

# ‘Essay en vertelling in postmoderne tijden’

**Bart Vervaeck**

## **bron**

Bart Vervaeck, ‘Essay en vertelling in postmoderne tijden.’ In: *Nederlandse letterkunde* 6 (2001), p. 289-309.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/verv024essa01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/verv024essa01_01/colofon.htm)

© 2005 dbnl / Bart Vervaeck



## Essay en vertelling in postmoderne tijden

**Bart Vervaeck**

‘Ik word doodziek van dat voortdurende gemystificeer,’ verzucht Paula, redacteur van het literaire tijdschrift *Nieuw Kwartaal*. Ze ergert zich aan een lang essay over een negentiende-eeuwse dichter, M.F. Reynhoudt. De essayist, haar mederedacteur Van Terwispeel, had nochtans een prachtig portret van de man getekend en had daarbij gebruikgemaakt van alle traditionele essayistische technieken en bronnen - inclusief archieven, briefwisseling en onvindbare bibliotheek edities. Maar: ‘Die Reynhoudt heeft hij van a tot z uit zijn duim gezogen!’ Paula neemt dat niet: ‘Wat wil je in godsnaam met dat Reynhoudt-stuk bereiken...? Je hebt voetnoten, zeg je, ik zie illustraties op tafel liggen... en de dichter heeft nooit bestaan?’ Vóór Van Terwispeel kan antwoorden, volgt alweer een voetnoot: ‘Over die voetnoten zou ik een maand later nog een brief [...] ontvangen.’ Een noot over noten, de tekst lijkt steeds meer over zichzelf te gaan en steeds minder over de realiteit, i.c., de echte dichter.

Maar Van Terwispeel geeft zich niet gewonnen. Het essay over de fictieve dichter ‘gáát ondertussen wel ergens over,’ beweert hij. ‘Reynhoudt heeft een heel leven lang geloofd in iets waar hij in zijn laatste jaren op terug moest komen. En de lezer van mijn stuk kan er op zijn beurt niet helemaal zeker van zijn of hij mag geloven wat hij leest.’ Het ‘onechte’ essay heeft dus blijkbaar een doel: het wil de zekerheden van de lezer aan het wankelen brengen.

De lotgevallen van Paula worden beschreven in een verhaal dat ook een essay zou kunnen zijn. Het heet ‘In uw handen beveel ik mij aan’ en is opgenomen in het literaire debuut van Atte Jongstra, *De psychologie van de zwavel*. (1989).<sup>1</sup> Vier jaar eerder had die auteur een essay gepubliceerd, *De multatulianen*, dat zich ook al afwendde van de traditionele literatuurwetenschappelijke verhandeling: ‘Dit boek is geen wetenschappelijke studie van het “multatulianisme”,’ luidt het in de inleiding, maar veeleer ‘een bonte stoet van bewierokers en bewonderaars, met omstanders.’<sup>2</sup> Toch is dit nog iets minder verregaand dan het essay-verhaal rond Reynhoudt. Er wordt hier nog wel degelijk een onderscheid gemaakt tussen wetenschap en vertelling, terwijl de beschouwing over Reynhoudt helemaal een verhaal geworden is. Overigens is die bonte stoet typisch voor het essay én het verhaal à la Jong-

stra: de tekst is een echo van andere teksten, een nagalm van tientallen stemmen waarvan je de bron nog maar heel moeilijk terug kunt vinden.

Dat het essay een echo is van andere teksten, blijkt heel duidelijk uit een ander essayverhaal uit *De psychologie van de zwavel* 'Hoofdstuk vijf opnieuw gelezen' heet het stuk en het is voor een groot deel een herschrijving van het vijfde hoofdstuk uit Flauberts *Bouvard et Pécuchet*. In het oorspronkelijke boek van Flaubert buigen de twee hoofdfiguren - pseudo-wetenschappers van enige allure - zich over de verhouding tussen werkelijkheid en literatuur. Ze ontdekken dat de historische romans van auteurs als Walter Scott en Alexandre Dumas vol feitelijke onjuistheden staan en na een zwerftocht door een heleboel andere genres komen ze tot de conclusie 'dat de syntaxis een hersenschim is en de grammatica een illusie'.<sup>3</sup> Literatuur gaat niet over de werkelijkheid, wel over de waarschijnlijkheid, 'maar waarschijnlijkheid hangt af van de waarnemer, is iets betrekkelijks en vergankelijks'.<sup>4</sup> Daarom laten Bouvard en Pecuchet de letteren voor wat ze zijn en zoeken ze hun soelaas in de wetenschappen.

De ironie van Flauberts verhaal is hierin gelegen dat zijn personages vasthouden aan het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid, terwijl ze met al hun lachwekkende ondernemingen voortdurend laten zien dat die twee domeinen nauwelijks van elkaar verschillen. Jongstra expliciteert deze ironie. Veel directer dan Flaubert praat hij over de ongerijmdheden van een mimetische literatuuropvatting. Zo heeft hij het over de satire - traditioneel een genre waarin de tekst commentaar geeft op de realiteit - en over de types van satirici. De bespottelijke resultaten van het empirisch literatuurwetenschappelijk onderzoek spreken voor zich: 'Bijna 71% van de satirici is geen betrouwbare vriend [...], 43% bezit weinig familiegevoel, en maar liefst 51,5% is seksueel losbandig!'<sup>5</sup> Op het eind lezen Jongstra's hoofdfiguren, B. en P., in Flauberts vijfde hoofdstuk. Ze vinden het fascinerend maar onbegrijpelijk: 'Niet over nadenken,' besluiten ze, 'we kopiëren het!'<sup>6</sup> Ze kopiëren niet de realiteit, maar een andere tekst. Hun verhaal dat je als essay kunt lezen toont dat verhalen en essays kopieën of herschrijvingen van andere teksten zijn. De talrijke voetnoten geven het geheel de aura van een beschouwing, maar evengoed blijft het een fictief verhaal.

Het titelverhaal van *De psychologie van de zwavel* is een vertelling in dagboekvorm en ten dele een herschrijving van Strindbergs *Inferno*. Het is heel moeilijk te zien waar Jongstra begint en Strindberg eindigt. Die verwarring wordt in de hand gewerkt door de thema's en door de vorm. Op het vlak van de thematiek heeft Jongstra het in dit verhaal over de problemen die ook centraal staan in Strindbergs *Inferno*: de relatie tussen literatuur en waanzin, de zoektocht naar een alomvattend systeem dat de hele kosmos zou verklaren, de voortdurende vermenging van waan en werkelijkheid. Op het formele gebied exploiteert Jongstra de stijl en vooral de beelden van Strindberg. Zo zit zijn verhaal vol infernale beelden die uit de tekst van Strindberg komen, maar die bij Jongstra uitgewerkt worden en nieuwe betekenissen krijgen. 'De mens leeft in een verzameling metaforen,' zegt de verteller, die

graag ‘in het beschermend gebladerte van beeldspraken’ schuilt.<sup>7</sup> De essayistische stukken over Strindberg zijn vaak toelichtingen bij de metaforen van Strindberg, bijvoorbeeld: ‘De bijbelse beeldspraken in *Inferno* zijn nogal verwarrend.’<sup>8</sup> Het essay lijkt de uitdieping en de explicitering van de beeldspraak die in het verhaal aanwezig is. Zowel het essay als het verhaal zijn blijkbaar metaforische taalsoorten.

Deze schijnbaar losse beschouwingen bij enkele essayistische verhalen van Jongstra laten mij toe vier kenmerken aan te geven die ik typisch acht voor de postmoderne vermenging van verhaal en beschouwing. Ten eerste de *metafictie*. Het onderwerp van een essay is niet ‘reëler’ dan dat van het verhaal, het essay praat niet rechtstreeks over ‘de werkelijkheid’ maar buigt zich eerst en vooral over zichzelf en algemener: over de tekst. Hieruit volgt logisch het tweede kenmerk: het essay en het verhaal zijn vormen van *herschrijvingen*, het zijn transformaties van andere teksten. Bij die omvorming speelt de *beeldspraak* - het derde kenmerk - een centrale rol: essays en verhalen zijn opgetrokken uit metaforen die onvermijdelijk verwijzen naar voorafgaande teksten terwijl ze tegelijkertijd de eigenheid van het verhaal en het essay uitmaken.

