

Met kritisch oog

Paul de Wispelaere

bron

Paul de Wispelaere, *Met kritisch oog*. Nijgh & Van Ditmar, Den Haag / Rotterdam 1967

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/wisp002metk01_01/colofon.htm

© 2007 dbnl / Paul de Wispelaere



voor Willy Roggeman

Genug, je oberflächlicher und gröber zusammenfassend, um so *wertvoller*, bestimmter, schöner, bedeutungsvoller *erscheint* die Welt. Je tiefer man hineinsieht, umsomehr verschwindet unsere Wertschätzung.
Nietzsche

Das Wort ist die Selbstbegegnung der Schöpfung und ihre Selbstbewegung. Am Anfang war das Wort und es wird am Ende sein.
Gottfried Benn

marsman: antagonisme tussen dichter en mens

Ten dele steunend op het bekende essay van G. Stuiveling¹ beschrijft Gerard Knuvelder in zijn literatuurgeschiedenis de wezenseigenschappen van de dichter Marsman zoals die in brede kringen bekendheid hebben verworven. Het antagonisme tussen levensdrang en doodsangst, dat hem liet slingeren tussen de witte Melkweg en het zwarte scheepsruim. Het dubieuze en reactieve karakter van zijn vitalisme. Zijn genezing in een mildere berusting en aanvaardende oriëntering naar de realiteit en de belofte van een sereen humanisme, waarvan de verdere ontwikkeling door een vroegtijdige dood werd afgebroken.

In deze analyse komt het echter nog op belangrijke nuanceringsaan, die het psychologisch beeld van de *dichter* Marsman moeten bijwerken. Wie aandachtig zijn verzen leest, wordt gewaar dat daar enkele motieven ten dele of helemaal in ontbreken, die blijkens prozastukken en brieffragmenten de *mens* Marsman nochtans hebben aangegrepen en herhaaldelijk beziggehouden. Ik leg hier de volle nadruk op het onderscheid dat ik maak tussen de *dichter* en de *mens*. Al te zeer immers is dit onderscheid aan de aandacht ontsnapt en naar mijn overtuiging is het nochtans in verband met bovenvermelde nuancering waardevol. Dat de dichterlijke en de menselijke psychologie binnen de figuur van eenzelfde scheppende kunstenaar onverbreekbaar verbonden maar tegelijk onvereenzelvigbaar onderscheiden zijn, is een vaststelling die wel niemand meer zal betwisten. De verhouding artiest-mens verschilt echter bij elke dichter, en moet bijgevolg in elk concreet geval aan een nieuw en nauwkeurig onderzoek onderworpen worden. In hoe hoge mate die in-

nerlijke verhouding bijvoorbeeld anders is bij Karel van de Woestijne dan bij Henriette Roland Holst, is zo in het oog springend dat alle verdere commentaar overbodig is. Het gebeurt niet dikwijls dat een dichter zoals Henri Marsman zelf zo nadrukkelijk en ondubbelzinnig heeft gewezen op dit onderscheid waarvan hij zich blijkbaar bestendig bewust is geweest: 'Ik zou graag mijzelf willen vereenzelvigen met den man die spreekt uit mijn verzen... Deze bijna-dubbelganger is een parasiet die mij uitzuigt.' Het is dus wel duidelijk dat Marsman zijn dichterschap uitsluitend verbindt met zijn verzen en niet met zijn andere geschriften. Natuurlijk is het nooit haarfijn uit te maken in hoever bewust of onbewust de *dichter* Marsman ook in de prozastukken en de brieven heeft meegesproken, maar deze nuancering kan de stelling die we hierna formuleren niet grondig wijzigen. In de verzen die Marsman tot aan 'Tempel en Kruis' heeft geschreven, spreekt bijna uitsluitend de *dichter*: irrationeel, sterk esthetisch, visionair dynamisch, met verdringing van de denkende geest, zonder dat het perspectief van een levenssynthese erin betrokken wordt. In de prozastukken en de brieven spreekt bijna uitsluitend de *mens*: bewust en bekommerd of piekerend over de eigen ziel gebogen, vaak ontmoedigd, in beslag genomen door de categorieën van het zedelijke en het religieuze, rationeel ontledend, rusteloos denkend en op zoek naar zijn verhoudingen met het buiten-ik. Anders uitgedrukt kan men zeggen dat de esthetische levenssfeer bij Marsman jarenlang in een bijna volstrekt antagonisme tegenover de andere levenssfeer heeft gestaan, dat dit antagonisme polair interactief was op een manier die tegelijkertijd de roekeloze kracht, de soms verblindende schoonheid en de nauwe beperktheid van zijn dichterschap verklaart.

In zijn boek over Marsman getuigt W.L.M.E. van Leeuwen: 'Wie hem (= M.) persoonlijk heeft gekend, weet dat mens en dichter bij hem één waren.'² Men kan aannemen dat de auteur deze uitspraak haastig en onnadenkend heeft neergeschreven of niet in zijn volle draagwijdte bedoelt. Voor ik in een bondig betoog, steunend vooral op biografische gegevens en Marsman's proza en brieven, mijn tegengestelde mening verder uiteenzet, wil ik vooraf ter illus-

tratie een paar uitspraken van Marsman met elkaar vergelijken. 'Een sterk leven rechtvaardigt zichzelf... Door de zaak zo te zeggen, stel ik mij op vitalistisch standpunt en blijf moreel onverschillig'.

Zo schrijft Marsman in een polemieek met Bernard Verhoeven in 1925. Hij heeft op dit ogenblik de redactie der *Vrije Bladen* in handen genomen en vuurt in een reeks apodictische bezweringsformules de jonge Hollandse dichters tot levensintensiteit aan. Tot *levensintensiteit* omdat die door de dichter moet omgezet worden tot *esthetische* intensiteit in het vers. Op ditzelfde ogenblik was Marsman zich echter reeds van de leugen en het failliet van zijn persoonlijk vitalisme bewust, en was hij bezig in zichzelf een kunstmatige *esthetische intensiteit* te onderhouden omdat die bij hem voorwaarde werd tot levensintensiteit. Wie hier op zo'n koppige en ambivalente manier leven en esthetiek vereenzelvigt en verwacht, is de *dichter* Marsman.

De andere Marsman, de *mens* die reeds twee jaar voordien in zijn brieven tot ons spreekt, is de volgende:

'Ik vond altijd alles zonder zin, maar leefde uit vitaliteit - nu wijkt die roes en enkel het donkere blijft. Nu blijkt dit, mijn atheïstisch nihilisme, nu de roes voorbij is, zonder steun. Nu erken ik dat alleen religieuze mensen het harden...'

Dit 'nu', dat Marsman, met een gebaar als wierp hij de wapens neer, herhaalt, kunnen wij omschrijven in de volgende zin: 'nu' mijn inhoudsloze, vormelijke levensintensiteit verzwakt en meteen een inzinking van mijn esthetische vormkracht meebrengt, 'nu' ik niet meer creatief als dichter optreed.

In 1926, in een lezing over de verhouding tussen leven en kunst, spreekt eerst de dichter Marsman: hij herhaalt en bevestigt met een trots zelfbewustzijn zijn vitalistisch standpunt van het jaar tevoren. Maar enkele zinnen verder verleent hij plotseling, voelbaar aarzelend en onverantwoord in de gang van het betoog, het woord aan de mens in zich:

'De levensintensiteit wordt gericht en verdicht, *geef ik toe*, en misschien zelfs bepaald, door den strijd tussen goed en kwaad'.

De ontdekkingstocht in Marsmans vroege jeugd kan, voorlopig al-

thans, slechts hoofdzakelijk gebeuren via de autobiografische fragmenten in 'Zelfportret van J.F.'. Het is mogelijk dat de dagboeken waarvan Arthur Lehning in zijn herinneringen³ gewaagt, nog belangrijke gegevens bevatten, maar veel inlichtingen uit die periode verstrekt hij zelf niet.

De vluchtige onthullingen uit het zelfportret zijn nochtans belangrijk voor de psychologische kennis van de jonge Marsman. Hij, die op dit ogenblik nog niet de *dichter* is, verschijnt voor ons met een onevenwichtige en paradoxale zielsaanleg. Zijn karaktertrekken verspringen van hoogmoedige trots en ongeduldig-prikkelbaar zelfbewustzijn naar minderwaardigheidsgevoelens en sentimenten van twijfel en neerslachtigheid, die vooral in zijn broze gezondheidstoestand schijnen te wortelen. Een jacht om zich fel en koppig te affirmeren wisselt af met een besef van zwakte en onzekerheid. Vooral de bekentenissen in verband met een blijkbaar acute behoefte aan tastbare zelfzekerheid acht ik van groot belang. Zonder dat deze vergelijking werkelijke waarde behoeft te hebben, bestaat er hier een onloochenbare analogie met houdingen van Albert Camus en ook van Nietzsche, die al gauw verklaarde het zoeken naar de zogenaamde *Wahrheit* op te geven en zich vastklampte aan de *Wahrhaftigkeit*. Voortdurend is de jonge Marsman erop uit zich te overtuigen van de tastbare authenticiteit van zijn eigen lichaam en de materiële levensvormen rondom hem. Achter elke onzekerheid spookte reeds vroeg de grijns van de dood. Op zeventienjarige leeftijd was hij bij tijden zodanig van de doodsgedachte vervuld, dat hij in volle ernst een testament opstelde en beschreef hoe zijn bezittingen moesten verdeeld worden. 'Strijdbaar en overkwetsbaar, deze dubbelheid heb ik behouden', schrijft hij later. En ook: 'ik werd in den tijd dat mijn eerste gedichten ontstonden, telkens geslingerd tussen het hoogmoedig besef een duurzaam schepper te zijn... en het juistere inzicht niet meer dan een brandglas... te zijn'. In al zijn geschriften voortdurend wijzend op zijn onontkoombare en pijnlijke drang naar zelfontleding, moet Marsman zich van zijn innerlijke ontreddeering wel heel vroeg rekenschap hebben gegeven. In dit verband grijpt hij zelfs naar een citaat van Karel van de Woestijne: 'Ik ben

doorvreten van een tomeloze behoefte aan het eigen morele onderzoek, waar zelfs geen afschuw, waar zelfs geen walg mij kan van weren’.

Een andere trek van Marsmans jonge ziel, die in brieven en bekentenissen herhaaldelijk opduikt, is zijn natuurlijk verlangen naar ‘ruimte en vertrouwdheid met het heelal’. De geanimeerde aspecten van de Hollandse natuur, vooral de woelige zeevlakken, het grillige duinlandschap, de donkere wolkengedrochten die door de lucht stormen, blijken reeds heel vroeg een sterke aantrekkingskracht te hebben uitgeoefend en boeiden hem als afspiegelingen en symbolen van zijn heftige en rusteloze ziel. Merkwaardig is zijn uitdrukkelijke vermelding, dat deze natuur, hoe bezielde zij hem ook voorkwam, absoluut leeg was van God. Niet alleen bestond er bij hem geen rationeel besef van een objectieve, persoonlijke Godheid, maar zelfs een vaag en irrationeel pantheïstisch gevoel van een goddelijke samenhang van mens en heelal, ontbrak volledig. Bij tijden leefde de knaap Marsman aldus, zonder enig bewustzijn van verbondenheid met de bovennatuur, in een zuiver aards eenheidsgevoel met de natuur. Ik denk hierbij weer onwillekeurig aan de aanvankelijk ‘heidense’ levensdrift van Camus, een vergelijking die ook nog in andere facetten met enig voordeel zou door te trekken zijn. Anders dan bij Camus is echter de ziel van Marsmans kosmos: zij ligt niet in de serene zonnigheid van de stranden der Middellandse Zee, maar in een Germaans, donker, hallucinant en getormenteerd heelal.

Hiermee zijn de belangrijkste krachten aangeduid, die in Marsmans ziel aan het groeien waren, nog voor hij als dichter optrad. Op een gegeven ogenblik schijnen deze krachten vooral in één richting een felle opvlucht te zijn begonnen. In het *Zelfportret* staat beschreven hoe, terwijl hij gedurende een nieuwe aanval van ziekte weerlozer dan ooit maandenlang in de schaduw van de dood lag, opeens de lust om ‘het leven met alle poriën te ondergaan’ onweerstaanbaar in hem baan brak. Dat moet omstreeks zijn achttiende jaar geweest zijn, tijd waarin hij voor het eerst met bewuste en onmiskenbare duidelijkheid de ‘demon der poëzie’ in zich gewaar werd. Men heeft de rol van de lichamelijke toestanden bij Marsman niet genoeg be-

klemtoond. Evenals bij A. Camus en A. Gide, werd zijn cultus van het felle sensationele leven voor een belangrijk deel door zijn ziekte reactief bepaald.

Verrukt over de innerlijke ontdekking van zijn dichterschap heeft Marsman dan van bij de aanvang zijn *bewuste* en *gewilde* vitaliteitsdrang verbonden met zijn ontwakende scheppingsdrift. Hij begon met zijn energieën op te zwepen in functie van zijn poëtische vormkracht, en in de artistieke resultaten die hij onder deze hoogspanning bereikte, vond hij dan anderzijds weer het bewijs van zijn krachtige vitaliteit. Zo ontstond bij hem dadelijk een correlatie tussen vormelijk levensgevoel en esthetische scheppingsactiviteit, waarbij het één onontwarbaar van het ander afhankelijk werd. De levensintensiteit vlamde slechts in hem op wanneer hij door inspiratie bezeten was. Op andere tijdstippen overviel hem weer de neerslachtigheid. Een ander narcoticum leverden hem nog steeds de uitbundige feesten met zon en water en lucht, en die vielen derhalve ook meestal met zijn scheppingsmomenten samen. Zo vervloeien kosmische roes, vormelijk gevoel van levensintensiteit en creatief vermogen bij Marsman onafscheidelijk ineen, en deze complexe toestand van hoogspanning betekent voor hem het *esthetisch beleven*.

Een andere stimulans nog leverde hem de lectuur. Heel merkwaardig is wat hij in dit verband meedeelt over de Vlaamse en Duitse mystieke geschriften, die hij met hartstocht las. 'En hoewel die elementen in mij die men te gauw mijn natuurlijke onaardsheid heeft genoemd, zich onmiddellijk thuis voelden in de sfeer waarheen zij mij leidden, geloof ik nu toch dat ik de mystieken verkeerd las'. Inderdaad, Marsman beschouwde die geschriften nooit met enige verstandelijke aandacht of belangstelling voor hun religieuze inhoud. Hij '*onderging ze als een stroom*' die hem, evenals die andere narcotica, voerde naar een uiterst gespannen toestand, die voorwaarde was tot zijn poëtische creativiteit.

Marsmans dynamische levenscultus is dus van meet af aan zuiver esthetisch geweest. Daardoor ontstond onvermijdelijk in hem de splitsing tussen de *dichter* en de *mens*, die hij bijna vijftien jaar lang als een kwelling zou ervaren en waaraan hij zich op den duur niet

meer kon onttrekken. Wanneer hij later schrijft: 'Ik ben moe door het schuiven van poëzie', bevestigt hij daarmee onverbloemd dat hij zijn scheppend talent als irrationeel bedwelmingsmiddel heeft aangewend.

