicht te versterken, en daartoe moet hij technische middelen gebruiken, die met enige speurzin terug te vinden zijn. Al te in het oog lopend mogen die middelen niet zijn, omdat zij dan uit het verhaal of het gedicht naar voren springen. Een beetje zoeken doet een lezer goed. (Er zou een geschiedenis geschreven kunnen worden van het opkomen en weer in onbruik raken van eenheid-versterkende middelen. Een sterke binding van het rhythmisch verloop aan het metrisch substraat is bijvoorbeeld lange tijd een functioneel middel geweest, maar voor de moderne lezer werkt zij als een verstoring van de (litteraire) werkelijkheid. Het gebruik van de hulpmiddelen is een delikate zaak, maar zonder technische apparatuur bestaat literatuur niet, omdat er geen literaire werkelijkheid gekreëerd zou kunnen worden. Ook op dat gebied zou men van afspraak kunnen spreken, herkenningssignalen die toch niet al te vertrouwd mogen worden.)

Hiermee kan ook de functionele verbondenheid van inhoud en vorm als een bijzondere eigenschap van de literatuur in verband gebracht worden. Een technisch hulpmiddel is niet een versierinkje (dan is het al onwerkzaam geworden), maar de weg waarlangs die ene realiteit waar

wij mee te maken krijgen, geschapen wordt, de inhoud dus. Het kan niet ‘ook anders’, want wat anders gedaan zou worden, geeft ook een andere werkelijkheid, een ander boek of gedicht dus. De gedachte dat vormgeving bijzaak zou zijn, in plaats van identiek aan creëren, kan alleen opkomen in iemand die er van uit gaat dat de literaire werkelijkheid een andere imiteert.

Dat wil niet zeggen dat ik beweer dat er nooit iets in een boek of een gedicht staat of mag staan dat wij hadden kunnen missen. Er is in vrijwel ieder literair werk een marge van minder belangrijke mededelingen die vervangen kunnen worden door andere zonder dat er veel gebeurt. Maar dat zijn dan ook juist die dingen die voor het inzicht in het werk van weinig belang zijn.

Hierna hoef ik niet meer te betogen dat ik de structurele analyse de beste methode vind om het literaire werk te benaderen. Door de bestudering van de technische hulpmiddelen (de kunstgrepen en trucjes om het minder waardig te zeggen) dringt de analist door in de bijzondere realiteit van het werk, doel van alle lezers, die echter niet altijd evenveel tijd aan dat ene boek kunnen besteden als de criticus die er zijn stokpaard van gemaakt heeft. Er is dus ook geen verschil tussen de technische analyse en het vaststellen van de betekenis. De analyses in Merlyn hebben *steeds* om de betekenis gedraaid, en toch liggen de argumenten van tijd tot tijd op het terrein van de uiterlijke vormgeving. Door over het een iets te zeggen, behandelt de analist onvermijdelijk ook het ander.

Ook over de *waarde* van het geanalyseerde werk, spreekt men zich uit door vast te stellen of en op welke wijze er een bijzondere werkelijkheid in geschapen wordt. Het waarde-oordeel en de structurele analyse zijn onverbrekkelijk verbonden.

## VI

Langs theoretische weg heb ik laten zien, waarom ik meen dat structurele analyse en evaluatie twee facetten van hetzelfde zijn, en *dat dit voortvloeit uit de bijzondere geaardheid van het literaire werk*. Ik wil dat nu nog kort adstrueren met enkele voorbeelden. Het moet namelijk nog duidelijk gemaakt worden, aan de hand van de praktijk, dat de criticus een bepaald verschijnsel kan laten zien, maar dat het oordeel daarover een zaak van persoonlijke keuze blijft. Natuurlijk kan een goed criticus zijn lezers beter overtuigen dan een slecht, niet alleen door de argumen-

ten die hij gebruikt maar vooral door de wijze waarop hij ze hanteert. Ook dat is een talentkwestie, zoals alles wat met schrijven te maken heeft. (Ook het talent van de lezer speelt bovendien een rol, en de affiniteit etc.)