Hoewel de metafictie, de herschrijving en de beeldspraak ervoor zorgen dat de grens tussen essay en verhaal erg vaag wordt, kun je hieruit niet besluiten dat het voor de postmodernisten ‘allemaal om het even’ is. Er zijn wel degelijk verschillen tussen de genres. De postmoderne interesse gaat uit naar grensgevallen en -gevechten, naar twijfel en frictie, maar niet naar eenvoudige versmelting of volledige gelijkenschakeling. De voorkeur voor het dubbelzinnige en het onbesliste brengt het vierde kenmerk in zicht: uiteindelijk is de verhouding tussen beschouwing en verhaal voor een groot deel afhankelijk van de *lezer*. Die ziet zijn traditionele genreopdeling bedreigd wanneer hij verhalen leest die essays zijn en omgekeerd. Het is aan die lezer om deze verwarring betekenis en zin te geven.

## Roman en essay als metafictie

Een van de opvallendste kenmerken van de postmoderne roman is de hoge mate van zelfbewustheid. Een postmoderne roman etaleert de conventies van de roman: de verteller laat zien dat hij een verteller is, hij praat over de trucs die hij gebruikt, zijn personages zeggen nadrukkelijk dat ze slechts figuren van papier en van taal zijn, de gebeurtenissen worden ontmaskerd als geregisseerde opvoeringen van literaire scenario's, de locaties als decors uit een eeuwenoude artistieke traditie. Om kort te gaan: de postmoderne fictie heeft het voortdurend over fictie. Ze praat heel nadrukkelijk over productie, constructie en consumptie van de literaire tekst.<sup>9</sup>

In die zin kun je elke postmoderne roman lezen als een essay over het schrijven en lezen van teksten. Het beschouwende genre is geabsorbeerd in het vertellen. Typisch postmodern is dat deze absorptie meestal heel expliciet ter discussie gesteld wordt.<sup>10</sup> De gemiddelde postmoderne roman bevat talrijke uitspraken over

het verhaal en de taal. Vaak zijn de personages schrijvers of andersoortige kunstenaars. Zo voert Brakman in *Ansichten uit Amerika* (1981) de schrijver en de verteller op. Die twee figuren lijken op het eerste gezicht beperkt tot cursief gedrukte tekstgedeelten waarin ze commentaar geven op het verhaal, maar gaandeweg versmelten de verhalende fragmenten met de commentariërende. De commentators treden op in hun eigen verhaal, ze worden een onderdeel van de fictieve wereld die ze in het begin vanop een afstand beschouwden en uiteindelijk worden ze helemaal meegesleurd in het verhaal dat ze zogenaamd vanuit een meta-positie overzien: ‘Veel tijd is er niet meer,’ verzucht de schrijver, ‘ieder ogenblik kan het verhaal zijn eigen loop gaan bepalen en hebben we het nakijken.’<sup>11</sup> En de verteller ontdekt dat hij het slot van de vertelling niet in handen heeft: ‘Blijkbaar vormde het slot zichzelf zozeer dat zelfs het geringste doorschemeren van de vertellers-hand al stoorde.’<sup>12</sup>

Deze expliciete absorptie van het beschouwende in het vertellende genre, kan ook omgekeerd worden, zodat het vertellende in het beschouwende opgenomen wordt. Zo is Februari's recente prozawerk, *Een pruik van paardenhaar* (2000), vooral een essayistisch boek over het mensbeeld in de economie, maar tegelijkertijd bevat het een historische roman waarin de achttiende-eeuwse Julia moet kiezen tussen liefde en geld. De confrontatie tussen (economische) wetenschap en literatuur, situeert zich vooral op het vlak van het mensbeeld: eendimensionaal in de economie - die de mens ziet als een koele berekenaar uit op winst en maximalisatie van eigenbelang - versus veelzijdig in de literatuur - die de mens opvoert als een verscheurd wezen dat nergens synthese of harmonie vindt. Ook literatuur en wetenschap worden in deze essayistische roman niet tot een synthese gebracht. Wel wordt duidelijk gemaakt dat zowel de literatuur als de wetenschap van de mens een fictie maken, een beeld dat geregeerd wordt door conventies, patronen, topoi en tradities. De ‘echte’ mens gaat op in die ficties.<sup>13</sup>

De voorbeelden van Brakman en Februari laten zien dat de confrontatie tussen essay en roman geen hiërarchie veronderstelt. De beschouwing kan ondergaan in het vertellen en omgekeerd. De postmoderne opvatting vertrekt dus niet vanuit de superioriteit van de fictie om daar dan elke wetenschappelijke beschouwing ondergeschikt aan te maken. Evenmin vertrekt ze van de wetenschappelijke prioriteit. Postmodern is de niet-hiërarchische en niet tot een synthese leidende confrontatie en combinatie tussen alfa en bèta, letteren en wetenschap.

Dat wil zeggen dat het filosofische discours in een roman niet langer geldt als een legitimatie, een vertrouwen wekkende bron van autoriteit. Vele meta-uitspraken en essayistische uitweidingen in de traditionele roman moeten de lezer ervan overtuigen dat de roman in kwestie geen pure fictie is en dat hij net als de wetenschap een betrouwbaar beeld geeft van de realiteit. Zo zijn de uitweidingen over allerlei verwerpelijke ‘romanesque’ genres in de *Sara Burgerhart* (1782) bedoeld om duidelijk te maken dat alvast de historie van Sara niet tot deze literaire beuzelarijen behoort.<sup>14</sup> Iets soortgelijks beogen de uitweidingen in de *Max Havelaar*

(1860): ze verwerpen literatuur die de waarheid geweld aandoet. Wanneer op het eind Multatuli zelf de pen ter hand neemt, moet de lezer beseffen dat de literaire fictionalisering volledig in dienst staat van de kritische analyse. Het verhaaltje is slechts een middel om de antikoloniale boodschap duidelijk en verteerbaar te maken. Het narratieve is ondergeschikt aan het beschouwelijke en dat laatste verheft het eerste. Het essayistische gehalte maakt het verhaal aanvaardbaar en legitiem.<sup>15</sup> Van een dergelijke hiërarchie en legitimering is geen sprake in de postmoderne combinatie van roman en essay.

Dit sluit aan bij een interessante opmerking van Elrud Ibsch. Zij bespreekt het nogal artificiële onderscheid dat Brian McHale aanbrengt tussen het modernisme en het postmodernisme. De modernist zou gekenmerkt worden door een epistemologische twijfel - hij twijfelt aan de kenbaarheid van de realiteit -, de postmodernist door een ontologische twijfel - hij twijfelt aan de status en zelfs aan het bestaan van de zogenaamde realiteit. Terecht merkt Ibsch op dat de postmoderne roman ook van epistemologische twijfel getuigt (en omgekeerd kun je laten zien dat zogenaamd modernistische romans als Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* erg veel ontologische twijfels bevatten). En dan introduceert zij een verschil dat voor mijn uiteenzetting niet zonder belang is:

In het modernisme vindt een rationeel-reflecterende verwerking van de epistemologische [...] twijfel plaats, terwijl de verwerking ervan in het postmodernisme van mimetische aard is. Met 'rationeel-reflecterend' wordt tot uitdrukking gebracht dat epistemologische vraagstukken voornamelijk in reflecties van verteller of personages, in ingelaste 'essays', in de 'discours social', als het ware op een filosofisch 'meta-niveau' ter sprake komen [...]. Het begrip 'mimetisch' is gekozen om aan te duiden dat de epistemologische twijfel het reflecterende meta-niveau heeft verlaten en is doorgedrongen tot de structuur van het verhaal zelf, tot de geschiedenis ervan, tot de personages, die de twijfel niet meer ter discussie stellen maar als het ware 'leven', 'dramatiseren'.<sup>16</sup>

Ik zou dit willen beamen én nuanceren. Beamen omdat een postmodern personage inderdaad *doet* wat in de modernistische roman nog vooral *beschouwing* blijft. Postmoderne personages voeren scenario's op, in hun gedragingen belichamen ze teksten. Het woord is vlees geworden, de tekst realiteit. Zo voert Kaspar, de hoofdfiguur van Ferrons *Turkenvespers* (1977), allerlei teksten rond Kaspar Hauser op: de toneelstukken van Hans von Poggi en Handke, de historische beschrijvingen van Daumer, de encyclopedische schets in de Brockhaus, de filmversie van Herzog.<sup>17</sup> Hij praat niet zozeer over de meervoudige persoonlijkheid, hij voert ze op, hij *is* ze. Maar die opvoering sluit de expliciete meta-uitspraak niet uit. Net als de modernist stelt ook de postmodernist de kenbaarheid van de realiteit ter discussie. Hij gebruikt misschien meer mimetische middelen dan zijn modernistische collega, maar hij gaat de reflectie niet uit de weg. Integendeel, het zelfbewuste en bespiegelende karakter van de postmoderne roman is zeer opvallend. Je moet het dan

ook niet wegcijferen door te beweren dat de essayistische laag in de postmoderne roman vooral mimetisch is.