De elementen die wij tot hiertoe aanbrachten, gelden voor een beeld van Marsman dat zeker opgaat van omstreeks 1919 tot het voorjaar van 1923. Zijn aangeboren heerszucht en trots, zijn dichtelijke verbondenheid met het harde en koude Germaans heelal, versterkt nog door het ambivalente elan van zijn beleving van de erotiek, wordt het uitsluitend klimaat van zijn scheppend vermogen. Dit klimaat en dit vermogen zijn onderling afhankelijk. De andere en duistere kant van Marsmans ziel waarin de twijfel en onzekerheid, de bijna radeloze behoefte aan 'authenticiteit' en de schaduw van de dood werkzaam zijn, blijft in deze periode voor de *dichter* gesloten domein. Ze is het verdrongen aandeel van de *mens* Marsman, die in de uitputtende zenuwspanning van de scheppingsroes geen kans meer kreeg. Marsman is in deze periode alleen dichter en hij betreft in dit dichterschap slechts een deel van zijn menselijk wezen. Een mogelijke dualiteit van de levenssferen, de esthetische tegenover al de andere, is hier totaal opgeheven door een bijna krijgshaftig overwicht van de eerste. Dit overwicht, dat een innerlijke wanverhouding in Marsmans creatieve geest veroorzaakt, verklaart tegelijkertijd de vurige kracht en de smalle beperktheid van zijn poëzie uit die eerste periode.

Ook al mag dit dichterschap *onbewust* reactief geweest zijn, toch is Marsman in de eerste jaren dat hij het beoefent blijkbaar onverdeeld en onbedreigd. Hij is on-principieel atheïst en individualist, de godheid en de maatschappij bestaan voor hem eenvoudig niet, hij heeft er geen behoefte aan, zij zitten als het ware verschrompeld in de greep van zijn scheppingsdrift. Hij is zich van deze toestand bewust en omschrijft in het najaar 1921 in een brief aan Arthur Lehning zijn levenshouding als een 'anarchistisch-esthetisch vitalisme'.

Hoelang Marsman vrijwel zuiver als dichter heeft geleerd, blijkt uit zijn verzen, uit zijn brieven en uit allerlei getuigenissen. G. Stuiveling merkte terecht op dat in de eerste bundel 'Verzen' van 1923

reeds vier gedichten voorkwamen waar een on-vitalistische houding uit sprak. Het zijn 'Schaduw', 'Einde', 'Wacht' en 'Invocatio'. Deze gedichten werden respectievelijk in 1919, december 1921 en mei 1922 voor het eerst gedrukt. In de gang van dit betoog kan dit feit als volgt toegelicht worden: gedurende de besproken periode zijn vier gedichten ontstaan waarin aan het woord is, niet louter de zichzelf aanvurende *dichter*, maar de *mens* die nog alleen de zwakke, negatieve zijde van Marsmans ziel vertegenwoordigde. Anders uitgedrukt: de dynamisch-esthetische sfeer werd een paar keer door de slap-menselijke doorbroken. In het voorjaar 1923 werd Marsman zich voorgoed van deze tweespalt bewust. Hij schrijft dan een aantal brieven waarin de *mens* in hem bijna verbeterde de nederlaag en het einde van de bijna-onbedreigde alleenheerschappij van de *dichter* vaststelt. Het zijn ontstellende onthullingen: 'Zie, nu alle "sensaties": steden, wijn, vrouwen, werk, de schoonheid - nu alles vaal werd, nu blijft enkel - wat ik soms wel vreesde, de vreselijke treurigheid om alles. Ik vond altijd alles zonder zin, maar leefde uit vitaliteit - nu wijkt die roes en enkel het donkere blijft...' In mei 1923 verschijnt in 'De Gids' het prozastuk 'Praeludium Mortis'. Dit is het eerste van een reeks autobiografische getuigenissen waarin de dichter Marsman onder handen genomen wordt door de mens Marsman, waarin tussen beiden een pijnlijk-bewuste object-subject verhouding ontstaat.

Daarmee is de eerste levensfase van de schrijvende Marsman afgesloten. Hij ziet zich tot een innerlijke stellingname gedwongen. Het is die verplichte stellingname die het karakter van zijn vitalistisch dichterschap grondig wijzigde. Toen de mens in hem op een beslissende manier door de doodsangst aangevallen werd, waren verschillende houdingen mogelijk. Marsman had de dood kunnen aanvaarden, er wellicht een zin aan kunnen geven, en aldus in een vernieuwde en verdiepte levensvisie zijn totale ziel met haar polaire spanningen in een vernieuwd dichterschap kunnen betrekken. Hij heeft het niet gedaan. De dood betekende voor hem uitsluitend de negatieve kant van zijn wezen. Hem te aanvaarden veronderstelde ofwel de hoop, die een christelijk-theologische deugd is, ofwel een

stoïcijnse amor fati. De eerste oplossing verwierp hij onverbiddelijk omdat hij haar als een resignatie, een capitulatie beschouwde. Hier weer dringt een vergelijking met houdingen van Camus zich op. Marsmans betrekkelijk onbewust atheïsme verhevigde zich daarna opeens tot een bewust antitheïsme.

De doem die Marsman over zich gekomen wist, was de volgende: dat de mens aan zichzelf niet toebehoort; dat het menselijk lot geen zaak is die louter door de mens wordt beslist; dat de mens afhankelijk is van een macht, sterker dan de zijne; dat die macht de dood is en dat de dood God veronderstelt. Uit het *Zelfportret* blijkt inderdaad wel duidelijk dat hier voor de eerste keer Marsman zich oog in oog met God zag staan: 'God trad uit de verkleurde achtergronden naar voren en toen voor het eerst in zijn volle onduidbare realiteit'. Marsmans reactie was vurig en dramatisch: zich tegen de dood verzetten, de strijd tegen God opnemen.

Het heroïsme van de 'amor fati', dat de mens eenzaam scheppend en met koude trots tegenover de dood verder laat leven, heeft Marsman feitelijk niet beoefend. Voorzeker heeft hij zich, misschien mede door bepaalde van zijn Nietzscheaanse sympathieën, ertoe aangetrokken gevoeld. Maar twee factoren vooral hebben er hem, meen ik, toch van afgehouden. Ten eerste veronderstelt de stoïsche levenshouding, voor zover die ooit praktisch te handhaven is, een vorm van innerlijke zelfzekerheid en rustig evenwicht die Marsman volledig ontbrak. Ten tweede kon Marsman zich nooit neerleggen bij de opvatting dat het lijden het bovenmenselijk individu in zijn eenzame grootheid nog staalt. Het is immers precies het lijden, de pijn, die Marsman nooit in het gelaat heeft durven zien. Vandaar zijn bekentenis: 'Doodsangst: vrees voor het hiernamaals? Nauwelijks; wel in hoge mate: vrees voor de pijn. Pijn is afschuwelijk omdat het zo *vernederend* is.' Noch de stoïcistische, noch de christelijke opvatting van het lijden wilde Marsman aanvaarden. Hij wilde alleen een blinde en wanhopige strijd voeren om te ontsnappen aan zichzelf. Die strijd was, zoals gezegd, gericht tegen God als bringer van de dood.

In deze strijd greep Marsman naar een fel wapen: zijn dichterschap.

Hij viel God niet *als mens* met de rede aan, hij trachtte Hem niet uit te schakelen met de filosofie, niet als denker. Zijn reactie was een instinctieve, onstuimige passie, radeloos als van de in het nauw gedrevene die krampachtig zwaaiend de dodende vijand poogt af te weren. Hij scheurde zijn dichterschap van zijn menselijke angsten af en voedde het alleen met een inhoudsloze intensiteit. Hij spande voortdurend poëtische bogen, maar vond geen pijlen om af te schieten. Zo ontstond in die jaren in de literatuur de mythe van de vitalistische dichter Marsman, op een ogenblik dat de mens Marsman zelf heel zeker de leugen ervan inzag. Men kan hem, die in deze tijd de redactie der 'Vrije Bladen' in handen nam en zijn apodictische bezweringsformules door Holland slingerde, ervan verdenken toen opzettelijk met zijn image te hebben gekoketteerd.

In de reeks gedichten ontstaan tussen 1925 en 1935 zijn hoofdzakelijk de volgende motieven terug te vinden. Ten eerste, een soms bezwerende verheerlijking van de levenskracht. Zoals hoger uiteengezet, is dit vitalisme niet meer positief, het is, in polaire spanning, een tragische tegenstelling die ontstaan is tussen de mens en de dichter, op een wanhopige manier reactief. De esthetische vereniging met de kosmos wordt er slechts op een kunstmatige, volstrekt van het leven afgedwongen manier in betracht of bereikt. Ten tweede staat in een aantal somber gestemde gedichten de nederlaag van de dichter tegen de dood afgebeeld. De dood is een donkere, vernietigende kracht en wordt soms verbonden met bijbelse voorstellingen van de hel. Ten slotte komt een vijftal verzen voor waarin de dood in een zeker metafysisch licht wordt gezien.

Marsman heeft getuigd dat samen met de dood het beeld van God hem heeft geobsedeerd. Op een bepaald moment was hij zich van de eventuele nederlaag van een 'bekering' sterk bewust: 'Ik wist dat honderden vóór mij dien strijd hadden gestreden, Jakob en Saulus en talloze anderen, maar zij hadden niet doorgezet tot het einde en waren toch nog gezwicht. Ik wilde niet zwichten, maar ook ik hoorde dikwijls de stem die mij verwijtend vroeg: waarom vervolgt gij mij? Ik lachte om het verwijt, om de aanmatiging van de vermaning, ik ontkende dat God het recht had mijn onderwerping te vragen en

in wezen vroeg hij alleen dat'. Hoe is dan de situatie van de mens Marsman? Trots verzette hij zich tegen het besef van de dood en bijgevolg tegen God. Hij vreesde dat God hem achterna zat en dat hij overwonnen kon en zou worden. Daarom vergeleek hij zich een paar maal met Paulus. Hij kon als mens moeilijk ontsnappen aan de innerlijke plicht een houding te bepalen tegenover God als heerser over de dood. Maar het is precies het besef van deze plicht dat hij poogde te verwerpen. Dat komt hierop neer, dat hij de ware dood, d.w.z. de dood voor zover hij een levensfunctie vertegenwoordigt, niet in het gezicht durfde te zien. Daarom deed hij een beroep op zijn scheppende kracht, die hem weer een broze illusie van kracht en onkwetsbaarheid kon verschaffen, hij deed een beroep op de *dichter* Marsman en gaf zich over aan de esthetische verbeeldingen der geïnspireerde scheppingsmomenten. Die aldus voorgestelde verhouding bekrachtigde hij met zijn eigen woorden: 'Ik ben gaan inzien dat ik mij in mijn gedichten zo vaak met den dood heb beziggehouden, omdat ik in werkelijkheid niet aan hem wilde denken'. Hier stelt Marsman zelf heel duidelijk de 'gedichten' (= de dichter) tegenover de 'werkelijkheid' (= de mens).

Zodra het collectieve beeld van de *vitalistische* dichter Marsman in Nederland enthousiast onthaald werd, begon hij zelf zich met dat beeld te vereenzelvigen en kunstmatig te vervalsen. Hij klampte zichzelf vast aan een karikatuur. Zijn latere uitlatingen daaromtrent laten geen twijfel bestaan: 'Niet enkel de mensen vereenzelvigen mij met mijn beeld, ik doe het zelf'. En verder: 'Deze bijna-dubbelganger is een parasiet die mij uitzuigt'.

Het is deze zelfvervalsing die Marsman een tijd lang belet heeft zijn dichterschap te vernieuwen, het te betrekken in de dramatische perspectieven van leven en dood. Zij is een complex van angst, wanhopige hoogmoed enerzijds en zelftwijfel anderzijds, dat misschien in niet onbelangrijke mate mede door literaire roemzucht in stand werd gehouden: 'De roem is een kwelling, zelfs als hij echt is; hij achtervolgt ons met een karikatuur van onszelf, hij herinnert ons aan het versteende beeld dat wij zijn in ons werk, aan de vervalste schim waarmee de mensen ons vereenzelvigen'. Dit spel van zelfbe-

goocheling bestaat enerzijds in de esthetisch-vitalistische roes die een systeem is geworden en anderzijds in verbeeldingen waarin de dichter door de dood vernietigd wordt. Zo is de uitspraak van de mens Marsman over die verbeeldingen te verklaren: '...mijn dichten erover (is) een schijngevecht geweest, een spiegeltragedie'. En ook: 'Ik leed in mijn verzen de nederlaag om de illusie te krijgen dat ik werkelijk met hem had gestreden, maar in wezen had ik hem slechts in een visioen onschadelijk gemaakt'.

Slechts in een vijftal gedichten krijgen wij een glimp te zien van de mens Marsman over die verbeeldingen te verklaren: '...mijn voorbeeld 'De Overtocht' en 'Zinkend Schip', waarin hij het zelfbedrog doorbreekt en zijn innerlijke dualiteit tussen dichter en mens uitspreekt.

Het is deze zelfvervalsing die Marsmans tragedie is geworden. Hij kon en wilde zich op den duur niet meer losmaken van zijn verleden, en het is typisch dat de theorie van Menalque daarover, die een tijdlang Gides hobby geweest is, hem eveneens vertrouwd was. Herhaaldelijk heeft hij in zijn proza zichzelf daarover aangeklaagd: 'Ik had kunnen los zijn van mijn verleden, onversteend, vloeiend. Ik had mijzelf kunnen zijn'.

Marsman was volkomen op de hoogte van de kwaal die hem uitholde en het geneesmiddel heeft hij terugblikkend op zijn leven in het 'Brieffragment' zelf voorgeschreven: 'Ik had juist meer moeten *denken* over den dood, maar niet in gedichten; ik had den doodsangst niet moeten verdrijven met het roepen om leven, maar hem zwijgend moeten doorstaan. Dan was ik nu verder geweest, vreeslozer, rechter, eenvoudiger'. Zich bezinnend had Marsman de betekenis van de dood kunnen achterhalen, hij had kunnen aanvaarden dat het deze grens is die de ambivalente diepte en de spanning aan het leven geeft. Hij had zichzelf ervan kunnen overtuigen dat de angst hem klein maakte en zijn vlucht hem verblindde voor het mysterieuze maar boeiende perspectief van het tijdeloze.