De voorbeelden die ik geef zijn als analyse monsters zonder waarde. Ik beperk mij tot twee gevallen van een scherpe breuk in de alsof-situatie, waarvan ik het ene positief, het andere negatief waardeer. Meer gekompliceerde voorbeelden, dus niet de alsof-situatie betreffend maar bijvoorbeeld stijl of kompositie, daarvoor is hier geen plaats.

Vestdijks *Nadagen van Pilatus* begint zo (eerste druk):

‘Welke ziekten zijn hier inheemsch, in Egypte?’ vroeg de bezoeker, terwijl hij zijn eene been over het andere sloeg onder den wijden reismantel. Daarbij was het hem alsof hij achteroverviel, achterovergestooten werd door zijn eigen hooger komende knie.

Op de eerste bladzijde komt de naam Antonius Avillius Flaccus voor. Dat moet wel een romein aanduiden van lang geleden. In onze dagen geeft men zo'n naam alleen nog maar aan een hond of een kat.

Daarmee is het alsof-kader al vrij volledig gegeven. Wij hebben met een historische roman te maken, die echter als aktualiteit gepresenteerd wordt. De zin over de knie is heel belangwekkend omdat hij de lezer het perspectief van de zitter geeft, dat echter onmiddellijk vervangen wordt door een ander: ‘(er was niets van gekwetstheid in zijn gezicht te bespeuren’. Wij staan nu weer ergens anders te kijken, naar datzelfde gezicht waaruit wij zoëven nog naar buiten keken.

De lezer heeft dus een grote bewegelijkheid binnen de situatie, of liever, moet de schrijver volgen in een snel verspringend perspectief. Maar één illusie zal moeilijk opgeofferd kunnen worden: het aanwezig zijn van de lezer in het verleden.

Het hele boek door blijft dan ook onze plaats binnen de situatie gereserveerd, al zitten wij steeds ergens anders. Tot aan bladzijde 371, waar wij lezen:

Hij liep rond in het harnas van Alexander den Grooten of als de godin Diana verkleed, hij vulde zijn tijd met dwaze ondernemingen: een brug over het Forum bouwen, vreedzame dorpen in de buurt van Rome binnenvallen met zijn leger, - kortom wat de historie over hem weet te verhalen.

Daar gaat de lezer. Een heel boek lang heeft hij de gebeurtenissen moeten opvatten als om hem heen plaats vindend, en nu, zes pagina's voor het slot, wordt hij er uitgegooid. Een breuk die niemand zal ont-

kennen, maar het oordeel erover kan heel verschillend uitvallen.

Ik kan mij voorstellen dat er lezers zijn die vinden dat dit niet mag. Ze zaten net zo lekker in het oude Rome. Vestdijk mag hen daaruit niet verwijderen; daar zijn ze zelf mans genoeg voor, door op te houden met lezen of door na de laatste bladzijde Ewald Vanvugt in handen te nemen.