Ik zou nog een stap verder willen gaan en beweren dat die laag ook expliciet diëgetisch is, dat wil zeggen: beschrijvend en verhalend.<sup>18</sup> Het beschouwende zit niet alleen in wat getoond wordt, maar ook in wat verteld wordt. Meer zelfs, er is voor een postmodernist geen wezenlijk verschil tussen het mimetische tonen en het diëgetische vertellen.<sup>19</sup> Elke zogenaamd zuiver tonende scène is onvermijdelijk een verhalende samenvatting. In de postmoderne opvatting is alles een verhaal, ook de scène. Zo wordt meteen het eeuwenoude onderscheid tussen geschiedenis (de zogeheten fabel, de chronologische opeenvolging van gebeurtenissen) en verhaal (het zogeheten sujet, de narratieve voorstelling van die chronologie) verworpen. Ook de chronologie is een verhaal, een fictieve ordening op basis van conventies.

De essayistische laag van de postmoderne roman is dus niet overwegend mimetisch: ze is tegelijkertijd mimetisch en diëgetisch. De beschouwing, het tonen en het vertellen gaan onvermijdelijk in elkaar over, zonder duidelijke grenzen en zonder hogere synthese. Die versmelting is net de essentiële ‘boodschap’ van het postmoderne essay. De implicatie is, dat ook het zogenaamd echte essay over de realiteit of over een bestaande figuur in feite een verhaal is, waarin de realiteit en de figuur niet zuiver mimetisch weergegeven worden, maar diëgetisch. Een essay over Multatuli of over de postmoderne roman maakt van Multatuli en van die roman een fictie - net als een verhaal over de fictieve dichter Reynhoudt.

## Roman en essay als herschrijving

Het meest courante onderscheid dat men traditioneel aanbrengt tussen essay en vertelling is gelegen in het zogenaamde realiteitsgehalte. Het essay praat over de sociale realiteit, over bestaande fenomenen en figuren. Het verhaal verzint een nieuwe realiteit, fictieve gebeurtenissen en personages. De postmoderne opvatting van de *enting* en de *mogelijke werelden* ondermijnt dat onderscheid. Ten eerste ziet de postmodernist de sociale realiteit als de opvoering van fictieve scenario's die vastgelegd zijn in teksten, kunstwerken, regelsystemen enzovoort. In die zin is de realiteit geënt op ficties.<sup>20</sup> Ten tweede is de sociale werkelijkheid slechts één van de mogelijke realiteiten en wordt ze voor een groot deel gestuurd door zogenaamd irreële, onzichtbare en niet-tastbare modaliteiten als dromen, verlangens, angsten en verzuchtingen.<sup>21</sup> Ook in deze zin is de realiteit geënt op ficties.

Voor het postmoderne verhaal en essay impliceert deze visie dat beide genres geënt zijn op de ficties en scenario's die vastgelegd zijn in hun traditie. Als een essay al over de werkelijkheid praat, doet het dat ten eerste in de vorm van een tekst en ten tweede als ging het over een tekst. Een essay over Multatuli steunt op teksten van en over de schrijver: brieven, beschouwingen, vroegere essays enzo-

voort. Het maakt daarbij gebruik van de conventies van het essay. Met andere woorden: zowel expliciet (bijvoorbeeld via citaten) als impliciet (bijvoorbeeld via genreconventies) is het essay veeleer een herschrijving van teksten dan een beschrijving van de realiteit. In die zin verschilt het nauwelijks van de roman of het verhaal. Die bouwen immers ook voort op een hele traditie van romans en verhalen, ze worden slechts als literatuur erkend dankzij het appèl aan die literaire traditie.

Echt nieuw of schokkend zijn deze inzichten niet. Alleen worden ze in de postmoderne letteren expliciet geëtaleerd én nemen ze hier vaak extreme vormen aan. Als elke tekst een herschrijving is van andere teksten, verliezen de genres hun grenzen en wordt de ene tekst een pastiche of parodie van de andere. Het postmoderne proza bulkt van de parodistische herschrijvingen, waarbij de term parodie verwijst naar het gebruik van conventies op een manier die de oorspronkelijke werking van die conventies tenietdoet. Als Jongstra in zijn parodistisch essay over de fictieve Reinhoudt noten, citaten en bronvermeldingen gebruikt, geeft dat aan het fictieve verhaal niet alleen het uitzicht van een essay, maar aan het essay ook alle kenmerken van het verzinsel. De technieken die dienen om de werkelijkheidsillusie te verhogen, worden hier tegen zichzelf gebruikt.<sup>22</sup>

Zo bekeken, zou je heel wat postmoderne essays als een parodie op het verhaal kunnen beschouwen, en omgekeerd. Het ene genre gebruikt de conventies van het andere en stelt die zo meteen ter discussie. Eén van de impliciete essayconventies is dat de tekst opgebouwd wordt met het oog op een conclusie, een inzicht dat bij voorkeur via een duidelijke weg bereikt wordt. In zijn eenvoudigste vorm betekent dat: een lineaire progressie naar een uiteindelijk besluit. Geerten Meijssings roman over Plato, *De ongeschreven leer* (1995) lijkt inderdaad op zo'n conclusie af te stevenen, maar de laatste bladzijde is leeg: de ongeschreven leer waar het allemaal om te doen was, wordt niet ontdekt. Bovendien wordt het verhaal achterstevoren verteld: het begint op bladzijde 487 en eindigt op min 11. De voetnoten, de illustraties en de appendices wekken de indruk dat het om een filosofisch essay gaat, maar evengoed is het een verhaal dat het illusoire karakter van een dergelijk essay laat zien: er is geen ultiem inzicht, geen laatste waarheid.

Niet alleen het verschil tussen roman en essay wordt in de herschrijving uitgewist. Ook andere genres verliezen hun begrensdheid. Zo is het niet duidelijk tot welk genre Mutsaers' *Paardejam* (1996) en *Zeepijn* (1999) behoren. Het gaat om een collectie teksten die lijken op columns, gedichten, brieven, essays, recensies, interviews enzovoort. 'Tot welk genre behoort dit boek?' vraagt Mutsaers in *Paardejam* naar aanleiding van *Le savon* van Ponge en haar antwoord geldt ook voor haar eigen werk: 'Tot geen enkel genre, daar is het zeep voor. Verwacht op de titelpagina dan ook geen genre-aanduiding als *roman, novelle, gedichten, opstellen, kronieken* etcetera.'<sup>23</sup> Je kunt die bundels zelfs lezen als autobiografische romans: er is een onmiskenbare samenhang tussen alle afzonderlijke stukken, die je makkelijk kunt opvatten als hoofdstukken van een roman. De samenhang wordt gegarandeerd door een aantal steeds terugkerende ideeën en beelden, zoals de bevlogen licht-



heid en de verbinding tussen zee en pijn. De ikverteller betreft die samenhang expliciet op zichzelf, zodat je zowel van een essayistisch statement als van een romaneske autobiografie kunt spreken. Dat laatste wordt nog in de hand gewerkt doordat de schrijfster zichzelf voortdurend in woord en beeld opvoert.

De genrevermenging die typisch is voor het postmodernisme zou je kunnen zien als een poging om eenheid te brengen in wat verschilt. Postmoderne teksten zijn niet volledig fragmentair: ze vertonen steeds een grote samenhang. Tegelijkertijd zijn ze niet synthetisch: ze reduceren het andere niet tot het eendere, het onbekende niet tot het bekende. Een postmoderne tekst neemt allerlei teksten en genres naast elkaar op en alleen al daardoor ontstaan er allerlei kruisbestuivingen. Oom Julius, de filosoof uit Brakmans roman *Een weekend in Oostende* (1982) zegt dat er voor de filosofie slechts één probleem is, 'en dat is de gelijkheid in de verscheidenheid'.<sup>24</sup> De hele roman gaat daarover: de beminde vrouwen zijn allemaal anders, maar uiteindelijk toch ook gelijk omdat ze stuk voor stuk afspiegelingen zijn van de onbereikbare moeder. Je kunt de roman dan ook lezen als een filosofisch essay over het gelijke in het verschillende. Zo wordt getoond dat de verhouding tussen de sociale klassen gestuurd wordt door identificatie en verwerping. Datzelfde mechanisme van gelijkwording en differentiëring wordt aangewezen in de psychologische strijd met de vaderfiguur.