Men kan de vraag stellen of Marsmans kortstondige toenadering tot het katholicisme na het jaar 1925 het gevolg was van zijn metafysische onrust in verband met de doodsgedachte, of anders uitge-

drukt: of het de mens Marsman was die een stap naar God toe heeft gezet. Uit bovengaand betoog volgt een ontkennend antwoord. Ook in deze fase van Marsmans leven speelde de bewuste splitsing van mens en dichter een belangrijke rol en zij verklaart de heftigheid en de dubbelzinnigheid van zijn optreden. In de maanden dat Marsman zijn kruistocht voor een vitalistische gemeenschap begon te prediken in 'De Vrije Bladen', verleende hij meteen zijn medewerking aan het katholieke orgaan van Gerard Bruning. Sommigen hebben hun verwondering over deze handelwijze uitgedrukt. Zij is nochtans gemakkelijk verklaarbaar en moet meteen beschouwd worden in het licht van Marsmans gelijktijdige fascistische neigingen. Men kent de befaamde uitspraak van 1938 waarin de dichter liet uitschijnen dat zijn vitalisme niets anders geweest was dan een hartstochtelijke poging om de jeugd wakker te roepen en dat het mislukken van dit opzet hem had vermoeid en uitgeput. Ook G. Stuiveling wees op het bedrog van deze voorstelling. In een brief uit het voorjaar 1925 (dus helemaal bij het begin van zijn officiële vitalistische carrière) gericht aan A. Lehning, heeft Marsman zelf, geloof ik, de sleutel gegeven tot de juiste verklaring. Hij schreef daar dat hij werkte: 'zonder klank- en voedingsbodem, zonder werkelijke krachtige kerels, om je op hun beurt kracht en vaart te geven'. Daar uit blijkt dus dat Marsman, op het ogenblik dat hij van de broosheid en de leugens van zijn dichterlijk vitalisme overtuigd geworden was, maar het trots alles toch kunstmatig in stand probeerde te houden, een fantastische poging deed om anderen in zijn persoonlijk spiegelgevecht te betrekken, om niet alleen te verzinken, om te kunnen gedragen worden op de schouders van een fictieve collectieve roes. De enige man in Nederland wellicht in wie hij toen een bondgenoot kon vinden, was de paulinische figuur van Gerard Bruning. Aan diens romantisch-strijdbare opvatting van de kerk, zijn barbaarse felheid, zijn heroïsch gebaar, zijn middeleeuwse ridderallures, voelde de dichter Marsman zich verwant. Het is daarom niet de mens Marsman die onder impuls van Bruning de beruchte stap naar Rome heeft gedaan, het is de dichter die zich een ogenblik door het ideaal van een vurige pre-reformatorische gemeenschap

heeft laten verleiden. De correspondentie van Marsman met Bruning is jammer genoeg vernietigd. Ze zou waarschijnlijk het vaste bewijs geleverd hebben dat er vanwege Marsman nooit een theologische toenadering is geweest, dat er nooit sprake geweest is van enige onderwerping aan het dogma. En toen na korte tijd de mens Marsman, d.i. de godsweigeraar, besepte wat de dichter Marsman verricht had, was de reactie een verbeterener en heiligschennender afwijzen dan ooit. In sommige gedichten uit 'Tempel en Kruis', waarin de bewuste eenheid van mens en dichter reeds hersteld was, spreekt overduidelijk, bezonnen en beheerst, de haat. Na 1933 lost Marsmans innerlijke dualiteit zich stilaan op. Daardoor verzaakt hij nu ook aan zijn fascistische sympathieën, en keert zich tegen de 'ras en bloed'-filosofen even heftig als tegen de kerk. Hij verklaart het vitalisme voor dood, d.w.z. de mens Marsman heeft het mythe-karakter van zijn dichterschap volledig overwonnen, hij stelt een reeks kalme, bewuste diagnoses van zijn zolang gecultiveerde kwaal. In verband met deze kapitale verandering gewaagt hij voor het eerst van de 'zuidelijke krachten' in hem: 'Ik moet langzaam loskomen van mijn verleden dat ik ten onrechte met mijzelf vereenzelvigd heb. Parijs kan daar zeker toe meewerken'. Het dualisme tussen dichter en mens waarmee hij al die jaren heeft geworsteld, bepaalt hij als volgt: 'Het is de strijd tussen wat ik schematisch de noordelijke en zuidelijke krachten van mijn natuur noem. Ik heb tot nog toe op de noordelijke geleefd en de zuidelijke nauwelijks als krachten beschouwd... Parijs ontdoet mij van alle heftige weerbaarheid, het vermindert mijn wilskracht, het vernevelt mijn energie... Het streelt mij... Het maakt mij loom, doelloos en werkeloos, stil, PEINZEND en starend... Ik zal er een langzamen pijnlijken ondergang tegemoetgaan, die misschien een redding betekent.' Het is duidelijk dat die zuidelijke, latijnse krachten de eigenschappen van de *mens* Marsman vertegenwoordigen. Het is de in mannelijke evenwicht erkende sector van zijn ziel, die in de jeugd jaren zo sterk werkzaam was, maar door de expressionistische *dichter* Marsman zo hardnekkig en gewelddadig verdrongen werd. Het is zijn aangeboren innerlijke onzekerheid, zijn natuurlijke weemoed, zijn radeloos

gevoel van eenzaamheid en verlatenheid, zijn zoeken veel eerder naar het 'how to be' dan naar het 'to be or not to be'. Hij verwierf de koppige hoop een nieuwe kracht te ontdekken 'wanneer hij eenmaal den moed zou vinden zich los te laten en vermoeid en weemoedig te worden'. Met de volgende woorden nam hij afscheid van zijn eigen esthetisch spiegelbeeld: 'Maar nu moet ik gaan en mij zelf laten zinken in dat bodemloos aandoend souterrain van mijzelf...'

1955

Eindnoten:

- 1 Tempel noch kruis, in *Steekproeven*, 1950.
- 2 Drie vrienden, 1947.
- 3 A. Lehning: De Vriend van mijn Jeugd, 1954.

michel seuphor en 'het overzicht'

Op 15 juni 1921 verscheen te Antwerpen het eerste nummer van *Het Overzicht* onder leiding van Fernant Berckelaers en Geert Pijnenburg. Verspreid over vier jaargangen, beleefde het tijdschrift 24 nummers, verdeeld in twee reeksen (de eerste reeks van no's 1 tot 12, de tweede van no's 13 tot 24). Luxueus uitgevoerd op groot formaat (33 × 25) en in de tweede serie telkens voorzien van een 'plastische omslagtekening' van kunstenaars als J. Peeters, V. Servranckx, R. Delaunay, Jos Leonard, K. Maes e.a., was het niet alleen naar inhoud maar ook naar uiterlijke verschijning een uiterst belangwekkende periodiek.

Er heerst in de Vlaamse literaire en artistieke geschiedschrijving een eigenaardig optisch bedrog in verband met de modernistische tijdschriften van na de eerste wereldoorlog. Dit blijkt o.m. treffend uit de monografie die dr. F. van Passel aan *Ruimte* heeft gewijd. Ik licht twee zinnen uit dit boek: 'Alleen Ruimte was geroepen om te slagen in die gistende periode na de eerste wereldoorlog' (blz. 36). En naar aanleiding van de plastische avant-garde: 'De grote pennetwist die tien jaar lang het cultureel leven beheersen zal, werd door *Ruimte* ingezet, zijn taak werd later door *Vlaamsche Arbeid* overgenomen' (blz. 125). Over *Het Overzicht* wordt zelfs met geen woord gerept! Men vraagt zich verbaasd af hoe het mogelijk is.¹

Toen F. Berckelaers, die reeds in het eerste nummer van zijn tijdschrift een reeks 'poëtische impressies' (Scherzo) ondertekende met het pseudoniem *Michel Seuphor*, in 1921 op de voorgrond trad, was hij op het Vlaams-nationalistische front een revolutionaire 'outsider'. Hij was toen twintig jaar, stamde uit een franskiljonistisch

bourgeois-milieu en had school gelopen op een jezuïtencollege. Bij het eerste ontwaken van zijn persoonlijkheidsbewustzijn zocht hij te ontsnappen uit die dubbele kooi in de groeiende overtuiging dat hij was 'un étranger égaré dans ce monde à la fois étonnant et ennuyeux, dont il faudra qu'il s'évade un jour'. Het relaas van die 'evasie' verscheen veel later in zijn geromantiseerde autobiografie 'Les Evasions d'Olivier Trickmansholm' (1939), die mag beschouwd worden als een sleutelboek over de avant-garde toestanden te Antwerpen van 1918 tot 1925. Uit opstand tegen zijn burgerlijk milieu en de patersopvoeding die hij beide als negatief aanvoelde, sloot hij zich bij de clandestiene flamingantische kringetjes aan en begon daar aan de vrije uitbouw van zijn geestelijke en artistieke persoonlijkheid.² Voor hij zijn familie de rug toekeerde, sprak hij tot een vriend deze hartversterkende zin: 'Je lutterai jusqu'à ce qu'il ne me reste rien de mon passé. Pas une trace.' De wording van F. Berckelaers tot M. Seuphor bevat de geschiedenis van een heerlijke en boeiende revolte die slechts wordt verwezenlijkt door hen die uit het zuivere, harde hout zijn gesneden. Om te beginnen richtte hij in 1921 zijn tijdschrift op met de 800 F opbrengst van de verkoop van zijn persoonlijke bibliotheek!

Geert Pijnenburg, die gedurende de eerste jaargang van *Het Overzicht* de redactie met Berckelaers deelde, had in 1919, samen met Herman van den Reeck, de leiding gehad van het extreem-activistische tijdschrift *Staatsgevaarlik*, dat een jaar vóór *Ruimte* de idealen van het Duitse Aktionshumanitarisme in Vlaanderen verkondigde. Democratisch, anti-militaristisch en revolutionair, stelde het zich volkomen in op de 'Realisierungspolitik' van Kurt Hiller. Scherp gekant tegen de gevoelsromantiek van de blauwvoeterij, steunde het op het denken, de geest en de actie, op de 'Umgestaltung der Welt nach dem Befehl der Idee'. (Hiller). Voor de leiding van de nieuwe Vlaamse gemeenschap deed het een beroep op het helderdenkend intellect en zette aldus, tegen alle uiterlijke schijn in, feitelijk Vermeylens wekroep om 'more brains' voort. Diezelfde eis werd in 1920 ook gesteld in *Opstanding*, het orgaan der Vlaamse Clarté-groepen, vooral door V.J. Brunclair.³ Hij verried een intel-

lectualistische bekommernis die scherp moet onderscheiden worden van de gevoelspathetiek van het humanitarisme en die op het artistieke vlak als vanzelf weg zou leiden van het expressionisme en aansluiting zou zoeken bij de geometrische zuiverheid van de abstract-beeldende plastiek. *Het Overzicht* nam die boodschap over en zette aldus een streven voort dat al enkele jaren aan de gang was. In zijn groet aan de lezers verkondigde het o.m.: 'De geestelijke grootheid van 'n volk komt tot uiting in zijn kunstenaars en geleerden... Abonneren op Het Overzicht is medewerken aan Vlaanderens geestelijke bevrijding'. In het manifest, gericht tot de Vlaamse intelligentsia, hervatte F. Berckelaers het credo van het Vlaams activisme en nationalisme, gesteund op *geesteskracht* en *daad*: 'Het is lang tijd dat de intellectuelen van Vlaanderen in voeling komen, groeperen. Dit zij dus onze taak. Door zelfontvoogding tot wereldontvoogding.' Zijn persoonlijke bevrijding wilde Berckelaers ingeschakeld in en weerspiegeld door de collectieve Vlaamse ontvoogding. Gedurende een vol jaar nog lag die geestelijke ontplooiing voor hem hoofdzakelijk op sociaal-politiek en wereldbeschouwelijk plan, om daarna vrij plotseling bij het artistiek modernisme aan te sluiten. In de eerste afleveringen van zijn tijdschrift ontpopte hij zich als een scherp en uitdagend polemicus, steeds maar dezelfde motieven van revolutionaire daadkracht en zelfbevrijding hernemend, gesteund op de klare overtuiging van de REDE. (Zie vooral: 'Bij een onuitgegeven artikel van Herman van den Reeck' juli 1921 en 'Het Vlaams-Nationalisme' sept. 1921.)

Die sociaal-politieke slogans zochten naar een filosofische fundering, zoals ook later de artistieke opvattingen van Seuphor een wijsgerige basis zouden hebben. In dit opzicht was de eerste zin van het manifest (juni 1921) reeds karakteristiek: 'Wij leven in een tijd van geestelijke en materiële *wanorde*.' Het eerste nummer bevatte een reeks 'Aforismen over Orde', waarin de orde wordt voorgesteld als het hoogste resultaat van het menselijk *bewustzijn*. Typisch is de volgende uitspraak: 'Normaal is zijn (= van de mens) redelijke verplichting: *in* en *met* de hele mensheid samen te werken in het instinctieve trachten naar DE ORDE (gezondheid).' Van hieruit reeds

loopt een rechte lijn naar een tableau-poème van 1928, in samenwerking met Mondriaan, waarop staat: 'enfin mesure d'hygiène'. In hetzelfde eerste nummer schreef hij een 'Anti Nietzsche' waarin tegenover de 'ruwe machtswil' de toenmalige humanistische modefiguren Tolstoi en R. Rolland werden geplaatst en de toekomst van de nieuwe maatschappij gesitueerd werd 'in wezens die de sleutel vonden van ORDE en VREDE'. In al deze en andere betogen liggen als vaste stapstenen de begrippen rust - vrede - orde - rede - gezondheid: ze plaveiden de weg naar Mondriaan.

Ook de literair-polemische rubrieken weerspiegelden aanvankelijk dezelfde geest. In Van Ostaijens 'Bezette Stad' verweet Berckelaers, bij alle waardering, toch het groot gebrek aan *duidelijkheid* (juni 1921). Vanuit zijn sociaal-humanistische overtuiging hekelde hij anderzijds scherp de sceptische bourgeois-mentaliteit van 't Fonteintje (okt. 1921). En steeds vanuit diezelfde gezichtshoek reageerde hij een jaar nadien heftig op de Parijse avant-gardisten Cocteau, Cendrars en Apollinaire. Ook bij hen veroordeelde hij de 'scepticism-epidemie, ziekte der jongere bourgeois-literatoren' (sept. 1922). Tegenover die 'ondermijners van de geestelijke gezondheid' plaatste hij figuren als Emerson, Whitman, R. Rolland, Duhamel, Vildrac e.a. De literatuur-opvatting van F. Berckelaers was in die tijd dus helemaal doordrenkt van de heersende humanitaire levensleer, die hem verbond met de opvattingen van de Ruimte- en Ter Waarheidgroep, maar die hij meer dan deze laatste interpreteerde in *rationele zin*.

Van no. 10 (dec. 1921) tot het dubbelnummer 11-12 (sept. 1922) dat de eerste jaargang van *Het Overzicht* afsloot, lag een betekenisvolle onderbreking van tien maanden. Toen die laatste aflevering dan verscheen, was het artistieke aandeel er plots overwegend in geworden en traden een reeks nieuwe medewerkers op het voorplan. Berckelaers zelf publiceerde een uitvoerig verslag van het Derde Congres voor Moderne Kunst te Brugge (5 en 6 aug.). G. Burssens en P. van Ostaijen vertegenwoordigden de poëzie. Jozef Peeters deed zijn intrede met een merkwaardig opstel 'Inleiding tot de moderne Plas-

tiel' en de illustratie bestond uit abstracte lino's van Peeters, Jan Cockx en K. Maes. In zijn artikel introduceerde Peeters 'de zuivere beelding' van P. Mondriaan,⁴ waarin hij de voorwaarden vervuld zag voor een nieuwe supra-individualistische *gemeenschapskunst*. 'Met een stelselmatige horizontaal-verticale bladverdeling wordt de grootste rust-suggestie betracht. Het is een betrachten tot rustgeven in den chaos van het tegenwoordige dynamisch Leven.' Het is evident dat Seuphor in een dergelijke uitspraak zijn eigen opvattingen onmiddellijk moet hebben herkend.

De neerslag van deze verandering is duidelijk terug te vinden in *Les Evasions*. Aan de basis ervan lag Berckelaers' kennismaking met J. Peeters: 'Un jour, Meesters (= Peeters) exposa quelques-uns de ses chefs-d'œuvre dans une salle attenante du café Tijl. Les tableaux représentaient des carrés et des cercles de couleurs vives se chevauchant. Trickmansholm fit la connaissance du maître, le vit tous les jours, et les explications que l'artiste donna de ses œuvres lui parurent si pertinentes qu'il fut désormais convaincu de son bon sens, de son honnêteté. C'était peu de temps avant le procès d'héritage. Celui-ci terminé, les rapports entre le peintre et le poète devinrent très étroits, et Trickmansholm lui offrit de devenir co-directeur de "Graal" (Het overzicht). Dans sa pensée, il faisait là un coup splendide par lequel il élargissait singulièrement l'horizon de sa revue, jusque-là limité à la vie politique et littéraire du flamingantisme anversois. Il n'avait pas entièrement tort: Meesters avait des relations partout, recevait des revues en toutes langues, connaissait les milieux d'art d'avant-garde de Paris, de Berlin, de Vienne'. (blz. 105- 106).

Die ontmoeting greep plaats in dezelfde tijd 'où Trickmansholm commence à se détacher du régionalisme. L'atmosphère flamingante est épuisée pour lui: elle ne nourrit plus son besoin d'exaltation. Aidé par les prestigieuses révélations de Ludo Meesters, il s'oriente maintenant vers une nouvelle patrie, il appréhende l'existence d'une patrie au-dessus des patries: l'art, l'art international, un art nouveau 'de communauté' (blz. 107). Op 8 april 1923 ondernam hij zijn eerste (blz. 111) en in het najaar reeds zijn derde reis naar Parijs (blz.