Zelf vind ik de truc heel effectief. Net voordat de pret uit was, heeft de schrijver die de hele affaire aanhangig gemaakt heeft, nogmaals krachtig het heft in handen genomen. Hij laat de kamera bliksemsnel achteruit rijden, en wat er daarna nog verteld wordt, is in een geheel andere toon gesteld dan het langgerekte verhaal tot nu toe; als een kroniek haast. Daarmee bereikt hij een bijzonder effect bij ervaren lezers. Het hele boek door wisten wij natuurlijk al dat dit geen ‘geschiedenis’ was, maar ‘fiktie’, die alleen maar *pretendeert* iets met het in werkelijkheid gebeurde te maken te hebben. Dat geeft een zekere terughouding bij de lezer, die zich bij historische romans net iets te sterk bewust kan zijn van het feit dat het om een schijn-werkelijkheid gaat. Het bestaan van een ‘echte’ werkelijkheid door die van het verhaal heen, kan het tot stand komen van de romanwerkelijkheid dwarsbomen. Door de zwaai aan het eind komen wij plotseling in de geschiedschrijving terecht en bij deze inhoudelijke ommekeer sluit zich de vertelwijze aan. Ondertussen blijft het verhaal net zo fiktief (dat is: reëel binnen de eigen grenzen), maar het (schijnbaar) puur historische slot, werkt terug op het voorgaande. Een eventueel bestaande *reservatio mentalis* bij de lezer wordt opgeheven. De breuk heeft nog een effect, namelijk dat de scheiding roman-historie scherper gemaakt wordt, lokaliseerbaar is, dat wil zeggen dat het spel gespeeld wordt met open kaarten, wat een argwanige lezer vaak zal vertederen.

Omdat bij de evaluatie van een breuk als de hier gesignaleerde de opinies sterk uiteen kunnen lopen, wil ik aan dit voorbeeld de moraal voor de analist vastknopen, dat bij het vaststellen van ‘inkonsistenties’ voorzichtig omgesprongen moet worden met het konkluderend waardeoordeel. Als principe lijkt het uitgangspunt juist dat men alles moet proberen, om de breuk te integreren, een functionele plaats te doen innemen. De rol van de criticus is in dit stadium nog passief. Pas als het gat door nadere beschouwing niet gedicht wordt, maar zich juist verder opent, krijgt hij het recht om een negatief oordeel uit te spreken.

Volgende patiënt: Ewald Vanvugt.

Case history: in *Een bijzonder vreemde dief* wordt letterlijk afgedrukt

wat een jongen schrijft, zoals het komt, als een voorbereiding op het echte schrijven. Een teken dat vele malen voorkomt () kan ik niet anders verklaren dan als weglatingsteken; het oorspronkelijke dokument wordt dus overgeschreven en daarbij op de voet gevolgd. Dat is de alsof-situatie. Een verhaal-structuur heeft het boek, oppervlakkig geoordeeld, niet. Het doet zich voor alsof een stroom overpeinzingen, anecdotes, uitgebreidere verslagen van werkelijke gebeurtenissen, verhaalaanlopen etc. Datum- en uurindicaties versterken dit effect van gekopieerd 'dagboek'. In deze stroom komen twee passages voor die volkomen identiek zijn (p. 48 en p. 110); het gaat over verveling, dus letterlijke herhaling is een begrijpelijk middel om eentonigheid aan te geven, - in een verhaal, niet in een dagboek. Daarbij moet men naar een andere verklaring zoeken, zoals: door een slordigheid bij het afschrijven raken de bladzijden door elkaar, een zelfde vel wordt twee keer overgetikt.

Maar de eerste keer staat boven de betreffende passage het cijfer 13, de tweede keer 30. Uit alle andere plaatsen waar dit soort cijfers staan, maak ik op dat het datum-indikaties zijn *van de oorspronkelijke notities* (en niet van het overtikken) omdat zij in overeenstemming zijn met de ordening van de gebeurtenissen in de tijd. Dus had er een zelfde cijfer moeten staan. Nu dat niet zo is, blijft er maar één mogelijkheid tot verklaring over: de ik schrijft moedwillig dezelfde passage twee keer op, bijvoorbeeld om verveling te suggereren. Dat hoort bij een ander alsof-kader dan de rest van het boek, die de illusie wil wekken van een spontaan, in litteraire onschuld neergeschreven geheel. De lezer konkludeert dat de schrijver, en dat is ditmaal Vanvugt en niet de ik, een litterair trucje dat met zijn opzet in strijd was, niet heeft willen opgeven. Wij zitten bij Vanvugt aan het schrijfbureau, en zijn buiten het boek terecht gekomen.