Wie een roman als *Groente* (1991) van Atte Jongstra vergelijkt met Mutsaers' bundeling van zogenaamd afzonderlijke teksten, zal merken dat er geen essentieel verschil bestaat tussen beide. Het gaat steeds om een bijna dwingend samenhangende verzameling van disparate teksten en genres, waarin vertellers en personages elkaar afwisselen. Het beste woord voor dit verzamelgenre, is allicht de encyclopedie. Ook in de encyclopedie hoor je immers verschillende vertellers, zie je een defilé van personages, en vind je een lappendeken van kortere en langere tekstoorten. *Groente* is een encyclopedische roman waarin de lemma's nu eens overwegend narratief zijn en dan weer overwegend essayistisch, zonder dat je de genres ooit duidelijk kunt scheiden.

De postmoderne herschrijving en vermenging van roman en essay is nog in andere opzichten encyclopedisch te noemen. De encyclopedie is een kind van de Verlichting en wil de hele wereld onderbrengen in een alomvattende tekst. Het postmoderne proza is daar een parodistische uitwerking van. 'Laten we praten over de wereld alsof het een encyclopedie is,' zegt een personage in Koen Peeters' roman *De postbode* (1993).<sup>25</sup> De wereld wordt wel degelijk getoond als een tekst, maar dan geen verhelderende, synthetische en verldarende tekst. De samenhang is niet eenvoudig en overzichtelijk, maar veeleer dubbelzinnig, beeldend en onoverzichtelijk. In *Groente* wordt bijna alles verbonden met een of andere groente - vaak met een bloemkool - zodat deze schijnbare rode draad na een tijdje volledig duister en ongrijpbaar wordt. In Stefan Hertmans' roman *Naar Merelbeke* (1994) vervloekt het jongetje 'die stomme encyclopedie waarin alles op alles leek en daardoor

niets meer was wat het ooit, tevoren, in een ander ogenblik geweest was: alleen maar zichzelf, en anders niets'.<sup>26</sup>

Dacht de Verlichting dat de samenhang orde en synthese bracht, dan toont het postmodernisme dat samenhang wanorde en gespletenheid met zich meebrengt. Om het ene lemma of fragment te begrijpen, moet je het andere raadplegen en dat verwijst naar nog andere tekstdelen. De doorverwijzing is in principe een standaardprocedure in de letteren én de wetenschap, maar de eindeloze doorverwijzing van het postmodernisme heft de grenzen op tussen die twee domeinen en tussen de zogenaamd duidelijk van elkaar gescheiden concepten, lemma's en fragmenten. De kennis die het essay én de roman aandragen, is niet die van de 'idées claires et distinctes' maar van de eindeloze encyclopedische doorverwijzing.<sup>27</sup>

De literaire traditie die herschreven wordt, kan worden beschouwd als een encyclopedie van conventies, clichés en verhalen. Zo wordt het jongetje uit *Naar Merelbeke* schrijver door stukken uit de encyclopedie over te schrijven. De zogenaamd heldere en essayistische stukken blijken door hun combinatie literaire teksten. Ook de schrijver Antonie Honing, hoofdfiguur uit Huub Beurskens' novelle *Het lam*, (1997), ontdekt zijn roeping door stukken uit naslagwerken over te schrijven.<sup>28</sup> Teksten ontlenen hun literariteit aan andere teksten. Schrijven is steeds een vorm van pastiche of parodie. In het titelverhaal van Jongstra's *De psychologie van de zwavel* klaagt het personage P. erover dat zijn 'laatste verhaal' nog niet is wat het wezen moet. Hij 'zit behoorlijk vast'. Waarop de ikverteller hem een gouden raad geeft: 'Misschien moet je het eens met een pastiche proberen. [...] Zo ben ik zelf ook begonnen. Een mooie manier om half anoniem de literatuur binnen te sluipen.'<sup>29</sup>

## Roman en essay als beeldspraak

In de literatuurwetenschap hebben de *Yale critics* de grens tussen wetenschappelijke beschouwing en literaire creatie gedeconstrueerd aan de hand van de retoriek, de beeldspraak, de metaforiek. Zowel de 'secundaire' beschouwing als de 'primaire' literatuur zou gebouwd zijn op metaforen. De literaire analyse werkt de beelden uit die in een roman gebruikt worden en doet in die zin ongeveer hetzelfde als die roman. De essayistische taal is met andere woorden even retorisch, figuurlijk en metaforisch als de literaire. Er bestaat geen letterlijke taal. 'All words are metaphors' en 'all language is figurative' beweert J. Hillis Miller.<sup>30</sup> Een metafoor is elke uitdrukking die over A praat in termen van B. Volgens de postmoderne taalopvatting geldt dat voor elk woord, aangezien elk woord slechts gedefinieerd kan worden door te verwijzen naar andere woorden.<sup>31</sup>

Dat alles een metafoor is, wordt in de postmoderne roman nadrukkelijk getoond, zowel op het vlak van de essayistische meta-uitspraken als op het vlak van het verhaal. Laat ik beginnen met enkele meta-uitspraken. 'Romans zijn beelden,'

luit het in Nootebooms *In Nederland* (1984)<sup>32</sup> 'Kunst is metafoor,' beweert de hoofdfiguur van Koen Peeters' roman *Het is niet ernstig, mon amour* (1996).<sup>33</sup> En in *Pop op de bank* (1989), een zogenaamde autobiografie van Brakman, wordt de ikfiguur schrijver nadat hem 'iets opgegaan [is] van het licht der metafoor, het vermogen ver uiteengelegen punten even intens als verrassend in verband te brengen'.<sup>34</sup>

Ook de verhalende laag van de postmoderne roman is overwegend metaforisch. Zo worden de totaal uiteenlopende verhalen uit Februari's debuutroman *De zonen van het uitzicht* (1989) bij elkaar gehouden door de metafoor van het hongeren: de kunst moet ascetisch zijn, holttes creëren en koesteren. Dit beeld verbindt de op het eerste gezicht ongerelateerde verhalen. Op het eind richt de verteller zich tot de lezer: 'Maar er was geen geschiedenis, zegt u? Het is waar, er was niet veel meer dan een semantische rapsodie.'<sup>35</sup> De geschiedenis - in de narratologische betekenis van de chronologie der gebeurtenissen - wordt niet gestuurd door de traditionele logica van oorzaak en gevolg en van temporele opeenvolging, maar wel door de uitwerking van een aantal cruciale metaforen.

De meeste postmoderne romans danken hun narratief karakter niet aan traditionele pijlers zoals gebeurtenissen en personages (die zijn erg vaag in de doorsnee postmoderne roman), maar aan de metaforen die eindeloos omcirkeld en uitgewerkt worden. De verhaalevolutie in Hertmans' *Naar Merelbeke* wordt niet gestuurd door de bekende patronen van de traditionele *Bildungsroman*, maar door de gespannen verhouding tussen de centrale beelden van het water (de beek, Pol de paling, de Beringstraat) en de lucht (de merel, de berkenzaadjes, de engel). In *Rachels rokje* (1994) bouwt Mutsaers de liefdesgeschiedenis niet op een traditionele psychologie, maar op de cruciale metafoor van de plooiën in de rok. Het verhaal ontwikkelt zich als in plooiën: aan de buitenkant (of de voorkant) zie je de afstand en de breuk tussen de plooiën, maar daarachter zit de (verhaal) stof die, via een kleine omweg, zorgt voor de verbinding.