116). Hij ontmoette er Picasso, Dermée, Delaunay, Cendrars, Zadkine, Huidobro, Souppault, Y. Goll, Léger, J. Cris en andere figuren uit de Franse avant-garde, die aan zijn tijdschrift zouden meewerken. Bij zijn terugkeer te Antwerpen, stootte hij met zijn enthousiasme op een typisch regionalistische onverschilligheid die hem nog sterker van zijn vroegere vrienden vervreemde: 'Seuls Rik Dempe (?) et Ludo Meesters l'écoulaient' (blz. 116). Dit relaas spreekt voor zichzelf. F. Berckelaers had het gebied van de moderne kunst ontdekt als een boeiender en zuiverder bewustzijnswereld waarin zijn eigen geestelijke ontvoogding en die van zijn gemeenschap zich op hoger niveau zouden kunnen voltrekken. Hij bewoog er zich aanvankelijk nog wat aarzelend en onzeker in, zoekend naar de consequente overschakeling van zijn verworven geesteshouding op het artistieke vlak. Maar de brug tussen het Europese modernisme en Vlaanderen was geworpen en in deze avontuurlijke arbeid verschoof de nationale politiek vanzelf naar het achterplan.

In november 1922 startte de tweede reeks van *Het Overzicht*, onder leiding nu van F. Berckelaers en J. Peeters. Het omslag was in constructivistische stijl getekend door Peeters en het nummer werd ingeleid door een nieuw manifest: 'Met deze tweede jaargang plaatst *Het Overzicht* zich daadwerkelijk in het teken van het Internationalism voor alles wat zijn essentieel karakter aangaat: kunst- en ideeenbeweging.' En in zijn inleidend 'Postulaat' schreef F.B. o.m.: 'De berg van politieke, wetenschappelijke, technische en artistieke ervaringen, die de Westerse Beschaving op de drempel van de xx eeuw heeft opgehoopt met de wekkende kaakslag van 'n wereldoorlog, brengt ons op de weg naar 'n nieuwe maatschappelijke orde, geleidelijk met een nieuw classicisme in de kunst. ... In de mate van het mogelijke onze krachten bijdragen aan de inleiding tot deze nieuwe beschavingsvormen en het verwezenliken in feite van 'n daartoe vereiste nieuwe klassieke maat in de kunst... dit zal de hoofdlijn zijn in het verdere leven van dit tijdschrift.' Met een uitspraak als deze verwijderd Berckelaers zich resoluut van de romantische gevoelsethiek van het humanitarisme en verbindt hij zijn cultureel en soci-

aal moralisme met een geloof in de zuiverende kracht van een nieuwe geometrisch-abstracte kunst. De invloed van J. Peeters blijkt hier wel duidelijk. De grondidee uit de eerste jaargang wordt feitelijk voortgezet, maar ze krijgt een andere dimensie.

De twee essentiële programmapunten waren dus: aansluiting zoeken bij de internationale modernistische kunstbewegingen en daarbij de nadruk leggen op de manifestatie van een nieuwe klassieke kunst die de artistieke uitdrukking zou zijn van een groeiende nieuwe maatschappelijke orde. Die kunst was de abstracte beelding vooral in constructivistische zin.⁵

Na zijn verblijf te Parijs, dus einde 1923, ondernam Berckelaers, om de verkoop van het tijdschrift te stimuleren, een propagandatournee in Nederland, waar hij de architecten J.J.P. Oud, Van der Vlucht, Dudok en Berlage ontmoette. Gedurende de kerstvakantie 1922 maakte hij met J. Peeters een reis naar Berlijn, waar zij in de Sturmmilieu kennis maakten met H. Walden, F. Marinetti e.a.⁶ Uit al die relaties groeide de internationale oriëntering en medewerking verbaasd snel. In het novembernummer 1922 publiceerde J. Peeters een nieuw artikel, geïllustreerd met reproducties van L. Russolo, Marinetti, Baldessari, Paladini e.a., waaruit een gedachtengang blijkt die het karakter van het tijdschrift ook verder zou blijven bepalen. Hij verwerpt de dynamische plastiek van de futuristen, die al te zeer tot *analyse* voerde in plaats van tot *constructie*. Daarna schetst hij de ontwikkeling van sommigen onder hen (o.m. Baldessari) die breken met alle 'schijn' van de 'renaissance' en de *essentie* bereiken in constructivistisch werk. De 'Proletariër der IIIe Internationale: mechanische compositie' van Venicio Paladinilevert daarvan een geslaagd voorbeeld. Verwante opvattingen werden verkondigd in alle voorname bijdragen. In 'Geschakeerde aforismen over kunst en bouwkunst' (maart-april 1923) viel de Rotterdamse architect J.J.P. Oud uit tegen het expressionisme: 'Na vormprostitutie (gevoelsvergoding) stijgend in climax tot gevoelsexaltatie: expressionisme.' Tegenover die onbeheerste dynamiek en gebrek aan beheerste vormkracht plaatste hij de stelling: 'Vorm dat is: het verschijningsbeeld van tot kristallijnen klaarheid bezonken, geestelijk gezuiverde en

beheerste ontroering.’ In dezelfde aflevering stelde F. Berckelaers vanuit hetzelfde standpunt Marinetti en Berlage als twee tegenstrijdige kunstenaarstypes tegenover elkaar. Marinetti vertegenwoordigt: instinct, analyse, romantiek, dynamiek, teugelloos ritme. Berlage: inspanning, synthese, contemplativiteit, harmonie. Hij ‘kanaliseert de stoffelijke gegevens in hermetische plannen en ontheft haar uit de materie door de rust van een klassieke maat’. Zijn werk draagt een ‘vrede-stempel’. Bevat dit niet de sociaal-politieke Berckelaers van vroeger zowel als de artiest Seuphor van later? Ook H. Walden hamerde op hetzelfde aambeeld van de ‘neo-klassieke’ nieuwe kunst: ‘Kunst is *ordering* van geestelijke gewaarwordingen. Enkel het evenwichtig denken geeft betekenis aan de kunst.’ In een bijdrage ‘Over het tegenwoordig plastisch leven’ verkondigde F. Léger verwante ideeën in verband met de integrering van de nieuwe plastiek, kleuropvatting en architectuur in een nieuwe maatschappij: ‘Hem (= de mens) omringen, hem doen leven in een nieuwe plastische en overwegende *orde*’. Het mei-juninummer 1923 bracht opnieuw een belangwekkend betoog van J. Peeters: *Indrukken uit Berlijn*, waarin hij het ‘classicisme’ van de nieuwe, abstracte kunst nader belichtte. De profetische toon die toen het hele kunst- en geestesleven beheerste en in feite ook een aspect van het sociaal-humanitarisme was, duikt ook hier weer op: ‘Bevredigd zien wij de tijd naderen waarop ieder kunstgenieter zal beseffen, door contact met ons werk, dat stilaan de gansche wereld inneemt, hoe beledigend de handeling van de impressionist of laat-renaissancist tegenover hem was, door in ubiquiteit zijn persoonlijkheid à tort et à travers op te dringen aan den genieter, hem vermeiend door spiegelbeelden eener dekadente bourgeois-samenleving.’ Ten gevolge van die contacten van Peeters met Duitsland werkten o.m. nog volgende Berlijnse avant-gardisten met teksten of clichés aan Het Overzicht mee: Moholy-Nagy, Dixel, Schwitters, Kandinsky, A. Behne, R. Belling. De volgende nummers, tot en met april 1924, brachten nog bijdragen van L. Kassak uit Wenen (‘Rekenschap’), van Paul Dermée (Parijs) over het *synthetisch* kubisme van Juan Gris, van Ernst Kallai (Berlijn) over het ‘Konstruktivisme’, van Philippe Soupault over Robert Delau-

nay, van Seuphor over de plastische kostuumontwerpen van Sonia Delaunay, van Enrico Prampolini (Rome) over 'Het esthetische der machien en het ingrijpen der mekanika in de kunst' enz. In al deze teksten komen dezelfde principes en slagwoorden terug: *synthese* en *constructie*, *architectonische compositie* en *eenheid*, *orde* en *klarheid*. Overal ook spreekt het geloof in de sociale roeping van de nieuwe zuivere beelding en het verlangen om 'Tegenover den destructieven, individueelen geest een konstruktieven kollektieven geest te plaatsen'. (L. Kassak). Ieder nieuw nummer was rijk geïllustreerd met afbeeldingen van abstracte plastieken en sculpturen van kunstenaars als Moholy-Nagy, Prampolini, R. Belling, Malewitsch, Kandinsky, V. Servranckx e.a. En in deze manifestaties stond vanzelfsprekend ook de architectuur ingeschakeld. Naast J.J.P. Oud werkte vooral de Berlijnse architect A. Behne mee met bijdragen over de nieuwe Duitse bouwkunst en Das Bauhaus. Grondplannen en maquettes van ontwerpen en werken van Berlage en Victor Bourgeois werden over talrijke bladzijden afgedrukt. En in dit bewonderenswaardig streven naar synthese werd ook de muziek en de natuurwetenschap betrokken: Paul Collaer introduceerde o.m.: 'De nieuwe Russische balletten' (dec. 1922) en Prokofieff (maart-april 1923); P. Verrijken gaf toelichtingen bij 'De fysische hypothese voor de XXe eeuw'.

In zijn eigen essayistische bijdragen gaf F. Berckelaers, uit wie zich hoe langer hoe duidelijker de gestalte van M. Seuphor losmaakte, voorts blijk van zijn beschouwend-filosofische aanleg. Zijn vroegere ideeën schakelde hij geleidelijk op zijn nieuwe kunstvisie over. In dec. '22 schreef hij een karakteristiek stuk: 'De Natuur, zij; de Mens hij', waarin men de beginselen van al zijn later kunstkritisch werk terugvindt. Ik citeer er enkele die spreken voor zichzelf: 'De natuur kopiëren is haar levensschoon, dat niet van mensenheden kon gemaakt worden, bespotten en honen door het te willen opsluiten en tot inertie veroordelen.' Duizeling is een ziekelijke toestand; alleschepping vergt volledige fysiese en psychische gezondheid en bewustzijn van gezondheid. En nog: 'Het goed geëkilibreerde werk van de mens (nut plus kracht plus esthetiek) moet, als resultaat van (volstrekke) orde en (betrekkelijke) waarde, primeren boven dat der

natuur. De mens, met zijn berekenende en beheersende geest (Apollon) als hoogste uitdrukking van de Kosmos, is de voorbestemde meester over de natuur (Dionysos)'. Was die eis van orde, evenwicht en geestelijke beheersing Berckelaers dan ingeboren of was het eerder een krampachtig verzet en een strijd tegen zijn eigen onrustige en hartstochtelijke natuur? Dit is een vraag van psychologische orde waarop ik hier niet verder kan ingaan. Maar wie b.v. aandachtig het hoofdstuk 'Femmes' leest uit *Les Evasions* en overigens oog heeft voor de gehele ontwikkelingsgang van revolutionaire drift tot mystische rust die in dit boeiend boek wordt beschreven, mag misschien wel besluiten dat achter de serene verschijning van M. Seuphor een sterk dualistische natuur schuilgaat.

In het stuk 'Over kunst in 12 punt' (jan. 1924) komt dezelfde tegenstelling nadrukkelijk terug. Mondriaan, Moholy-Nagy, Peeters, e.a. zijn *appolinische* kunstenaars, 'die hun plastiese uitingen en sensaties herleiden tot de eenvoudigste kleur - vlak- en lijnverhouding of een volledig innerlijk evenwicht willen weergeven.' Tegenover hen staan de *dyonisischen* of *pittoresken* die het leven dynamisch en anekdotisch uitbeelden: de negerkunst, het futurisme, dadaïsme en expressionisme behoren daartoe. Zij vertegenwoordigen het *plebs* tegenover *adel* en in Vlaanderen zijn... Permeke en De Smet tot hen te rekenen. Op grond van hetzelfde beginsel wordt de hele dadaïstische beweging (Van Doesburg, Tzara, Huelsenbeck, Picabia, Schwitters) veroordeeld als 'het allerprilste romantisme en de meest bandeloze stijlloosheid'. ('Nog Dada?') (maart-april 1923).

De plastische kunstbeschouwing in *Het Overzicht* heeft dus, bij monde van Seuphor en van al zijn medewerkers, de contemporaine stromingen van futurisme, dadaïsme en expressionisme stelselmatig bekampt. In het feit dat het bij voorbeeld geen plaats bood voor de 2e Latemse School van Permeke en de zijnen, ziet Paul de Vree de reden waarom het tijdschrift in Vlaanderen werd geminimaliseerd of doodgezwegen.⁷ Hoe dan ook, het is zeker dat *Het Overzicht* door zijn verzet tegen het vormzwakke expressionisme, zich resoluut van alle andere toenmalige Vlaamse periodieken heeft gedistantieerd.⁸ Althans op het eerste gezicht lijkt het dan ook verbazend hoe wei-

nig het literaire gedeelte van het tijdschrift in overeenstemming was met de rest. Op verschillende gebieden is hier zelfs een radicale tegenstelling te bespeuren. Waar Berckelaers in sept. 1922 nog tekeering tegen de Parijse dichters-avant-garde, stelde hij, na zijn eerste verblijf te Parijs, vanaf mei-juni 1923 zijn kolommen open voor de internationale experimentelen en dadaïsten. Ook daardoor werd Het Overzicht in Vlaanderen origineel, hoewel dus op een innerlijk tegenstrijdige wijze. Van de eigen dichters ontbrak P. van Ostaijen zelden op het appèl en werkten J. Burssens en V.J. Brunclair geregeld mee, maar ook Paul Dermée en H. Behrens-Hangeler deden hun intrede. Deze laatste, dadaïstisch lettrist-avant la lettre, verscheen met een louter fonetisch gedicht, sterk geconstrueerd en ook typografisch een 'objet':

Ormalon orolyne oernor.
 O K
 O C
 Katek cabus aladin
 O K
 O C
 molobrom roplei spikoson
 O K
 O C
 nertamid fluidrast seinsin
 O K
 O C
 ormalon orolyne oernor.

In september 1923 introduceerde *Seuphor* nu op een heel andere toon de 'Parijse letterkundigen' N. Beauduin en Yvan Goll, en naast nieuwe gedichten van Behrens-Hangeler nam hij er ook op van Tristan Tzara, Cocteau en H. Walden. In januari 1924 deed hij de voorstelling van de experimentele en dadaïstisch getinte Braziliaanse avant-garde groep KLAXON. In april 1924 schreef hij over de 'poèmes tableaux' van de te Parijs wonende Chileen V. Huïdobro en over de Russische dadaïsten Iliazd, Kroutchewyh, Terentieff e.a., de beoefenaars van Zaoum, een soort lettristische taal met typografi-

sche effecten. In februari 1925 besprak hij zeer sympathiserend Tristan Tzara's 'Manifestes Dada', loofde ook Burssens' 'Piano' en brak daarentegen een bundel humanitaire verzen van zijn vroegere mederedacteur G. Pijnenburg volkomen af. Dat hij met dit alles qua voorlichting in zake en stellingname tegenover de extreme vleugel van de internationale avant-garde een ander unicum in de rustige Vlaamse gouwen bereikte, hoeft wel geen betoog. Maar toch vraagt men daarbij naar de reden van zijn vrij plotseling gewijzigde houding tegenover dit experimentalisme en naar de manier waarop hij het kon verzoenen met zijn visie op de plastische kunsten. In *Les Evasions* blijkt daarover weinig of niets. Maar in het reeds vermelde betoog 'Over Kunst in 12 punt' (jan. 1924) stelde hij inderdaad principieel de poëzie tegenover plastiek en architectuur: 'In de bouwkunst zijn rijpheid en berekening vereisten, *de dichtkunst daarentegen heeft jeugd en spontaneïteit voor doel.*' En waarom? Nergens uitleg. Had hij intussen te Parijs ingezien dat het Europese dadaïsme een onloochenbaar *feit* was dat zich nagenoeg even sterk opdrong als de abstracte kunst en dat het ene evenzeer als het andere een radicaal verzet inhield tegen de bourgeoiscultuur die hij zelf zo verafschuwde? Of waren er ook principiële opvattingen over het wezen van de dichtkunst mee gemoeid? Of beschouwde hij de poëzie als een soort uitlaatklep voor de andere zijde van zijn natuur? Misschien is dit alles tegelijk waar. Vast staat dat Seuphor eerst een tijd lang zelf dadaïstisch experimenteerde tot hij enkele jaren later, na zijn kennismaking met P. Mondriaan te Parijs, een poëtische doctrine ontwikkelde die naar overeenstemming streefde met zijn inzichten in de plastische kunst.