Een breuk dus weer, niet eens ongelijk aan die bij Vestdijk, maar zonder functie voorzover ik zie. Men kan dit natuurlijk scherp-slijperij noemen; waarom moet alles zo haarfijn kloppen? Dat is een kwestie van smaak. Ik begrijp van mijn kant weer niet hoe de bewonderaars van *Een bijzonder vreemde dief* het boek lezen, als zij iets zo opvallends als de herhaling van twee volle pagina's slikken zonder er een verklaring voor te zoeken binnen het kader van het boek. 'Zo'n beetje lezen', dat is blijkbaar het ideaal van dit soort bewonderaars.

Natuurlijk hoeft een boek na zo'n konstatering van een breuk die maar niet helen wil, nog niet verworpen te worden. Daar is meestal meer voor nodig. In het geval van Vanvugt is dat meer er ruimschoots, maar het

zou best hebben kunnen zijn dat dit het enige punt van kritiek was geweest.

Met voorbeelden kan men eindeloos doorgaan, maar ik neem aan dat deze twee gevallen mijn bedoeling wel duidelijk maken. In Merlyn hebben een aantal stukken gestaan waarin een gedicht of roman veroordeeld wordt omdat er een registreerbare breuk in voorkomt, die niet als functioneel binnen een groter verband verklaard kon worden. Het stuk van d'Oliveira over *De vis*, onlangs, is er een goed voorbeeld van, evenals zijn bespreking van Slauerhoffs *Boegbeeld* in I, 4. Over een roman die het ondermeer om die reden niet haalde, heb ik zelf geschreven: Polets *Breekwater* (I, 5). Ook werk waarin een radikale perspectief-verschuiving voorkomt die wel functioneel bleek te zijn, heb ik enkele malen behandeld: *Max Havelaar* en *De god denkbaar denkbaar de god*. De lezer die de eis van coherentie in uitgebreide analyses aan de orde gesteld wil zien, kan bij die stukken terecht. Opstellen waarin een tekst op samenhang geanalyseerd wordt zonder dat er breuken gekonstateerd worden, zijn er natuurlijk ruimschoots geweest (een aantal analyses van d'Oliveira, Fens over *Het behouden huis* etc.).

## VII

Rest één punt: zijn er algemene normen op te stellen voor het oordeel op basis van de structurele analyse?

Nauwelijks. Omdat de analyse zich richt op de individuele eigenschappen van het werk, de eenmaligheid ervan, zal ook het oordeel daarop betrekking hebben.

Hoogstens zijn er enkele algemene aspecten te noemen, die bij iedere analyse, en dus bij ieder oordeel, tepas zullen komen. Dat zijn dan:

*Het alsof-kader en zijn werking*. De details mogen niet in strijd zijn met het alsof-kader. Verder moet een radikale verschuiving voor de lezer een functie hebben (maar die kan weer alleen in de analyse zelf bepaald worden).

*Consistentie*. Niet alleen van het alsof-kader kan gevergd worden dat het gelijk blijft of functioneel verandert, ook voor de kompositie, de stijl, de 'psychologie' etc. geldt deze eis, die ook omschreven kan worden als: eenheid.

*Integratie*. Een litterair werk kan recht toe recht aan lopen als een kanaal of meanderen als een rivier, maar de bochten mogen nooit afgesneden worden. Een losgeraakt onderdeel, dat geen functie binnen het geheel heeft, kan op zichzelf heel mooi zijn, maar bij de structurele

analyse zal het negatief gewaardeerd worden. Overigens is niets zo moeilijk vast te stellen als de mate waarin een detail geïntegreerd is in een totaal dat men leert kennen juist via de details.

*De aard van de gekreëerde werkelijkheid.* Een analyse mikt uiteindelijk op inzicht in de realiteit, die door het boek opgeroepen wordt. Ook over de eigenschappen van die eenmalige werkelijkheid is een oordeel uit te spreken. Het is bijvoorbeeld mogelijk, de draagwijdte van een bepaalde, in het boek geïndividualiseerde, problematiek vast te leggen, al voel ik daar persoonlijk weinig voor.