Je zou kunnen verwachten dat dit beeldende karakter leidt tot erg onlogische en ietwat fantastische verhalen, die helemaal niet meer te verzoenen zijn met een theoretische en essayistische beschouwing. Maar dat is helemaal niet het geval in het postmodernisme, dat immers duidelijk maakt hoezeer fantasie en theorie in elkaar overgaan. Een typisch postmoderne roman beperkt de metaforiek niet tot de laag van het verhaal, maar bespreekt die beelden ook expliciet in de beschouwende romanfragmenten. *De zonen van het uitzicht* bevat talrijke uitspraken over literatuur en kunst als 'ecphrasis', dat wil zeggen als omschrijving en omcirkeling van de leegte, de afwezigheid.<sup>36</sup> Meteen weet de lezer wat zijn taak is: de lege plekken van deze roman beschrijven. Hij zal in zijn interpretatie de metaforiek van de roman verder ontwikkelen.

Dat de beeldspraak de postmoderne auteur na aan het hart ligt, blijkt ook uit de essays die deze auteurs gepubliceerd hebben. 'Het schrijven dat ik het mijne noem,' zegt Brakman in de essaybundel *De jojo van de lezer* (1985), wordt gedragen

door 'een zich spontaan aandienende samenhang', waarvan 'het eenheidsstichtende moment eerder is gelegen in een schouw, een cluster van metaforen die roezemoest van betekenissen, dan in een discursieve samenhang'.<sup>37</sup> Het geroezemoes is niets anders dan het uitspreken, bespreken en uitwerken van metaforen. En in dat geroezemoes zit zowel het vertellen als het beschouwen, het verhalen als het filosoferen. Vertelling en essay zijn onderdelen van het geroezemoes dat ontstaat in en door de beeldspraak.

Een essentieel kenmerk van de beeldspraak is haar onuitputtelijkheid. Metaforen zijn niet te parafaseren, er blijft steeds een onvatbare rest, een surplus. Dat vormt de kern van het postmoderne verhaal en essay: ze praten beide over het onvatbare, ze beseffen beide dat ze slechts beelden hebben om die lege kern te suggereren en ze weten dat elk nieuw beeld dat ze gebruiken de onvatbaarheid alleen maar vergroot. In zijn essaybundel *Familieportret* (1996) zegt Jongstra dat een essay niet in staat is de kern van het besproken onderwerp bloot te leggen. De traditionele essayist ziet zijn onderwerp als een gebouw waarvan hij de belangrijkste kamer wil ontdekken. Jongstra daarentegen zegt: 'Naar de inhoud van die kamer blijf ik graag raden. Verder dan detectie van houding, instelling en gemoedstoestand waarmee je voorkomt dat je die kamer zéker voorbijloopt, ga ik niet.'<sup>38</sup> Niet toevallig is deze uitspraak over het essay alweer metaforisch - er wordt een vergelijking gemaakt tussen het essay en de kamer. Ook wie essays schrijft en zelfs wie over essays schrijft, schrijft literatuur, in die zin dat hij of zij via beelden probeert de onvatbare kern te benaderen.

Geen wonder dat je in de essays en de romans van postmoderne auteurs dezelfde beelden ziet opduiken, en, in hun zog, dezelfde preoccupaties, thema's en aandachtspunten. Het beeld van de lege kern, de idee van de onvermijdelijke herschrijving en de al even onvermijdelijke metafictie, de voorkeur voor het onvatbare - je vindt ze moeiteloos terug in alle essays van postmoderne auteurs. Het academische essay, dat zogenaamd onpersoonlijk en onliterair is, zul je niet aantreffen in de essaybundels van schrijvers als Jongstra, Brakman, Krol, Mutsaers en Hertmans. Of Brakman het nu heeft over Vestdijk, Rilke of Adorno, steeds praat hij in zijn typische en onmiskenbaar literaire stijl over zijn persoonlijke opvattingen. Als Hertmans een essay schrijft over de religiositeit in onze profane maatschappij, dan is dat bijna een handleiding bij zijn roman *Naar Merelbeke*, die ook gaat over een jongetje dat de religieuze ervaring buiten de religie gaat zoeken.<sup>39</sup> Als Mutsaers over Ponge, Gilliams en Ensor schrijft, belicht zij thema's die ook in haar narratieve werken centraal staan en doet zij dat in een stijl die absoluut niet van haar narratieve te onderscheiden is. Dat Jongstra zijn essaybundel *Familieportret* noemt, zegt genoeg: de schrijvers die hij behandelt, worden zijn verwanten. Niet alleen ontdekt hij in hen zijn eigen stijl en interesses, deze 'betrekkingswaan' (de term is van Jongstra zelf)<sup>40</sup> zorgt er ook voor dat zijn stukken over deze auteurs gaan lijken op zijn romans en verhalen, die vanuit dezelfde betrekkingswaan geschreven zijn.

## Het essay binnen en buiten de roman

De zogenaamde betrekkingswaan betekent niet dat de essays van de postmoderne romancier niets te melden hebben over het onderwerp en dat ze alleen zouden praten over de auteur en diens preoccupaties. Integendeel, de postmoderne houding van essayisten als Hertmans en Jongstra werpt vaak een nieuw en interessant licht op het onderwerp. Ook hier geldt dat de postmodernist expliciteert wat vaak impliciet blijft, namelijk dat een essay niet directer over het onderwerp praat dan een roman. Zowel de romans als het essay gebruiken de omweg van de beeldspraak. Die beeldspraak is tegelijkertijd persoonlijk en onpersoonlijk: ze sluit aan bij de persoonlijke obsessies van de essayist en romancier, maar is tegelijkertijd ontleend aan het reservoir van beelden en verhalen dat de taal is.<sup>41</sup>

Wat de werken van auteurs als Mutsaers, Brakman en Hertmans laten zien is, dat de band tussen essayistische beschouwing en verhalend stuk niet alleen *binnen* de postmoderne roman erg groot is, maar ook daarbuiten, namelijk in de verhouding tussen die roman en het essay. Misschien is dit een zoveelste voorbeeld van een logica die in de postmoderne literatuur eindeloos vaak opduikt en die je schematisch als volgt kunt voorstellen:<sup>42</sup>

$$a : b :: a1 : a2 :: b1 : b2$$

Als *a* staat voor de roman (het verhaal, de vertelling) en *b* voor het essay (de beschouwing, de filosofie), dan betekent dit: de roman verhoudt zich tot het essay zoals de narratieve romandelen zich verhouden tot de essayistische en zoals de narratieve essaydelen zich verhouden tot de beschouwende. Deze logica relateert de tegenpolen, aangezien elke pool zijn tegenpool in zich draagt. De roman draagt het essay in zich en omgekeerd.

Toch wil deze relativering niet zeggen dat het verschil tussen de polen uitgewist wordt. Een roman is geen essay, al heeft hij er wel veel van weg. De mate waarin de genregrenzen nog gerespecteerd worden, is misschien een aanduiding van het postmoderne gehalte. Een schrijver als Gerrit Krol, die in zijn hele oeuvre wetenschap en letteren met elkaar confronteert, heb ik elders aan de rand van het postmoderne veld geplaatst.<sup>43</sup> Hoewel zijn romans bijna essays lijken, beklemtoont hij, zowel in zijn romans als in zijn essays, het onderscheid tussen beide genres.

Zo verbindt hij in zijn roman *De chauffeur verveelt zich* (1973) de letteren met vrijheid, zachtheid en leegte terwijl hij de wetenschap associeert met gebondenheid, hardheid en doelgerichtheid. Toch slaagt het verhaal erin die polen op elkaar te betrekken, waardoor de roman bijna een wetenschappelijk werkstuk wordt, 'een naslagwerk voor kantoorpersoneel niet hier en daar een kwinkslag'.<sup>44</sup> In zijn essaybundel *De schriftelijke natuur* (1985) bewerkstelligt Krol iets soortgelijks. Enerzijds

brengt hij op allerlei manieren verschillen aan tussen kunst en wetenschap, literatuur en beschouwing, anderzijds schrijft hij op een zeer literaire, dat wil zeggen metaforische, manier over die wetenschap. Bovendien - en dit is een inhoudelijke eerder dan een stilistische of formele kwestie - relativeert hij voortdurend de grenzen die hij aanbrengt. Bijvoorbeeld: 'Literatuur is fictie, hebben we gezegd en techniek is non-fictie. Dit is zeer de vraag. Het verhaal hierboven is danig fictief, *inclusief* de techniek die de hoofdpersoon tot een held maakt.'<sup>45</sup>

Het blijkt dus niet eenvoudig aan te geven waar de bruggen en waar de grenzen liggen tussen de roman en het essay. Van een totale versmelting is zelden sprake, misschien in het geval van de encyclopedische roman à la Jongstra en heel misschien in de als roman te lezen essaybundels van Mutsaers. Dit laatste maakt duidelijk waar de grensrechter zich bevindt: niet aan de kant van de auteur of de tekst, maar aan die van de lezer. Uiteindelijk is het de lezer die bepaalt in hoeverre een tekst als een essay of een verhaal gelezen wordt.