Vanaf mei-juni 1923 tot april 1924 publiceerde Seuphor lange reeksen gedichten zoals 'Te Parijs in Trombe', 'Daggeknetter', 'Vrijheid en Geus', waarin de speelse, afbrekende geest van zijn Franse voorbeelden duidelijk te herkennen valt. Men merkt er de invloed in van Y. Goll, Tzara, Cocteau en van de simultaneïstische 'poèmes synoptiques sur plusieurs plans' van Nicolas Beauduin. Het zijn meestal fantastische, ironische, soms brutale en grillige objectiveringen van impressies en invallen, onomatopëisch en typografisch

verwerkt in dadaïstische zin. Zoveel satire en felle geestigheid had bij ons alleen P. van Ostaijen opgebracht in zijn 'Bezette Stad', maar daar dan ook met een veel groter poëtisch vermogen. In april 1924 verschenen fragmenten uit het *Carnet Bric-à-Brac*, dat in hetzelfde jaar ook afzonderlijk uitkwam. Nederlandse, Franse en zelfs Duitse verzen dansen hier door elkaar en bevatten reeds voorbeelden van korte muzikaal-fonetische evocaties die de verdere ontwikkeling van Seuphors poëzie aankondigen, als bijvoorbeeld 'Côte d'Azur':

Du mimosa
du mimosa
en voulez-vous?
en voilà!

'*Cabaref*' uit het laatste, geheel dadaïstische en absurdistische februarinummer 1925 (op dit gebied in ieder geval een uniek document in onze tijdschriftenliteratuur!) is bijna helemaal in het Frans gesteld en het evoceert trouwens, op baldadig-speelse wijze, de scherp wordende tegenstelling tussen Parijs en Antwerpen.

Waarom heeft Seuphor in 1925 Antwerpen en Vlaanderen definitief vaarwel gezegd? In *Les Evasions* (blz. 124) staat te lezen dat de uiterlijke aanleiding een knokpartij met Antwerpse dokwerkers was, waarna hij, bont en blauw geslagen, door V. Brunclair en een onbekende werd thuisgebracht: 'Cette aventure fut le coup de grâce.' Maar de echte reden lag veel dieper en wordt in het hoofdstuk 'Stabilisation' gesuggereerd. Zoals Seuphor omstreeks 1920 zijn familie en zijn opvoeding de rug had toegekeerd om in die verloochening van zijn verleden zijn ware 'ik' te kunnen ontplooiën, zo stond hij in 1925 op een nieuw crisispunt. Ook van de F. Berckelaers uit *Het Overzicht* wilde hij zich nu definitief losmaken, ervan overtuigd dat hij een tweede maal van een soort nulpunt moest vertrekken om zijn zelfontdekking te voltooien. De edelste ontrouw is niets anders dan moedige trouw aan zichzelf. Bekendheid, vriendschap en liefde liet hij achter en 'Trickmansholm, lorsqu'il arrive à Paris, a l'im-

pression d'avoir franchi un grand tournant: la route est devant lui, neuve, libre de tout'. Opnieuw drijft onrust en geestelijke fierheid hem naar een tabula rasa van het verleden en een beslissende verovering van zijn diepste zelf: 'Se construire une vie de toutes pièces sans rien devoir à personne ni même à son passé. Choisir ses amis, femme, métier, pensées, joies, efforts. Choisir? Plutôt se laisser faire par le vent des évènements, tout en suivant l'aiguille de la boussole: *être vrai, être soi-même, trouver son visage définitif*.' Hoe zuiver klonk en klinkt die stem tegenover het kleinburgerlijke Vlaanderen waar familietrouw en heimat-sentimentaliteit nog steeds tot de hoogste deugden worden gerekend. De beschrijving van verdere geestelijke en artistieke ontwikkeling van M. Seuphor gaat het bestek van dit artikel te buiten. Alleen de evolutie van zijn poëzie-opvattingen, die de groei uit *Het Overzicht* voltooit, wil ik nog even vermelden.⁸

De persoonlijke kennismaking met Piet Mondriaan en de bewondering en de vriendschap die eruit voortvloeiden, bevestigde vooreerst Seuphors visie op de betekenis van de 'zuivere beelding' in de plastische kunst. Als een gewijde tempel betrad hij het atelier van de schilder en 'comme Eentzam lui montrait une autre toile où les lignes étaient simplement un peu déplacées et le rose changé en bleu, Olivier ajoutait: Je n'aurais jamais cru que la représentation de *la paix intérieure* soit possible par le moyen de la peinture moderne.' (blz. 142). Beide kunstenaars herkenden elkaars mystische geaardheid. Uit een gesprek dat volgt maakt Seuphor op: 'il y avait un mystique en lui'. Onder invloed van Mondriaan kwam hij tot een nieuwe poëzieconceptie: 'La peinture abstraite appelait l'existence d'une poésie abstraite... Ce qu'il y a d'essentiel à la poésie n'est ni le mot ni le sens du mot - c'est là l'essentiel de la prose - mais bien le rythme, le son, l'harmonieuse facilité du dire, qui donne au rythme son expression de joie. Dès lors le travail poétique devenait une manière de composition spontanée dans le temps, une musique libre qui, pour être 'abstraite', devait être dépouillée de toute signification...' (blz. 147).⁹ Die nieuwe poëतिक noemde hij *verbale muziek*, waarvan *Erreur brevetée* het mooiste specimen is:

fanny
 voilà l'eau
 voilà l'eau à ma gauche
 voilà l'eau à ma gauche Octavie
 voilà l'eau
 l'eau à ma gauche
 et à ma droite
 et à ma gauche droite
 une octave
 ô fenoménie
 ô vache
 ô ficelle
 faux-phili-photogène
 hermance
 adolphe
 lucrèce
 ô proserpine, ô prose, ô finistère
 ou fanny
 franche
 fleur

'In dit gedicht zijn blijkbaar Jacob, Arp, Kandinsky en Schwitters verwerkt en wordt het woord geenszins veronachtzaamd, maar meteen toch het allesbindend ritme aanwezig dat de verschijnselen uit de chaos naar een dansgeluk optrekt'.¹⁰ De verzoening tussen de zuiverende, bevrijdende rol van de abstracte plastiek en de poëzie was hier eindelijk tot stand gebracht door de activering van de abstractmuzikale elementen in het gedicht, dat daardoor bewuste raakpunten kreeg en met de neo-plastische schilderkunst en met de muziek. In 1928 verscheen de experimentele bundel verbale muziek 'Lecture élémentaire'. Op literaire avonden reciteerde de dichter verzen eruit: nu stond hij op de barricaden van de avant-garde te Parijs zelf. Een gedenkwaardige gebeurtenis schijnt meer bepaald geweest te zijn de voordracht van het befaamde gedicht 'Tout en roulant les RR', in het kader van een tentoonstelling van de door Seuphor en Torrès-

Garcia opgerichte groep *Cercle et Carré* (april 1930). Het reciteren gebeurde met behulp van een spreekbuis in de vorm van een masker, gesculpteerd door Cueto. Het werd begeleid door bruijstistische sonorisationes die L. Russolo zelf op zijn 'russolofoon' teweegebracht.¹¹ De samenhang tussen poëzie en moderne plastiek werd praktisch verwezenlijkt in de *tableau-poème* die in die jaren te Parijs werd beoefend. Seuphor had er voor het eerst kennis mee gemaakt aan huis bij de Delaunay's.¹² Ook de Russische dadaïst Iliaszd werkte aan dit genre en stelde er in 1949 een merkwaardige bundel van samen onder de titel *poésie de mots inconnus*.¹³ In 1928 maakte Mondriaan een *tableau-poème* voor een tekst van Seuphor, waarvan deze zelf zegt: 'C'est une des plus belles compositions de l'époque dite *classique* du chef de l'école néo-plasticienne. De tous les tableaux-poèmes que j'aie jamais connus, c'est l'œuvre la plus solide et la plus simple. Peut-être est-ce le chef-d'œuvre de l'espèce...'¹⁴ Het gedicht van Seuphor *Textuel* is een ode aan Mondriaan, die hem de weg had gewezen die hij voortaan niet meer zou verlaten.

1963

Eindnoten:

- 1 Voor uitvoeriger kritiek, zie mijn bijdrage 'Het tijdschrift Ruimte in het brandpunt', N.V.T. 1959, 7.
- 2 Aan deze outsider-situatie van Seuphor heeft Paul De Vree reeds een opstel gewijd: 'Notities over de Vlaamse Lost Generation. Het geval M. Seuphor' (De Tafelronde V, 2 blz. 23-27).
- 3 Zie daarvoor mijn monografie: 'V.J. Brunclair' Brussel 1960.
- 4 Op blz. 136-137 van 'Les Evasions' verhaalt Seuphor hoe hij voor het eerst de naam Mondriaan onder ogen kreeg ('Qui est Eentzaam? Jamais entendu ce nom.') op een blaadje aantekeningen van een onbekende in een nummer van Het Overzicht, dat hij tot zijn verrassing aantrof in een boekenstalletje te Parijs. Hoe dan ook, dit is in strijd met de waarheid, want J. Peeters had het in zijn Overzichtartikelen herhaaldelijk over Mondriaan gehad. Het bewijst dat 'Les Evasions' als een roman en niet letterlijk als een autobiografie moet beschouwd worden.
- 5 Vooral over het aandeel van de plastische kunsten in de tweede reeks van Het Overzicht schreef ook Paul De Vree in het Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen 1954-1960: 'De historische betekenis van "Het Overzicht".' blz. 117-123.
- 6 Les Evasions... blz. 117-118.
- 7 Zie P. De Vree o.c. onder no. 5, blz. 121.
- 8 M. Seuphor vertelde mij over zijn grote ontgoocheling van toen hij na enkele jaren verblijf in Frankrijk, bij een bezoek aan Vlaanderen, hier nagenoeg geen spoor van abstracte kunst meer ontdekte en alles 'overwoekerd' vond door het expressionisme.
- 8 M. Seuphor vertelde mij over zijn grote ontgoocheling van toen hij na enkele jaren verblijf in Frankrijk, bij een bezoek aan Vlaanderen, hier nagenoeg geen spoor van abstracte kunst meer ontdekte en alles 'overwoekerd' vond door het expressionisme.
- 9 Ook over de ontwikkeling van Seuphors poëzie in zijn verhouding tot Mondriaan schreef Paul De Vree in 'De avantgarde plastisch: poëtisch' De Tafelronde VII, 4 blz. 135-137. Ik steun op dit baanbrekend artikel.
- 10 ibid blz. 136.
- 11 Over de bundel 'Lecture élémentaire' en de literaire avonden van Seuphor te Parijs, schreef H. Chopin in zijn tijdschrift 'Cinquième Saison - Revue de poésie évolutive' no's 10, 12 en 13.
- 12 Zie daarvoor Seuphor reeds in Het Overzicht no. 21 (april 1924) nog onder de naam F.B. en later in de XXe Siècle, juin 1952, blz. 22: 'Histoire sommaire du tableau-poème'.
- 13 Zie Paul De Vree, o.c. onder no. 9, blz. 135.
- 14 XXe Siècle, juni 1952, blz. 24.

het problematische ik

'Die Existenz der Problematik verdanken wir dem Wachstum des Bewusstseins; sie ist das Danaergeschenk der Kultur.'
C.J. Jung.

1. Toen Narkissos geboren werd, sprak de ziener Teiresias als lotsbestemming over hem uit dat hij zeer oud zou worden, op voorwaarde dat hij nooit zichzelf zou kennen. Hij werd mooi en was zo vervuld van trots over zijn eigen onbewuste schoonheid dat hij volstrekt aan zichzelf genoeg had en de liefde van mannen en nimfen hooghartig afwees. Maar nadat de nimf Echo en Ameinios aldus door wanhoop gestorven waren, strafte Artemis hem: hij schonk hem het *zelfbewustzijn*. Van dit ogenblik af werd Narkissos door het spiegelbeeld van zijn ik voortdurend en machteloos gekweld, zodat de voorspelling van Teiresias zich voltrok. Hij stootte zich een dolk in de borst en uit de met zijn bloed doordrenkte aarde ontsprong de witte narcisbloem.

De spiegel (van Narkissos) is in de romantiek sedert lang een dankbaar procédé. Om een personage met zichzelf te confronteren, laat de schrijver hem in een spiegel zijn evenbeeld bekijken. Dit gebeurt o.m. in 'Nana' van E. Zola en zestig jaar later opnieuw in 'La Nausée' van J.P. Sartre. Maar de verschillen zijn erg opvallend. Hier volgen eerst beide fragmenten.

a. 'Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même... Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait

au-dessus de la hanche droite, et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. On la surprenait toujours de se voir; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté. Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre... Nana ne bougea plus. Un bras derrière la nuque, une main prise dans l'autre, elle renversait la tête, les coudes écartés. Elle voyait en raccourci ses yeux demi-clos, sa bouche entr'ouverte, son visage noyé d'un rire amoureux... Un frisson de tendresse semblait avoir passé dans ses membres. Les yeux mouillés, elle se faisait petite, comme pour se mieux sentir. Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse. Et rengorgée, se fondant dans une caresse de tout son corps, elle se frotta les joues à droite à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie, Sa bouche goulue soufflait sur elle le désir. Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace...'

b. 'Au mur, il y a un trou blanc, la place. C'est un piège. Je sais que je vais m'y laisser prendre. Ca y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller.

C'est le reflet de mon visage. Souvent, dans ces journées perdues, je reste à le contempler. Je n'y comprends rien, à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid parce qu'on me l'a dit. Mais cela ne me frappe pas. Au fond je suis même choquée qu'on puisse lui attribuer des qualités de ce genre, comme si on appelait beau ou laid

un morceau de terre ou bien un bloc de rocher... Mon regard descend lentement, avec ennui, sur ce front, sur ces joues: il ne rencontre rien de ferme, il s'ensable. Evidemment, il y a là un nez, des yeux, une bouche, mais tout ça n'a pas de sens, ni même d'expression humaine... Je m'appuie de tout mon poids sur le rebord de faïence, j'approche mon visage de la glace jusqu'à la toucher. Les yeux, le nez et la bouche disparaissent: il ne reste plus rien d'humain. Des rides brunes de chaque côté du gonflement fiévreux des lèvres, des crevasses, des taupinières. Un soyeux duvet blanc court sur les grandes pentes des joues, deux poils sortent des narines: c'est une catégorologie en relief. Et, malgré tout, ce monde lunaire m'est familier. Je ne peux pas dire que j'en reconnaisse les détails. Mais l'ensemble me fait une impression de déjà vu qui m'engourdit: je glisse doucement dans le sommeil... Peut-être est-il impossible de comprendre son propre visage. Ou peut-être est-ce parce que je suis un homme seul? Les gens qui vivent en société ont appris à se voir, dans les glaces, tels qu'ils apparaissent à leurs amis. Je n'ai pas d'amis: est-ce pour cela que ma chair est si nue? On dirait - oui, on dirait la nature sans les hommes.'

Men kan opwerpen dat de confrontatie van twee willekeurige romanfragmenten even goed alles als niets kan bewijzen. Overigens hebben de uitgebeelde personages en situaties niets met elkaar gemeen. Maar het komt hier slechts op één wezenlijk vergelijkingspunt aan: het spiegelbeeld. Want dit spiegelbeeld reveleert een vorm van bewustzijn.