Veel meer waarde hecht ik aan een eigenschap van de literaire werkelijkheid waar ik alleen onder voorbehoud een algemene term voor kan gebruiken: zijn gekompliceerdheid. Aanalyseren is iets heel anders dan ‘met eigen woorden navertellen’, dus vereenvoudigen. De analist probeert niet nog eens hetzelfde te doen wat de schrijver al deed, - waarom zou hij? Degenen die een analyserende werkwijze veroordelen omdat men daarmee nooit het meest fundamentele kan raken, dat wat de schrijver aan onherhaalbaars in zijn werk heeft vastgelegd, halen twee dingen door elkaar. De analist probeert niet dat achterhaalbare te begrijpen, evenmin als een geoloog de aarde probeert te begrijpen (en die is niet eens door mensen gemaakt!). Hij probeert met rationele middelen door te dringen in iets dat gedeeltelijk niet-rationeel ontstond; analyseren is uit de aard der zaak iets volstrekt anders dan creëren.

Het ‘ontsnappen’ van het meest essentiële in een werk aan de jagende analist betekent niet dat deze het spel verliest. Hoe langer hij gespannen jaagt, hoe groter de waarde van het werk in zijn ogen. Dat hij ooit helemaal achter de geheimen komt (het werk overbodig maakt omdat de analyse er is) dat moet hij zich maar niet in zijn hoofd halen. Het is ook zijn doel niet. Hij trekt niet iets van het geanalyseerde werk af, maar voegt er wat aan toe; hij geeft zijn lezers een landkaart mee maar maakt de reis niet overbodig.

Dat hij zelden vertelt hoe groot het verschil is tussen zijn verslag en het gedicht of verhaal, dat spreekt vanzelf. Zijn rapport gehoorzaamt aan eigen wetten van kompositie, die met het besproken boek niets te maken hebben.

Deze vier aspecten zullen bij de meeste analyses wel ter sprake komen. Maar hoe, en in welke volgorde, en met welk resultaat, juist dat hangt van het individuele geval af. Over het waarde-oordeel valt dus buiten de concrete analyse om slechts in heel algemene termen te spreken.



Ieder werk, zegt Wolfgang Kayser in *Literarische Wertung und Interpretation* (het beste essay dat ik over deze materie ken), ieder werk verschaft zelf aan de beschouwer de normen voor zijn oordeel. Algemene normen zie ik niet, behalve de zoëven opgesomde 'eisen', die aansluiten bij mijn definitie van het literaire werk, maar die pas effectief worden tijdens de op een bepaald object gerichte analyse.

Om tenslotte terug te keren naar een inmiddels verweg liggend uitgangspunt: wat is er waar gebleken van de bewering dat de structurele analyse alleen zin zou hebben bij werk waar de analyticus positief tegenover staat, of zelfs van de uitspraak van Bomhoff: 'deze interpretatie, wil ze zinvol zijn, (kan) alleen geschieden in functie van de oorspronkelijke waardering'.

Niets, want het omgekeerde is waar. Een analyse van een boek waar men als lezer koel tegenover staat, kan een positief resultaat hebben. Men zal er niet zo gauw aan beginnen, maar dat is iets anders.

Velen zullen dit een griezelig standpunt vinden, voor mij is het in overeenstemming met mijn ervaring dat 'de oorspronkelijke waardering' vaak nogal zonderling uitvalt (een draaiorgelmuziekje kan prettiger in het gehoor liggen dan *Das Musikalische Opfer*), en dat ik anderzijds van heel wat boeken zeggen kan: ik vind ze groot maar beleef er weinig leesplezier aan. De structurele analyse maakt het een los van het ander, en kan het niveau van *Das Musikalische Opfer* vaststellen zonder gehinderd te worden door het feit dat men vaak meer zin heeft in *De klok van Arnemuiden*.