## Roman, essay en lezer

Een van de bekendste clichés over de postmoderne literatuur is, dat ze het zwaartepunt van de literaire communicatie niet meer legt bij de auteur (wat de Romantiek wel deed) of bij de zogenaamd autonome tekst (wat het modernisme ten dele deed), maar veeleer bij de lezer. Van Alphen merkt terecht op dat postmoderne romans geen afgewerkt product presenteren, maar dat ze praten over de manier waarop dat product totstandkomt: 'De tekst is "werk in uitvoering" dat met participatie van de lezer tot een goed eind gebracht kan worden. De lezer is daarmee *als* een tekst, de tekst *als* een lezer: beiden zijn betekenisproducerende instanties.'<sup>46</sup> Postmoderne 'romans gaan niet over een betekenisvolle wereld, maar over de manier waarop wij, verteller en lezer, de wereld van betekenis voorzien'.<sup>47</sup>

Wie een postmoderne roman leest, moet zelf meewerken om van de tekst een zinvol en samenhangend geheel te maken. Hij moet zijn hersenen pijnigen om de roman tot een goed eind te brengen. Ongetwijfeld draagt deze intellectuele inspanning van de lezer in belangrijke mate bij tot de algemeen verspreide indruk dat postmoderne romans nadrukkelijk beschouwend en essayistisch zijn. Je mag dat beschouwend en essayistische gehalte voor een groot deel toeschrijven aan de lezer, die zich gedwongen ziet zijn intellect en zijn literaire kennis te activeren om de tekst van betekenis te voorzien.

Uiteraard wordt deze activering door de tekst uitgelokt, en meer bepaald door de drie kenmerken die ik hierboven heb behandeld. Het hoge metafictionele gehalte, de encyclopedische intertekstualiteit in de herschrijving, en het onoverzichtelijke netwerk van metaforen nopen de lezer ertoe de tekst op een 'beschouwende', zeg maar essayistische manier te benaderen. Maar dat is geen eenrich-

tingsverkeer van tekst naar lezer. Het omgekeerde geldt ook. Het is per slot van rekening de lezer die bepaalt of hij de postmoderne fictie als metafiction zal lezen, de tekst als een herschrijving van andere teksten, de ontwikkeling als een aaneenrijging van metaforen.

Een goed voorbeeld van deze door de lezer gestuurde essayistische interpretatie van de roman, is de bekende analyse die Barbara Johnson maakte van Melville's verhaal 'Billy Budd'<sup>48</sup> Zij interpreteert de vier hoofdfiguren van het verhaal als symbolen voor vier types van lezers. *Zij* leest de fictie als metafiction, *zij* ziet de personages als commentaren op de leeshouding. En ze illustreert dat aan de hand van metaforen, die in dit geval allemaal te maken hebben met 'slaan' en vooral met 'misslaan'. De vaak vermelde gevechten en vuistslagen verbindt Johnson met het geweld van elke beschrijving. Literatuur kan aan het beschrevene geen recht doen. Als de verteller over het personage van Claggart zegt: 'His portrait I essay, but shall never hit it', dan leest Johnson deze metafoer van het slaan ('hit') als een meta-uitspraak over de noodzakelijke mislukking van de literaire beschrijving. Ook in die zin is de literaire tekst een essay, een poging.

Net als de metafiction en de metaforiek, is de herschrijving afhankelijk van de lezer. Wie het vijfde hoofdstuk van *Bouvard et Pécuchet* niet kent, zal de parodistische herschrijving niet opmerken. Bovendien kan er slechts sprake zijn van een parodie indien de lezer ervan uitgaat dat de auteur de intentie had om een bepaalde voorbeeldtekst te parodiëren. Deze zogeheten 'inferred intention' is een constructie van de lezer die uit de tekst afleidt dat de auteur hier doelbewust zinspeelt op een andere tekst.<sup>49</sup> Als die intentie er volgens de lezer niet is, dan spreekt hij van plagiaat, van een flauwe imitatie of een onbedoelde parodie (wat niet bepaald een positief oordeel inhoudt).

Als 'inferred intention' hanteert de lezer niet alleen de hypothese van de doelbewuste intertekstualiteit, maar ook die van de doelbewuste literarisering. Essays van postmoderne auteurs hebben - precies door de metafiction, de herschrijving en de metaforiek - een hoog literair gehalte. Volgens de afgeleide intentie, heeft het essay onmiskenbaar esthetische bedoelingen en functioneert het niet als een overwegend instrumenteel genre dat kennis wil overdragen. Het postmoderne essay is geen hulpmiddel. Het is een literaire tekst, waarbij de formulering en de esthetiek even wezenlijk zijn als de zogenaamde inhoud. Er wordt bovendien geen kant-enklare kennis overgedragen, want de lezer moet die kennis zélf construeren en distilleren. Dat doet hij op dezelfde manier als bij een roman: door de beelden in hun ontwikkeling te volgen, door de eindeloze doorverwijzingen na te speuren, en door de meta-uitspraken te bestuderen. Kennis en esthetiek gaan hier hand in hand, net als beschouwing en verhaal.

## Kleine genealogie

De nauwe band tussen vertelling en beschouwing in de postmoderne letteren, komt uiteraard niet uit de blauwe lucht gevallen. In de literatuurwetenschap hebben heel wat recente benaderingen beklemtoond dat de literatuur een vorm van wetenschap is en omgekeerd. Ik beperk me hier tot vier voorbeelden. Het Franse poststructuralisme van auteurs als Derrida en Deleuze laat zien hoezeer de filosofie en de (mens)wetenschap gebruikmaakt van narratieve, literaire procédés. Zij doen dat trouwens zélf in hun beschouwende werken. Hier sluiten de al eerder vermelde *Yale critics* bij aan. Zij lezen literaire teksten als literatuurwetenschappelijke teksten, en omgekeerd.

In dezelfde traditie passen de talrijke recente theorieën over fictie als metafictione. Literatuurwetenschappers als Currie, Hutcheon en Waugh laten zien dat fictionele teksten steeds ook beschouwingen over de zogenaamde realiteit zijn. Voor de postmoderne fictie geldt dat op een extreme manier omdat die de zogenaamde realiteit ziet als een fictie en de zogenaamde beschouwing als een verhaal.<sup>50</sup> Het *New Historicism* beklemtoont de band tussen de historische beschouwing en het literaire verhaal. Zo toonde Hayden White al in de jaren zeventig dat de historiografie evengoed een plot en personages construeert als een roman: ‘The important point is that every history, even the most “synchronic” or “structural” of them, will be emplotted in some way.’<sup>51</sup> Dat besef is ook doorgedrongen in de taalkundige en literaire geschiedschrijving, waar sprake is van *Het verhaal van een taal* en waar de literaire geschiedenis vervangen is door *een* geschiedenis.<sup>52</sup>

Typisch aan deze theoretische benaderingen is niet alleen hun narratief karakter, maar ook hun hoge mate van zelfbewustheid. Ze beseffen erg goed dat ze de literaire tekst nooit ‘an sich’, als zuivere literatuur zullen vatten. Ze expliciteren het ‘geweld’ dat ze die tekst aandoen, en pretenderen dus helemaal niet dat ze die tekst voor zichzelf laten spreken. Op die manier benadrukken deze benaderingen dat de studie, interpretatie en lectuur van literaire teksten onvermijdelijk een vermenging is van letteren en wetenschap, vertelling en beschouwing. Ik beweer niet dat de postmoderne roman essay en vertelling mengt omdat dat ook gebeurt in de hedendaagse literatuurtheorie. Ik denk wel dat de literaire praktijk en theorie uitingen zijn van een verwante visie, die zich vandaag in tientallen domeinen manifesteert en die ervan uitgaat dat elke uiteenzetting narratief is.