Nana wordt door de schrijver (haar schepper) als object aanschouwd en uitgebeeld terwijl en zoals zij zichzelf in de spiegel bekijkt. Hij ziet haar als een vast omljnd, volkomen door haar eigen verschijning uitgedrukt personage en zo ziet en beleeft zij ook zichzelf. Die beide zienswijzen vallen samen: de blik en de waarneming van de schrijver corresponderen volkomen met die van zijn figuur. Nana vereenzelvigd zich met haar spiegelbeeld zoals de auteur haar vereenzelvigd met het afgesloten beeld dat hij van haar ontwerpt. Dit geldt zowel voor het uitwendig als voor het inwendig personage. Noch voor Nana noch voor de schrijver bestaat er enige split-

sing tussen bewust-zijn en zijn (leven), er is geen sprake van een bewustzijn van het bewustzijn. Om termen uit de fenomenologie te gebruiken: het bewustzijn van Nana is uitsluitend *expérience vécue*, het is *irréfléchi* (Sartre, Merleau-Ponty); het wordt geen conscience *de soi*, het blijft impliciet, het wordt niet thematisch gemaakt tegenover zichzelf.

Antoine Roquentin daarentegen is zelf de verteller, de dagboekschrijver, hij is zijn eigen object. Hij ervaart zijn spiegelbeeld niet als congruent met zichzelf en ziet het derhalve niet als vast omljnd en besloten. Er is geen noodzakelijke overeenstemming tussen uitwendige *verschijning* en inwendig *zijn*. Het lijkt hem het beeld van een vreemde, een ander. Hij ervaart zichzelf dus niet als een dichte *expérience vécue*, maar er is een conscience *de soi*, een reflexief bewustzijn waardoor hij zich aanwezig *stelt* aan zichzelf. Hij zelf, zijn eigen zelfbewustzijn, wordt het expliciete thema van zijn bewustzijn. Het resultaat is het schiften, het uiteenbrokkelen van het *ik* dat niet langer een vast omljnd, stabiel personage kan zijn, maar een personage dat herhaaldelijk opnieuw moet beproeven zich samen te stellen. Het ik wordt het onzekere, problematische, bevreemdende spiegelbeeld van zichzelf.

Met weglating van alle nuancerings mag men de object-waarneming van Zola en de ik-ervaring van Nana karakteristiek achten voor de 19de-eeuwse roman tot aan M. Proust en James Joyce. De ik-als-object ervaring van A. Roquentin, die tegelijk deze is van Sartre, typeert in haar existentiële onzekerheid in belangrijke mate de moderne roman.

2. Naast A. Gide en M. Proust heeft de dichter en essayist Paul Valéry in het begin van deze eeuw lucide uitbeeldingen gegeven van het moderne bewustzijn en daartoe herhaaldelijk een beroep gedaan op het narcissusmotief. Niet alleen wemelt zijn poëzie van Narkissosfiguren, maar ook de grote gedichten 'La Jeune Parque' en 'Le Cimetière Marin' beelden het conflict uit van het extreme bewustzijn dat zichzelf dreigt te vernietigen. In laatstgenoemd werk wordt overigens het lumineuze watervlak van de Middellandse Zee aangewend als symbool van het dualistisch Valéryaans bewustzijn.

Als roerloze spiegel verbeeldt het het absolute zijn dat in zichzelf verzonken en in volstrekte zuiverheid de contingentie van het menselijk bestaan overstijgt en in het *Non-être* uitmondt. Maar onder dit vlak is de zee een donkere en woelige diepte en wordt daarin symbool van het veranderlijke en peilloze contingente bewustzijnsleven: het *être*. Het non-être dat de grens van het menselijke overschrijdt wordt als ideaal gesteld en spruit voort uit het bewustzijn dat 'notre personnalité elle-même, que nous prenons grossièrement pour notre plus intime et plus profonde propriété, pour notre souverain bien, n'est qu'une chose muable et accidentelle'. De verwarringen en waanbeelden in het bewustzijn van het contingente, wisselvallige *moi* moeten doorbroken worden in het bereiken van een *sur-moi* dat volstrekt geïsoleerd, vrij en noodzakelijk zou zijn. Maar dit kan slechts gebeuren door te verzaken aan alle mogelijke determineringen van het bestaan: de zogenaamde persoonlijkheid, de actie, de gevoelens, de instincten. Van een dergelijke poging levert 'Monsieur Teste' het bijna bevroren prototype.

De existentie van het ik (le moi) is voor Valéry aangetast door het reflexief bewustzijn, waardoor het wordt gerelativeerd en dus toevallig, veranderlijk, ongrijpbaar en wezenlijk onbestaande gemaakt. Deze wezenlijkheid is slechts te bereiken in het boven-ik (le sur-moi) dat in zichzelf besloten aan de contingentie van het bewustzijn ontsnapt en het non-être bereikt, dat de hoogste trap van de menselijke geest uitmaakt. En is dit louter hypothetische en mythische sur-moi niet de toestand van de mooie, onsterfelijke Narkissos, die pas door de straf van het zelfbewustzijn in de ondergang werd gestort?

Ik weet niet of ooit gewezen werd op de verwantschap in het denken van P. Valéry en J.P. Sartre. Ik vermeld hier slechts een paar punten omdat daarmee het domein van de moderne roman betreden wordt. Het levensgevoel van de walg dat Sartre bij Antoine Roquentin uitbeeldt, komt ten slotte neer op de onverzoenbare tegenstelling tussen de contingente bewustzijnsexistentie van het *pour-soi* en het absolute, geïsoleerde, in zichzelf besloten zijn (*être*) van het *en-soi*. Is Narkissos niet een en-soi voordat het in relatie treedt tot het pour-soi? En is dit Sartriaanse en-soi dan gelijk te

stellen met de toestand van het sur-moi bij Valéry? Eigenlijk niet, want het en-soi wordt in 'La Nausée' slechts ontdekt door het poursoi, veronderstelt dus reeds het bewustzijn. Veeleer komt het sur-moi overeen met het noodzakelijke en imaginaire *zijn* ('quelque chose qui n'existait pas, *qui serait au dessus de l'existence*') dat A. Roquentin onderkent in de pure melodie van het jazzliedje of in het boek dat hij zou willen schrijven: 'une histoire par exemple, comme il ne peut pas en arriver'. In beide gevallen staan wij voor 'la nature idéalement niée. Une négation totale et imaginaire ayant pour contrepartie une totale adhésion de fait et une constante fascination'.¹ Bij Valéry heet het: 'Il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas...' Zijn non-êre wordt bij Sartre eveneens bereikt door de onwerkelijke verbeeldingskracht van de melodie of het verhaal, maar wordt door hem integendeel de enige vorm van *être-soi* genoemd. De feitelijke overeenkomst is treffend, maar er is een curieuze tegenstelling in de terminologie. Wat non-êre heet bij Valéry, is *être-soi* voor Sartre. Het *être* van Valéry daarentegen is bij Sartre het néant.

Die laatste beschouwing krijgt straks haar vervolg. Ze wijst nu echter reeds op een belangrijk aspect van de moderne romanliteratuur: de problematische en paradoxale behandeling van het bewustzijn, die leidt naar een ontkenning en weigering van het ik en van de traditioneel en conventioneel gegeven werkelijkheden.

3. De klassieke filosofie beschouwde de menselijke persoonlijkheid als een soort geestelijk standbeeld, als een vaste, onveranderlijke kern, een onbeweeglijke rots middenin de stormen van de buitenwereld. Zo verscheen de mens, het 'karakter', in de literatuur vanaf Plutarchos tot de negentiende eeuw. Hij was de exponent van de wereldbeschouwing van de stabiliteit en de synthese, hij behoorde tot de vaste en wetmatige orde van het 'zijn'. De menselijke persoonlijkheid in de moderne literatuur daarentegen stamt rechtstreeks af van de romantiek, zij behoort tot de wereldbeschouwing van het 'worden' en van de steeds maar complexer wordende bewustzijnsanalyse. In symbolisme, decadentisme, surrealisme, vitalisme en existentialisme hebben op allerlei wijzen het 'ik', het 'gij', het 'hij' en het 'wij' hun harde kern en hun vaste contouren verloren.

Wegens de talrijke gedaanteverwisselingen die hij in zijn autobiografisch werk ondergaat, heeft men de figuur van A. Gide een Proteus genoemd. Overgeleverd aan de *tijd*, brokkelt het traditionele individu in dit werk uiteen. Het 'ik' van Nathanaël uit 'Les Nourritures Terrestres' bestaat uit een opeenvolging, een juxtapositie van extasen: ogenblik, buitenwereld, verlangen en bestaan zijn voor dit ik niets anders dan een reeks aaneengeschakelde en geïsoleerde stippels: 'Et je pris ainsi l'habitude de *séparer* chaque instant de ma vie, pour une totalité de joie, isolée;... de sorte que je ne reconnaissais plus dès le plus récent souvenir.' Dit boek zelf is de bijbel van het ongeremde 'worden', de held ervan schept ieder ogenblik zichzelf opnieuw.

Veel systematischer dan Gide echter, heeft zijn generatiegenoot M. Proust de verbroekeling van het 'ik' aan onverbidelijke analyses onderworpen. Zijn autobiografische romanfiguur Marcel in 'A la Recherche du Temps Perdu' (1905-1913), verklaart dat het leven zich aan hem voordeed als een wisselende opeenvolging waarin, na een zekere tijd, de inhoud van een voorgaande periode volstrekt niet meer te vinden was in de volgende. Deze onsamenhangende continuïteit zonder de dimensies van een voorzienbare toekomst en een achterhaalbaar verleden, miste voor hem zo volkomen de steun van een individueel, identisch en permanent 'ik' dat de dood er op eender welk punt een einde had kunnen aan maken, zonder haar nochtans ook maar in het minst af te sluiten, precies zoals een cursus in de geschiedenis volgens de gril van programma of leraar op een willekeurig moment kan worden stopgezet. Het ik verschijnt als een strookje tijd, zonder noodzakelijk begin of einde, een toevallige stippellijn waarvan het eerste en laatste punt, ver van elkaar verwijderd, niet door een inwendige structuur met elkaar verbonden zijn. Het is de tijd zelf die de illusie van een ik-synthese teniet doet, de desagregatie van de persoonlijkheid vormt een bestendige dood, de vastheid van karakter en natuur die wij aan de anderen toekennen is even fictief als die van ons zelf. Maar naast deze registratie van voortdurende vernietiging en discontinuïteit, leeft in het werk van Proust nog de metafysische idee van een absolute wezenheid die de

dood overstijgt. Op sommige bevoorrechte ogenblikken kende hij 'l'intuition de lui-même comme être absolu'. Het waren ogenblikken dat de *herinnering* in hem onverwacht momenten uit het verleden opnieuw deed leven, dat hij ontdekte dat taferelen en sentimenten die hij verloren waande klaarblijkelijk toch in hem bewaard gebleven waren, daar ze vanuit de put van de tijd weer konden opduiken. De enige constante vorm van het 'ik' is dus de herinnering. De herschepping door de herinnering van belevissen en impressies en bewustzijnsinhouden uit het verleden, die dan moeten uitgediept, verhelderd en omgevormd worden, is de essentie van de literatuur. Het wezenlijke thema van *A la Recherche du Temps perdu* ligt dan ook in de strijd van de scheppende geest tegen de ontbindende tijd: in het werkelijke leven blijkt het onmogelijk een vaste kern te vinden waaromheen het 'ik' zich kan kristalliseren, maar de kunstenaar heeft de plicht die kern in zichzelf te ontdekken door de creatieve kracht van zijn werk.

Voor de moderne romanliteratuur is het van groot belang dat M. Proust de problematische samenstelling van het ik en van de persoonlijkheid heeft benaderd en uitgebeeld vanuit een concrete en impressionistische ervaring, met een bijna positivistische realiteitszin en krachtens een empirische analyse die de traditionele ideeënschema's doorbrak. Hij heeft wellicht als eerste het persoonlijkheidsbewustzijn in de roman fenomenologisch behandeld. Zijn analyses waren - volgens het overgeleverd gebruik van deze termen - noch psychologisch noch moralistisch, maar zochten naar de *structuur* van het menselijke bewustzijn zelf. Deze structuur doorschouwde hij in haar dualistische beweging van ontbinding en herschepping, van sterven en in leven houden, van *néant* en *être*, en vandaar vertrok zijn metafysische kunstenaarsvisie.

4. Vanuit een gedeeltelijk andere observatie en ervaring - die der paranoia - heeft de Siciliaan Pirandello (1867-1936) vooral gedurende het eerste kwart van deze eeuw in zijn proza en toneelspelen het persoonlijke 'ik' als een fictie van de klassieke beschaving ontmaskerd. Ik gebruik dit laatste woord met opzet, want Pirandello's verzameld toneelwerk draagt de naam 'Maschere Nude', naakte mas-

kers. Het Latijnse woord 'persona' betekent immers oorspronkelijk masker, zodat het begrip 'persoonlijkheid' reeds etymologisch besmet is met schijn en onwaarheid. De drie belangrijkste motieven van Pirandello's fascinerend werk zijn, zoals bekend: de multipliciteit van de persoonlijkheid, de onbestaanbaarheid van de waarheid en de onverenigbaarheid van leven en kunst.²

De multipliciteit van het 'ik' is vooreerst een gevolg van de verschillende rollen die het in het leven speelt. Het 'zijn' bij Pirandello is reeds nadrukkelijk een zijn-in-de-wereld, een gebondenheid aan een 'situatie' waarin het ik zichzelf van minuut tot minuut improviseert en daardoor realiseert. De grondgedachte van het latere existentialisme ligt hierin dus reeds besloten. In het beroemde stuk 'Zes personages op zoek naar een auteur' zegt de vader o.m.: 'Het drama bestaat hieruit, dat ik en elk van ons "één" denkt te zijn, terwijl het "honderd" is, "duizend", terwijl het zoveel maal één is als er mogelijkheden in hem aanwezig zijn.' En juist met die mogelijkheden speelt de mens, hij weeft ze als een legende rond zich omdat hij het niet kan verdragen *naakt te leven*: 'Vestire gl'ignudi' (De naakten kleden) is dan ook de titel van een ander belangrijk toneelstuk. De mens raakt in zijn eigen legenden verstrikt, hij wordt er de slaaf van, hij kan op den duur het echte van het onechte nooit meer onderscheiden. En sterker nog: ligt in de keuze van een welbepaalde legende ook niet een vorm van echtheid? Dezelfde idee wordt uitgebeeld in 'Enrico IV'. Een jonge man speelt tijdens een maskerade Hendrik IV, hij valt van zijn paard en loopt een geestesziekte op, waardoor hij in het dwangbeeld van de historische koning gevangen zit. Zijn hele omgeving speelt het spel mee, maar wanneer de man genezen is, blijkt dat hij al geruime tijd *bewust* in die schijnwereld heeft voortgeleefd omdat hij de realiteit, de komedie van het werkelijk leven niet meer aandurft.

Een andere oorzaak van de veelvuldigheid en versnippering van het ik ligt in de structuur van het bewustzijn zelf dat zich voordoeft als *bewustzijn van de anderen* en juist daardoor ook als *bewustzijn van het eigen ik*, gevat als object. Anders uitgedrukt: ik ben omdat de anderen mij aankijken en omdat ik mijzelf zie leven en daardoor ben

ik ook *wat* de *blik* van de anderen en van mijzelf van mij maken. Die '*regard*' duikt ook bij P. Valéry op, bij Gide en bij Proust, om later bij J.P. Sartre een belangrijke factor te worden in de vorming van het existentiebewustzijn. Met verschuivingen in de functie blijft die onverbiddelijke blik bij auteurs als M. Butor en A. Robbe-Grillet de actuele romantiek sterk beïnvloeden. Waar de moderne romancier in veel gevallen zichzelf niet alleen ziet leven maar vooral ook *ziet schrijven*, krijgen wij een verdere verwikkeling van deze situatie.

In talrijke verhalen van Pirandello zien de personages zichzelf leven 'als voor zoveel spiegels als er ogen zijn die naar hen kijken'. Ook in deze formule duikt Narkissos weer op. En in deze spiegelbeelden kan niemand schijn en waarheid uit elkaar houden: wij zijn niet wat wij schijnen en schijnen niet wat wij zijn. De onbekende uit *Zoals je me wilt* is de minnares van de romanschrijver Salter in Berlijn, als haar verteld wordt dat zij een ander, Lucia Pieri is; maar als zij de plaats van Bruno Pieri's verdwenen vrouw inneemt, en Salter met een krankzinnige vrouw arriveert, die Lucia Pieri zou zijn, geeft zij weer die mogelijkheid toe en gaat met Salter terug naar Berlijn. Zijn, zegt ze tegen Bruno, zijn is niets, zijn dat is zichzelf opbouwen, en ik heb mijzelf tot deze vrouw gemaakt.

In 'Zes personages op zoek naar een auteur' zegt iemand tot de regisseur: 'Wie bent u eigenlijk? Dat weet u zelf zeker niet; vast staat alleen dat u vandaag iemand anders bent dan gisteren of morgen en dat u in het ene milieu u anders voordoet dan elders. Wij echter, wij, personen uit de toneelliteratuur, wij zijn gebonden aan het type volgens hetwelk wij werden gecreëerd...' Deze passus reveleert Pirandello's belangrijk thema van de onverenigbaarheid van leven en kunst. De levende individuen evolueren in de tijd die hen bestendig verandert en versnipperd, de 'karakters' uit de literatuur zitten verstarde in een willekeurige, tijdloze structuur. Leven is stroom, kunst is stagnatie. Op dit moderne wantrouwen tegenover een traditionele opvatting dat de literatuur de schijn der werkelijkheid zou transcenderen tot de essentie van een boventijdelijke en universele vorm, had reeds M. Proust zijn eigen antwoord gegeven. De talrij-

ke hedendaagse hekelingen van het zogenaamde 'levende karakter' in de klassieke roman, waarvan o.m. Nathalie Sarraute in 'L'Ere du Soupçon' een bekend staaltje heeft gegeven, zijn verdere uitvloeisels van de kritiek geworden verhouding van de romanschrijver tot zijn personages en tot de literatuur zelf.

5. Uit de romantiek stamt de onverzoenlijke tegenstelling tussen denken en leven, tussen het intelligente bewustzijn en de natuurlijke levensdrang. De lucide zelfanalyse onder de argusblik van het isolerend bewustzijn heeft op haar beurt in veel moderne literatuur de eenheid van het ik en van het ik met de wereld ontbonden. Uit de 19e eeuw is misschien geen treffender voorbeeld actueel gebleven dan het journaal van de Frans-Zwitserse hoogleraar Amiel, dat in 1923 gedeeltelijk uitgegeven werd.³ Dag na dag poogt deze schrijver in zijn notities zijn ik te omlijnen, te vatten, zich rekenschap te geven van wat hij is. Iedere bladzijde is letterlijk een blad-spiegel waarop het spiegelbeeld van het ik moet verschijnen: daar is Narkissos weer. Deze bezigheid is echter op dubbele wijze paradoxaal. Het ik *leeft* als fenomeen in de tijd, in de durée, en het spiegelbeeld op het papier is verstart. Wat hoogstens door de intuïtie, door de conscience immédiate kan worden gevat, moet noodgedwongen door de discursieve intelligentie, door de conscience réfléchie worden uitgedrukt. En welke vervalsingen ontstaan daardoor niet? Dit probleem was de onontwarbare knoop in de esthetica van Bergson, het was de wanhoop van M. Proust, het duikt bij Sartre op in de onverzoenbare tegenstelling van 'vivre' en 'raconter', het bepaalt de bewustzijnsexploraties van talrijke moderne schrijvers, van J. Joyce tot Claude Simon, het stelt de onontkoombare vraag naar het waarheidsgehalte van de artistieke taal.

Onder zijn denkende observatie ziet Amiel zijn ik-gestalte niet verscherpen, maar integendeel uiteenvallen en vervagen: 'mon individu est de n'être personne, comme Ulysse, mais d'être personnalité générale et non individuelle. Je suis anonyme...' In de amorfe opeenstapeling van moment-analyses vervloeit het 'zelf' meer en meer, zodat de schrijver niets anders meer overhoudt dan de *mogelijkheid* om zichzelf en zijn wereld te bepalen: 'Tout mon bagage, mon ac-

quis, se borne à une aptitude et à une méthode et redevient simple virtualité... Je n'ai plus d'étendue, mais l'étendue est en moi, à l'état de puissance... je ne suis que possible, résorbé, implicite... je ne suis qu'une capacité indéterminée...' De uiterst lucide dagboekliteratuur van Amiel loopt uit op een failliet: in de spiegel waarin hij zichzelf ziet leven en zichzelf over dit leven ziet schrijven, komt hij nooit tot de kennis van zijn ik als homogene structuur, groeit de vraag naar de authenticiteit van zijn individueel bestaan tot tragische dimensies.

In zijn boeiend boek 'Del Sentimiento trágico de la Vida' (1912) geeft de Spaanse schrijver Unamuno een vitalistische apologie van de persoonlijkheid en de continuïteit van het individueel bewustzijn, maar daarin voelt hij zich ook juist door de intelligentie en het denken bedreigd. De rede is voor hem de aartsvijand van het leven dat slechts vanuit de gevoelsvolle intuïtie kan worden gevat: 'C'est une chose terrible, l'intelligence... Pour analyser un corps, il faut l'altérer ou le détruire. Pour comprendre quelque chose, il faut le tuer et le raidir dans l'esprit.' Het ik is op de wereld 'om zich te realiseren', maar het kan deze opperste levensdrang en levenstaak slechts verwezenlijken als bewust-ik, en dit bewustzijn zelf tast bestendig alle innerlijke structuren aan: ziedaar de tragische paradox van het leven. 'Le monde est fait pour la conscience, pour chaque conscience' maar tegelijk: 'la conscience est une maladie'. In de moderne literatuur weerklinkt geen enkele kreet luider dan die. Ook voor Unamuno is het levende onvast en bestendig in wording en is het individu daarom niet in verstandelijke ideeën te vatten. De rationele beschrijving van het ik is noodzakelijk op een dubbele wijze vals: ofwel komt ze slechts tot de aaneenschakeling van een reeks snippers, ofwel lijmt ze aaneen tot een logische structuur, wat feitelijk nooit twee ogenblikken met zichzelf identisch is. In beide gevallen doodt ze het leven. De waarheid van het ik is daarom onmogelijk te *begrijpen of uit te drukken*, maar slechts intuïtief te beleven. Vandaar het besef van de onmacht van de taal en de literatuur, vandaar ook de tragiek van de fundamentele eenzaamheid in het werk van een schrijver als Samuel Beckett waarin alleen nog 'l'innoma-

ble' overblijft, waarin het woord zichzelf zoekt te vernietigen voor een absolute stilte. Er loopt inderdaad een rechte lijn van het tragische levensbesef van Unamuno naar het tragische schrijversbesef van Beckett, en misschien stoten wij daar op de laatste en beslissende paradox van de moderne literatuur: waar het woord gedoemd is tegenover het leven wezenlijk inauthentiek te zijn, kan het alleen naar zijn eigen vernietiging streven. Maar zelfs deze vernietiging is niet anders dan door de taal mededeelbaar.

Ook omstreeks diezelfde tijd duikt dezelfde problematiek op in het 'Frühe Prosa' (1916) van Gottfried Benn. 'Das Hirn ist unser Schicksal, unsere Aufgabe und unser Fluch'; deze uitspraak, die zo dicht bij Unamuno staat, levert wellicht het centrale thema van het werk van de Duitse schrijver. Op een andere plaats luidt het: 'Leiden heisst am Bewusstsein leiden'. Van zijn personage Rönne uit de 'Rönnenovelle' zegt Benn: 'War er. wirklich? Nein, nur alles möglich, das war er.' Ook hier is het ik-besef door denken en intelligentie vernietigd, maar de hoofdnadruk verschuift naar de existentiële verhouding van het ik tot het niet-ik. G. Benn heeft inderdaad volgende schijnbare paradox als een motto voor zijn werk geformuleerd: 'Ich = Nicht-Ich: höchster Satz aller Wissenschaft und Kunst.' Deze gedachte duikt later herhaaldelijk weer op in de existentiële fenomenologie. Het zijn is een zijn-in-de-wereld, en het ik kan slechts bestaan krachtens een bewuste subject-object verhouding. Het ik bestaat maar door het andere, zoals het andere slechts bestaat door het ik: aldus kan de individuele persoonlijkheid slechts in haar gedifferentieerdheid ten volle bestaan door een veelvuldige eenheid met het niet-ik. Intuïtief beleefd is deze waarheid alleen maar schijnbaar of helemaal niet tegenstrijdig, ze wordt het pas door de werking van het denkend bewustzijn die per definitie splitsend en dissociërend is. Onder de druk van deze werking bereikt het ik bij Benn nooit zijn volle, afgeronde entiteit, het wordt ervaren als een gevangenis, een kooi van eenzaamheid waarin de verbanden met een romantisch geponeerde, vroegere mythische wereld verloren zijn gegaan.

In de hedendaagse Duitse roman klinkt de vraag naar de ware iden-

titeit van het 'ik' steeds dringender. Zo behandelt het boek 'Stiller' van Max Frisch (1954) een thematiek die nauw verwant is met Pirandello en met allerlei andere bewustzijnsfacetten die hier reeds besproken werden. Het personage Stiller wil zichzelf niet meer zijn en hij heeft in de gevangenis, waarin hij terechtgekomen is wegens misdaden die hij heeft bedreven in een verleden dat hij niet meer als het zijne wil erkennen, allerlei legenden rond zich geweven om daarmee zijn 'ware identiteit' te bewijzen. Hij is een dagboekschrijver die evenmin als Amiel een heldere uitdrukking van zijn zijnsraadsel vindt en, hopeloos in zijn zelfanalyses verwickeld, ten slotte vertwijfeld uitroept: 'Ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit...! Wie soll einer denn beweisen können, wer er in Wirklichkeit ist! Ich kann's nicht. Weiss ich denn selbst, wer ich bin? - Das ist die erschreckende Erfahrung dieser Untersuchungshaft...'

In zijn beklemmend boek 'Die Nacht steht um mein Haus' (1956) heeft ook Karlheinz Deschner in een lange dynamische monoloog van onverbiddelijke biecht en gejaagde kreten de vertwijfeling van het moderne bewustzijn uitgesproken. Het klimaat en het existentiebewustzijn in deze roman herinneren aan Unamuno, hoewel de toon rauwer en opstandiger is. Ook hier is het uiteenvallen van een conventioneel en verzekerd ik-besef fundamenteel: 'Ich bin nicht mehr ich selbst... Ich bin ein Mensch, der aus ein paar tausend Büchern besteht, ja, ich bin nicht ich, ich glaube, die wenigsten Menschen sind ihr ich, die meisten Menschen sind ein Produkt von anderen Ichen...' De grote splijtzwam is het anti-vitale *denken*, de wig van het wroetende en ondermijnende bewustzijn: 'aber Denken ist immer krank, wenn es konsequent ist wird es immer krank, es muss krank werden, ich lasse mir das nicht ausreden. Denken ist eine chronische Krankheit, eine chronische Verzweiflung...' Hele bladzijden van dit daverende boek maken het vernietigend proces van de rationalistische denk-cultuur, van het levensvreemde burgerlijke bewustzijn, dat als een zwarte nacht over ons staat gehuifd.

Het beeld van de nacht komt ook terug in de symbolische roman 'Die Nacht aus Blei' (1960) van de Noordduitse expressionist Hans Henny Jahnn. In dit boek waarin, doorheen de Kafkaïaanse sfeer

van een nachtelijke stad, een man op zoek gaat naar zichzelf en met zijn alter-ego wordt geconfronteerd, wordt de mens en zijn wereld beheerst door onzekerheid en vervreemding, door schijnbeelden en waan, door de ongrijpbare processen van het voortdurend *anders* worden. Als een obsessie komen zinnen als deze almaar terug: 'Ich bin ein anderer als ich scheine. Auch Franz ist ein anderer' - 'Ich empfinde mich selbst nur wie im Nebel, undeutlich, ausdruckslos - als ob ich ein betäubendes Gift geschluckt hätte. Meine Vergangenheit ist schon so lückenhaft... Gibt es eine Erinnerung die uns überdauert?' En zo komen we terug op de vraag van M. Proust: is de herinnering in staat het 'ik' tot een overzichtelijke structuur samen te voegen?

1964

Eindnoten:

- 1 Jeanson: *Sartre par lui-même*, blz. 141-142.
- 2 Zie Max Nord: *L. Pirandello*, De Bezige Bij, 1962, blz. 63-64.
- 3 Voor een uitvoerige analyse, zie S. Dresden: *Problemen der dagboekliteratuur*, in *Bezonken Avonturen* (1949).

aspecten van de psychologie, het bewustzijn en de taal in de nieuwe roman

In deze beschouwingen vertegenwoordigt het boek 'Thérèse Desqueyroux' van François Mauriac de klassieke, traditionele roman. Daartegenover staan 'La Modification' van Michel Butor en 'La route des Flandres' van Claude Simon als duidelijke proeven van de nieuwe roman ('le nouveau roman'). Door deze keuze beperk ik mij hier tot de Franse roman, maar enkele overeenkomstige structurelementen rechtvaardigen de onderlinge vergelijking van juist deze drie werken. Zo wordt in 'Thérèse Desqueyroux' en in 'La Modification' door de auteur een beroep gedaan op een treinreis om de hoofdfiguur een inwendig proces te laten ondergaan, en in beide gevallen gaat het om vermolmd huwelijksverhoudingen. Zowel 'Thérèse Desqueyroux' als 'La Route des Flandres' zijn grotendeels samengesteld uit geconstrueerde herinneringsbeelden onder druk van een geëmotioneerde verbeelding, die echter in beide romans door een geheel verschillend taalmedium tot stand worden gebracht.

De roman van Thérèse Desqueyroux begint met een korte scène waarin Thérèse het huis van de een door haar geconsulteerde advocaat verlaat. Samen met de advocaat voegt zij zich bij haar vader, die buiten op hen stond te wachten. Het blijkt dat er ontslag van rechtsvervolging is en er wordt ook een eerste aanduiding gegeven waarom; de man van Thérèse zelf, blijkbaar het op het nippertje ontsnapte slachtoffer, heeft om familieredenen ten voordele van haar getuigd. Er ontwikkelt zich een dramatische techniek; de auteur laat de drie personages samen komen, laat ons een brok gesprek opvangen waaruit wij iets vernemen: juist genoeg om te vermoeden

dat het om een geval van vergiftiging gaat, maar veel te weinig om al dadelijk enige klaarheid te krijgen in de zaak. Hij laat hen over een plein wandelen, pratend, gesticulerend: net zoals in een film.