Voor de postmoderne roman-als-essay is de literaire genealogie uiteraard belangrijker dan die van de literatuurwetenschap. Zoals Jongstra aangeeft in zijn essaybundel *Familieportret* heeft het postmoderne proza een respectabele afstamming. De voorvaders zijn volgens hem te vinden in het ‘opengewerkt proza, waarin schrijvers naast het lopende verhaal veel vertellen over het vertellen (het schrijven) zelf’. Hij vergelijkt dat met ‘het Centre Pompidou: de constructie is van buitenaf zichtbaar, of beter, het gebouw zelf gaat schuil onder alle mogelijke bouwkundigheden, die normaliter aan het oog worden onttrokken’.<sup>53</sup> Schrijvers als Ster-



ne, Multatuli en Gogol hebben dergelijke opengewerkte romans geschreven. Bij hen etaleert het verhaal de conventies waarop het gebouwd is, het laat zien hoe het in elkaar zit en het is dus meteen een beschouwing over verhalen en ruimer: over onze manieren om de werkelijkheid op een zinvolle manier op te bouwen.

Zo beschouwd is het postmoderne proza een telg uit de familie van de antiroman, dat wil zeggen de roman die zijn eigen vooronderstellingen in het verhaal etaleert en ter discussie stelt. In de recente geschiedenis behoren de nouveau roman en het Andere Proza tot deze strekking. De postmoderne roman onderscheidt zich van die verwanten, ten eerste door een grotere nadruk op het vertellen zelf (er wordt niet echt veel verteld in de nouveau roman, er gebeurt erg weinig) en ten tweede door de onophoudelijke ontplooiing van metaforen. Als gevolg daarvan etaleert de postmoderne roman nog meer dan zijn voorvaders de fictionaliteit van elke zingeving. Hier is geen plaats meer voor het streven naar de quasi-objectieve, filmische weergave, dat de nouveau roman kenmerkte. Het (weliswaar vaag) neomarxistische kader dat regelmatig in het Andere Proza van auteurs als Vogelaar en Polet opdook, zal je ook niet vinden in de postmoderne roman. Misschien zitten er nog wel meer beschouwingen in de postmoderne roman dan in de nouveau roman en in het Andere Proza, maar die beschouwingen zijn tegelijkertijd veel verregaander geabsorbeerd in de narratieve fictie en het metaforische netwerk. Ze zijn in die zin minder uitleggerig.

Als je deze historische afstamming inruilt voor de synchrone vergelijking, zie je dat de vermenging van verhaal en beschouwing naadloos aanluit bij de internationale context van het postmoderne proza. Bij auteurs als Borges, Nabokov, Calvino en Barnes lijken de verhalen vaak parodistische essays en omgekeerd. Wat opvalt als je die mengvormen met elkaar vergelijkt, is dat ze stuk voor stuk het geloof in een betrouwbaar én aanwijsbaar beginpunt verwerpen. Traditioneel wordt ervan uitgegaan dat het essay een realiteit weergeeft die vooraf bestaat, terwijl de fictie een nieuwe pseudo-realiteit creëert. De postmoderne verweving van beide laat zien dat het essay én de vertelling de realiteit creëren. Er is ook in het essay geen 'vooraf', geen beginpunt dat in de tekst weergegeven, bestudeerd en onthuld wordt. Zo gaat de hoofdfiguur van Barnes' roman *Flaubert's papegaai* (1984) op zoek naar de 'echte' papegaai die model gestaan zou hebben voor de vogel in Flauberts verhaal 'Un coeur simple'. Hij ontdekt dat die oorspronkelijke papegaai een fictie is. En daarover schrijft hij een fictief werk, een roman, die alles van een essay heeft: een biografie, een literatuuroverzicht, een lexicon, een receptiestudie enzovoort. Al die essayistische onderdelen worden steeds gerelativeerd: er worden totaal verschillende biografieën gepresenteerd en er wordt veel aandacht besteed aan werken die Flaubert had kunnen schrijven.

De fictionalisering van het essayistische spreekt ook uit 'Een vergeten dichter' van Nabokov. In het begin denk je dat je een essay aan het lezen bent over een fictieve dichter Konstantin Perov, maar het tweede hoofdstuk is onmiskenbaar een verhaal, dat heel wat spottende beschouwingen over het literaire essay bevat.<sup>54</sup> De

moraal van het verhaal lijkt duidelijk op die van Jongstra's essay over Reynhoudt: het is een illusie te denken dat de essayistische beschouwing over een schrijver en zijn werk de 'echte' auteur en de 'echte' tekst vat. Wat ze vat, is een fictie, net als een vertelling. Dezelfde idee vind je in Borges' essayverhaal 'Pierre Menard, schrijver van de Don Quijote', dat laat zien dat alleen de kopie recht doet aan de literaire tekst en dat elke interpretatie een vervorming en vooral een andere literaire tekst voortbrengt.<sup>55</sup> Ook Calvino's roman *De onzichtbare steden* (1972) toont dat de verhalen en beschouwingen over steden teruggaan op de fictie van de stad aller steden, het fantastische Venetië.

De verregaande fictionalisering van het essay heeft uiteraard ook gevolgen voor mijn beschouwingen. Ook ik heb hier een verhaal verteld met hoofd- en nevenfiguren. Ook mijn hoofdthema's - zoals de metafiction, de herschrijving en de beeldspraak - maken deel uit van een narratieve structuur. Ook mijn chronologie is een *plot*: de diachrone en synchrone verwantschappen die ik hier aanhaal zijn geen getrouwe weergaven van een 'echt en feitelijk gegeven', maar constructies, waarvan ik slechts hoop dat de lezer ze niet onthaalt op de manier van de literaire redacteur Paula: 'Ik word doodziek van al dat gemystificeer.'

## Aangehaalde werken

**Alphen, Ernst van.** 1988. *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg, Dick Coutinho.

**Barnes, Julian.** 1984. *Flaubert's parrot*. London, Picador, 1985.

**Beurskens, Huub.** 1997. *Suikerpruimen gevolgd door Het lam*. Amsterdam, Meulenhoff.

**Borges, Jorge Luis.** 1939. 'Pierre Menard, schrijver van de Don Quijote'. In: Jorge Luis BORGES: *De Aleph en andere verhalen*. Amsterdam, Bezige Bij, 1993, pp. 37-50.

**Brakman, Willem.** 1981. *Ansichten uit Amerika*. Amsterdam, Querido. 1982. *Een weekend in Oostende*. Amsterdam, Querido. 1985. *De jojo van de lezer*. Amsterdam, Querido. 1989. *Pop op de bank. Een autobiografie*. Amsterdam, Querido.

**Calvino, Italo.** 1972. *Le città invisibili*. Milano, Mondadori, 1993. (Nederlandse vertaling: *De onzichtbare steden*. Amsterdam, Bert Bakker, 1981.)

**Colebrook, Claire.** 1997. *New Literary Histories. New historicism and contemporary criticism*. Manchester, Manchester University.

**Currie, Mark** (red.). 1995. *Metafiction*. London, Longman.

**Dentith, Simon.** 2000. *Parody*. London, Routledge.

**Derrida, Jacques.** 1972. 'La différance'. In: Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit, pp. 1-29.

**Februari, M.** 1989. *De zonen van het uitzicht*. Amsterdam, Querido. 2000. *Een pruik van paardenhaar & Over het lezen van een boek*. Amsterdam, Querido.

**Ferron, Louis.** 1977. *Turkenvespers*. Amsterdam, Bezige Bij.

- Flaubert, Gustave.** 1877. *Trois contes*. Paris, Gallimard, 1973. (Nederlandse vertaling: *Drie vertellingen*. Utrecht, Veen, 1988.) 1881. *Bouvard at Pécuchet*. Paris, Flammarion, 1966. (Nederlandse vertaling: *Bouvard en Pécuchet*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1988.)
- Herman, Luc & Bart Vervaeck.** 2001. *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/ Brussel, Vantilt/ VUBPress.
- Hertmans, Stefan.** 1994. *Naar Merelbeke*. Amsterdam, Meulenhoff. 1995. *Fuga's en pimpelmezen: Over actualiteit, kunst en kritiek*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Hutcheon, Linda.** 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984. 1985. *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*. New York, Methuen. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London, Routledge. 1994. *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. London, Routledge.
- Ibsch, Elrud.** 1989. Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur'. In: W.F.G. Breekveldt e.a. (red.), *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Amsterdam, Bert Bakker, pp. 346-373.
- Johnson, Barbara.** 1980. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore, Johns Hopkins.
- Jongstra, Atte.** 1985. *De multatulianen*. Amsterdam, Joost Nijsen. 1989. *De psychologie van de zwavel*. Amsterdam, Contact. 1991. *Groente*. Amsterdam, Contact. 1996. *Familieportret*. Amsterdam, Contact.
- Krol, Gerrit.** 1973. *De chauffeur verveelt zich*. Amsterdam, Querido. 1985. *De schriftelijke natuur. Essays over kunst en wetenschap*. Amsterdam, Querido.
- Leitch, Vincent B.** 1983. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. London, Hutchinson.
- Meijzing, Geerten.** 1995. *De ongeschreven leer. Een cijferroman in 499 bladzijden, 144.000 woorden, en 499 voetnoten*. Amsterdam, Arbeiderspers.
- Multatuli.** 1860. *Max Havelaar of De koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Amsterdam, Querido, 1983.
- Musil, Robert.** 1930. 'Der Mahn ohne Eigenschaften I'. In: Robert MUSIL, *Gesammelte Werke I*. Reinbek, Rowohlt, 1978.
- Mutsaers, Charlotte.** 1994. *Rachels Rokje*. Amsterdam, Meulenhoff. 1996. *Paardejam*. Amsterdam, Meulenhoff. 1999. *Zeepijn*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Nabokov, Vladimir.** 1944. 'Een vergeten dichter'. In: Vladimir NABOKOV, *Verhalen 2*. Amsterdam, Bezige Bij, 1996, pp. 347-361.
- Nooteboom, Cees.** 1984. *In Nederland*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1991.
- Peeters, Koen.** 1993. *De postbode*. Amsterdam, Meulenhoff. 1996. *Het is niet ernstig, mon amour*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Pieters, Jürgen.** 1999. *Critical Self-fashioning: Stephen Greenblatt and the New Historicism*. Frankfurt am Main, Lang.
- Ronen, Ruth.** 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge, Cambridge University.
- Ryan, Marie-Laure.** 1992. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana University.

- Saussure, Ferdinand de.** 1916. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1985.
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A.** (red.). 1993. *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen, Martinus Nijhoff.
- Veesser, H. Aram** (red.), 1989. *The New Historicism*. New York, Routledge.
- Vervaeck, Bart.** 1996. 'Woordloos beschrijven: Postmoderne aspecten in Turkenvespers van Louis Ferron'. *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. 140, nr. 1, pp. 118-129. 1996b. Een naslagwerk met een kwinkslag: Postmoderne aspecten in De chauffeur verveelt zich van Gerrit Krol'. *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. 140, nr. 2, pp. 254-265. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen/ Brussel, Vantilt/ VUBPress. 1999b. '[Twee eeuwen metafiction in de] Nederlandse literatuur'. In: Roland Duhamel (red.). *In eigen boezem. De literatuur over zichzelf*. Leuven, Garant, pp. 11-71. 2001. 'Het gemis als panorama: een blik op het werk van M. Februari'. In: *Ons Erfdeel*, jrg. 44, nr. 1, jan. 2001, pp. 13-20.
- Vries, Jan W. de, Roland Willymyns & Peter Burger.** 1993. *Het verhaal van een taal: Negen eeuwen Nederlands*. Amsterdam, Prometheus, 1995.
- Waugh, Patricia.** 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, Routledge, 1996.
- White, Hayden.** 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins, 1974.
- Wolff, Elisabeth & Agatha DEKEN.** 1782. *Historie van Mejuffrouw Sara Burgerhart*. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1980 (twee delen, onder redactie van P.J. Buijnsters).

## Eindnoten:

- 1 De citaten staan op pp. 113-114.
- 2 Jongstra 1985, 15.
- 3 Ik citeer de vertaling van Edu Borger (Flaubert 1988, 178).
- 4 Flaubert 1988, 181.
- 5 Jongstra 1989, 31.
- 6 Jongstra 1989, 33.
- 7 Jongstra 1989, 139.
- 8 Jongstra 1989, 164.
- 9 Vervaeck 1999, 135-150.
- 10 Voor het verschil tussen impliciete en expliciete metafiction, zie Hutcheon 1980, 17-35. De postmoderne metafiction wordt behandeld in Hutcheon 1988, 105-157.
- 11 Brakman 1981, 139.
- 12 Brakman 1981, 170.
- 13 Vervaeck 2001, 15.
- 14 Vervaeck 1999b, 15-22.
- 15 Vervaeck 1999b, 36-43.
- 16 Ibsch 1989, 351.
- 17 Vervaeck 1996, 123.

- 18 Ik gebruik hier het aloude narratologische (en in oorsprong platoonse) onderscheid tussen mimesis (tonen, opvoeren, citeren) en diëgesis (beschrijven, weergeven, samenvatten). Zie Herman & Vervaeck 2001, 20-22.
- 19 Vervaeck 1999, 138.
- 20 Vervaeck 1999, 22.
- 21 Zie Ronen 1994 en Ryan 1992.
- 22 Voor een uitgebreide behandeling van de postmoderne parodistische herschrijving, zie Hutcheon 1985, 69-83; 1988, 124-140 en 1994, 27-36. Voorts Dentith 2000, 154-185.
- 23 Mutsaers 1996, 119.
- 24 Brakman 1982, 19.
- 25 Peeters 1993, 142.
- 26 Hertmans 1994, 144.
- 27 Vervaeck 1999, 53-62.
- 28 Beurskens 1997, 113.
- 29 Jongstra 1989, 159.
- 30 Voor een goede inleiding op de taalfilosofie van *Yale critics* als Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Paul de Man en J. Hillis Miller, zie Leitch 1983. De citaten van Hillis Miller zijn te vinden op pp. 50-51.
- 31 Uiteindelijk gaat deze visie terug op Saussure's dictum: 'Dans la langue il n'y a que des différences sans termes positifs.' (1916, 166) 'Blauw' kun je slechts definiëren door te verwijzen naar wat het niet is: groen, geel enzovoort. Derrida heeft deze opvatting uitgewerkt in zijn invloedrijke essay 'La différence' (1972, 1-29).
- 32 Nooteboom 1984, 141.
- 33 Peeters 1996, 99.
- 34 Brakman 1989, 54.
- 35 Februari 1989, 115.
- 36 Februari 1989, 78.
- 37 Brakman 1985, 12.
- 38 Jongstra 1996, 10.
- 39 Het essay heet 'Religieus renouveau: design of brocante?' (Hertmans 1995, 7-21).
- 40 Jongstra 1996, 190. Wie literatuur als een psychiatrisch fenomeen ziet, kan het postmodernisme een vorm van paranoia noemen: de postmodernist ziet overal samenhangen, netwerken van beelden en lijkt in die zin op de paranoïcus, die achter schijnbaar ongerelateerde gebeurtenissen een complot en een samenhang vermoedt. Zie Vervaeck 1999, 42.
- 41 Voor de postmodernist is de taal nooit de expressie van een vooraf bestaande persoonlijkheid. Wie de taal gebruikt, wordt door die taal gebruikt en dat blijkt nergens zo goed als bij de beeldspraak, die zogenaamd idiosyncratisch is, terwijl ze inherent is aan het 'déjà là' van de taal (Vervaeck 1999, 98-106).
- 42 Voor een uitwerking van deze logica bij Gerrit Krol, zie Vervaeck 1996b, 255-256.
- 43 Vervaeck 1999, 12.
- 44 Krol 1973, 125.
- 45 Krol 1985, 33.
- 46 Van Alphen 1988, 15.
- 47 Van Alphen 1988, 17.
- 48 Johnson 1980, 81-109.
- 49 Hutcheon 1985, 52.
- 50 Zie bijvoorbeeld Waugh (1984, 115-149), die een continuüm opstelt van modernistische naar post-modernistische metafiction.
- 51 White 1973, 8. Zie ook Colebrook 1997, Pieters 1999 en Veenser 1989.
- 52 Zie bijvoorbeeld De Vries, Willemyns & Burger (1993) en Schenkeveld-Van der Dussen (1993 red.). Ook de literatuurgeschiedenis die de Taalunie op dit moment voorbereidt, streeft expliciet naar de vorm van een *verhaal*.
- 53 Jongstra 1996, 10.
- 54 Nabokov 1944, 347-361.
- 55 Borges 1939, 37-50.