Hoe is dus de houding van de romanschrijver? Hij laat een drietal mensen op een toneel evolueren en hij *observeert* hen: hij staat buiten hen als een cameraman, hij bekijkt hen op afstand, hij haalt hen dichterbij in close-up, d.w.z. hij denkt aan de *lezer* aan wie hij bepaalde effecten wil opdringen. Hij staat dus in een dubbele verhouding: enerzijds tegenover zijn personages die hij oproept en observeert en anderzijds tegenover de toekomstige lezer, voor wie de gedragingen van de personages een duidelijke en enkelvoudige zin moeten hebben. Aldus is hij in zekere zin cameraman en schrijver van het scenario tegelijk. Want men heeft al dadelijk de kunstgreep doorzien: de objectiviteit van het voorgestelde tafereel is maar schijnbaar. De auteur kent immers van tevoren het gehele verhaal: hij weet wat gebeurd is en wat nog zal gebeuren. Op het ogenblik dat de roman begint, weet hij *over het verleden* precies evenveel als zijn personages, of beter nog omgekeerd: zijn personages weten er precies zoveel over als hij. Over de *toekomst* weet hij veel meer dan zijn personages zelf, zijn kennis heeft een dimensie meer dan de hunne. Wij komen daar straks op terug.

Hoe staat het met de verhouding tegenover de lezer?

De lezer weet helemaal niets: hij heeft noch de kennis van de personages noch de kennis van de auteur, die de koordjes van verleden en toekomst in handen houdt. Hij is overgeleverd aan de welwillendheid van de auteur die hem drupsgewijze wat meedeelt omdat het verhaal boeiend moet zijn. Dit komt dan op het volgende neer: er is geen overeenkomst tussen het bewustzijn van de personages en van de schrijver; er is evenmin overeenkomst tussen het bewustzijn van de personages en van de lezer: het voorgestelde moment treedt immers altijd op als een *nu*, een presens, en het *nu* van de personages heeft slechts zin als een bewustwording van het verleden, en juist dit verleden kent de lezer niet.

Anderzijds is er nog dit: de auteur stelt de gedragingen van de personages zó voor dat ze reeds voor het bewustzijn van de lezer een

zekere anticiperende waarde hebben. De lezer begint te vermoeden wat er zal of zou kunnen gebeuren op een ogenblik dat de personages zelf dit bewustzijn nog niet kunnen hebben. Dit alles is dus nogal artificieel en alleen te verklaren vanuit een bepaalde traditionele techniek van voorstellen en vertellen.

Laten we het begintafereel van Thérèse Desqueyroux nog even nader bekijken: de auteur observeert de personages die hij beweert te kennen, - hij is dus niet alleen de cameraman die op suggestieve wijze suggestieve gebaren moet vastleggen, hij is tegelijk scenarioschrijver die zich het vermogen toeëigent ook binnen in de personages te kunnen blikken: ten behoeve van de nieuwsgierige lezer laat hij nu eens iets uiterlijks zien, deelt dan weer wat innerlijks mee; en tussen beide, uiterlijk en innerlijk, legt hij een duidelijke, doorzichtige, *causale* band. Maar er is nog meer - bv. het zinnetje op blz. 9: 'L'odeur de fournil et de brouillard n'était plus seulement pour elle l'odeur du soir dans une petite ville: elle y retrouvait le parfum de la vie qui lui était rendue enfin'. Daarin deelt de auteur iets mee dat van hem alleen is, het is een willekeurige interventie van de schrijver. Thérèse zelf immers denkt er op dit ogenblik niet aan dat die geur en die mist niet alleen die zijn van een klein stadje, enz.; nee, zij ervaart alleen het bewustzijn van het herwonnen leven en al de rest vertelt de schrijver er maar bij als een literaire frase. Hij had het voor de lezer evengoed kunnen weglaten. Maar toch reveleert het iets, iets namelijk over de voorstelling van de verhouding van de personages tot hun omgeving (milieu, ruimte). Op dezelfde bladzijde staat nog te lezen: 'Ils traversèrent la place: des feuilles de platane étaient collées aux bancs trempés de pluie' en even verder: 'mais le crépuscule recouvrait Thérèse, empêchait que les hommes la reconnussent.'

Daarop kan men de volgende vraag stellen, die misschien vitterij lijkt, maar dit, geloof ik, toch niet is. Is het normaal dat het duidelijk zichtbaar is dat welbepaald plataneblaren op de banken geplakt zitten, terwijl anderzijds de voorbijgangers in de donkere mist Thérèse niet kunnen herkennen? In ieder geval is er dit: het feit van de plataneblaren kàn aanwezig zijn in het bewustzijn van Thérèse, die

het trots alles scherpzinnig opmerkt; het feit dat de voorbijgangers haar niet herkennen, kan zij echter niet met zekerheid weten, ze kan dat hoogstens wensen, vermoeden.

Alleszins is er dus een wisselend standpunt: de ene observatie komt misschien toe aan Thérèse, maar de andere is er een van de schrijver zelf die het aldus wil, die omwille van het verhaal niet kan toelaten dat de vrouw op dit ogenblik door iemand zou herkend worden. Maar de eerste observatie, die van de plataneblaren, zou ik nog sterker willen relativiseren. Twee zinnen verder staat: 'Elle fermait les yeux au souffle de la terre endormie...' en dit is geheel in overeenstemming met de innerlijke toestand van Thérèse, die murw is, maar het maakt haar speuren naar de blaren doorheen de mist des te onwaarschijnlijker. Waarom nu al die muggezifterij? Om erop te wijzen hoe de auteur rondom zijn personages behendig een milieu opstelt, als een soort decor waarvan hij de samenstelling bepaalt, op dezelfde wijze ongeveer als het in de toneelaanwijzingen of in een draaiboek zou gebeuren. Zo krijgen we dan de volgende toestand: de auteur ziet het decor, de lezer ziet het decor, maar of de personages het zien, blijkt geheel onzeker en soms zelfs onwaarschijnlijk te zijn. De psychologische werkelijkheid is nochtans dat de ruimtelijke omgeving bestaat of zich ontwikkelt in het *bewustzijn* van het personage, of anders voor dit personage niet bestaat. Wanneer ik iets niet zie, bestaat het als omgeving niet voor mij. Het waargenomene is, als bewustzijnsinhoud, slechts even reëel als de bewuste gedachten en gevoelens. Kortom: er is de bewustzijnsinhoud van de personages, er is de alwetende verbeelding van de schrijver, er is de kennis van de lezer: deze drie bewustzijnsinhouden komen in onderling wisselende verhoudingen tegenover elkaar te staan en dekken elkaar, van moment tot moment, volstrekt niet. En dit is feitelijk wel een zonderlinge zaak.

Eerst nog even doorgaan met de roman. Wij voelen dat Thérèse in haar toestand van halve verdoving de beide mannen, de advocaat en haar vader verafschuwt, hun aanwezigheid niet kan verdragen. Zij spant zich dan ook in om hun hatelijk gesprek niet meer te horen en blijft even achter. Nochtans vangt zij nog precies die woorden op

die de lezer een paar kostbare aanduidingen moeten geven. Wat gebeurt er dus? De beide heren vertellen elkaar iets dat zij toch al wisten, en Thérèse verneemt iets dat zij ook al wist: bij het schrijven van deze bladzijde heeft de auteur enkel aan de lezer gedacht, d.w.z. hij laat zijn personages op willekeurige en voor hen zelf overbodige wijze dingen zeggen en horen die bestemd zijn voor een lezer van wie zij natuurlijk geen vermoeden hebben. Hij doet dit omdat zijn *verhaal* rechtlijnig, klaar, gemakkelijk tot de lezer moet doordringen, omdat voor hem de relatie *verhaal tot lezer* belangrijker is dan de relatie *personage tot verhaal*.

De roman gaat verder: van hoofdstuk II tot en met hoofdstuk IX (het grootste gedeelte van het boek) rijdt Thérèse Desqueyroux per koets en per trein naar haar huis terug in Argelouse, door de Landes. Voor zover de lezer weet, zit de situatie als volgt in elkaar: Thérèse had gepoogd haar man te vergiftigen, de dokter had een klacht neergelegd, maar omwille van familie-eer en sociaal prestige is het proces in de kiem gesmoord; de echtgenoot heeft getuigd dat hij zelf een onvoorzichtigheid had begaan. Voor de buitenwereld is de schijn gered: Thérèse rijdt terug naar huis, naar de man die zij verfoeit, in wiens nabijheid zij stikt. Voor de rest: allemaal vraagtekens die nog moeten opgehelderd worden. De schrijver gaat als een onzichtbare reisgenoot naast haar zitten, hij kijkt scherp toe en noteert wat hij ziet van buiten en wat hij blijkbaar ook bespeurt binnen in haar. Hij neemt zelfs de leiding over haar, doet haar volgens een verbazende logische en chronologische ordening denken wat hij wil.

Wat is de bedoeling van F. Mauriac? Hij wil blijkbaar achterhalen welke motieven Thérèse Desqueyroux tot haar moordpoging hebben aangezet, hij neemt eigenlijk de positie in tegelijk van de onderzoeksrechter en van de advocaat, die tegenover de giftmengster naar oorzaken, motiveringen en verklaringen zoeken om daarna de schuldvraag aan de jury (d.i. de lezers) te kunnen overlaten. Ik trek deze vergelijking even door: èn voor de onderzoeker, de aanklager en de verdediger komt het erop aan een zo helder en logisch mogelijke uiteenzetting te geven, die de jury als een zo bevat-

telijk en overzichtelijk mogelijke structuur in zich moet kunnen opnemen. Men zegt: een *zo objectief mogelijk* verslag, maar wat betekent dat eigenlijk? Wanneer ik bepaalde mensen over bepaalde van mijn daden hoor praten (dit 'ik' is hier fictief!), dus naar de woorden luister die blijkbaar mij en mijn daden betreffen, sta ik stomverbaasd. Ik denk: gaat dat nu over mij? Ik ontdek weinig of geen congruentie tussen mijzelf als *conscience immédiate* en deze woorden. (Hier kan ook verwezen worden naar het proces in 'l'Etranger' van Camus, waar Meursault onbegrijpend zit te luisteren naar de interpretaties die men geeft van de moord die hij heeft bedreven: hij zit daar werkelijk als een vreemde.) Wat betekent ten slotte deze eenvoudige vaststelling? Enorm veel, dat juist o.m. in de klassieke romantiek niet schijnt beseft te worden. Het akelige gevoel van het nietherkennen van onszelf in uitspraken over onze daden, spruit vooreerst voort uit een noodzakelijke discrepantie tussen het eigen bewustzijn dat een convergerend, levend, synthetisch, organisch fluïdum is, en andermans uitspraken óver ons, die behoren tot een buiten ons bewustzijn liggend *denksysteem*. Dit denksysteem rangschikt zijn materiaal volgens de wetten van de redenering, die berusten op het causaliteitsbegrip, de wetten van de logische deductie, de normen van de collectieve moraal enz. (Tussen haakjes: *ik steek een man neer*, van dit neersteken heb ik een onmiddellijk bewustzijn, een *conscience immédiate* (Sartre), een dus ongedifferentieerd bewustzijn. En dan kan ik luisteren naar de woorden van de anderen: naargelang de omstandigheden zal ik horen dat ik een oorlogsheld ofwel een vulgaire moordenaar ben, in beide gevallen tot mijn verbazing. - Ik beleef een grote, verrukkelijke liefde en ergens hoor ik het woord 'overspel' rakelings langs mij heen vallen als een onbekende steen. Mijn bewustzijn realiseert de ruimte en de tijd, het leeft, het heeft dus een ritme, het is een synthetische, complexe eenheid van alle zintuigen en bloed en geest. En in de schrale, analyserende, schematiserende uitspraken erover herken ik het nauwelijks of niet.) Ik ben even afgedwaald van Mauriac en Thérèse Desqueyroux, maar toch slechts schijnbaar. De schrijver zit nog altijd dicht naast Thérèse in de trein en hij moet de lezer duidelijk maken hoe deze

jonge vrouw tot haar misdaad is gekomen. Hij doet vooreerst een technische vondst: hij laat Thérèse het besluit nemen straks, bij haar thuiskomst, alles zorgvuldig aan haar man op te biechten om hem, die behoort tot het onverzoenlijke ras der dikhuidigen en ongecompliceerden, tot enig begrip te brengen. Thérèse zal dus staan tegenover haar man zoals de schrijver tegenover de lezer. Maar daar het onbegrip van de man voor deze roman fundamenteel is, *mag hij niet* begrijpen, terwijl de lezer *moet* begrijpen. Wat doet Mauriac dus? Hij laat Thérèse een soort algemene repetitie houden, hij laat haar bij zichzelf overdenken wat zij haar man zal opdissen, hij laat haar in een stipt chronologisch en causaal verband de motieven opsporen die haar gedrag hebben bepaald. Door deze kunstgreep wordt de lezer, via de samenwerking van de schrijver en Thérèse, geleidelijk van het verleden op de hoogte gebracht. Maar wat wil dit feitelijk allemaal zeggen? Dat Thérèse tegenover zichzelf staat als de onderzoeksrechter en de advocaat tegenover de giftmengster, dat zij naar motiveringen zoekt die in haar verleden liggen. Er komen een aantal netjes gerangschikte elementen te voorschijn, zoals temperament, milieu en noodlot, en daarin schijnt de schrijver juist het hoofddoel van zijn roman te bereiken. Maar dit hele proces van zelfondervraging blijft als analyse noodzakelijk intellectualistisch en schematisch, hoe knap het overigens ook is doorgevoerd. Thérèse Desqueyroux, en de schrijver met haar, wil zich op het huidig ogenblik gedetermineerd zien door haar verleden, d.w.z. door de tijd en de omgeving, maar schijnt daarbij niet te beseffen dat zij zelf het is die aan dit verleden zijn determinerende betekenis schenkt. Het verleden kan voor de mens slechts de zin hebben die hij er zelf op een bepaald ogenblik aan geeft; wanneer hij opzettelijk naar de zin, de motivering ervan zoekt, herschept hij juist *niet* het eerste wat nochtans de werkelijkheid van dat verleden is geweest, nl. een reeks *bewustzijnsinhouden*. - En wat doet de lezer, die de gedachtengang van Thérèse op de voet volgt? Hij *ziet* het personage en anderzijds *weet* hij reeds wat zij is; vandaar kan hij begrijpen wat hij ziet, maar het revelatieve karakter van dit zien wordt aan dit zien verleend door een voorafgaandelijk weten; hij weet alvorens te zien of, in ieder

geval, het is niet alleen omdat hij ziet dat hij weet. De klassieke psychologische analyse is in de eerste plaats gesteund op een weten, een kennen, een herkennen van ideeën en sentimenten, en niet op de descriptie van een bewustzijn.

Ik zou nu graag een nieuwe Franse roman, *La Modification* van Michel Butor, op de volgende punten vergelijken met het boek van Fr. Mauriac: de treinreis zelf, het bewustzijn, het gebruik van persoon en tijd, de structuur en taal van de roman.

De treinreis van Thérèse Desqueyroux was een technisch procédé: de schrijver moest een middel vinden om zijn personage gedurende enkele uren alleen te laten en haar de kans te gunnen tot zelfonderzoek. Diezelfde introspectie had zij in feite om het even waar kunnen beoefenen, daar zij praktisch zonder verhouding bleek tot de actuele tijd en ruimte. De treinreis van de romanheld van M. Butor - merk: hij draagt geen naam, hij is een *bewustzijn* en een bewustzijn draagt geen naam - die treinreis dus, is géén technisch verhaalsprocédé. De reiziger is niet een heer X van wie iets verhaald wordt of die over zichzelf iets verhaalt, hij *is de situatie van het reizen* zelf. Het begrip 'situatie' is zeer belangrijk in de nieuwe roman en het draagt hier de algemene betekenis die er in de fenomenologie aan wordt gehecht: het is een complex *monde-sujet*, zoals Sartre het uitdrukt, een onderling bepalende wederzijdse verhouding van wereld tot persoon; het veronderstelt een bewustzijn waaromheen zich een wereld ontwikkelt juist dóór dit bewustzijn, waarzonder de menselijke wereld niet bestaat. De twee voornaamste bestanddelen van deze situatie zijn *ruimte* en *tijd*, de twee dimensies die hoofdzakelijk de samenstelling en ontwikkeling van het bewustzijn bepalen. De treinreis van Parijs naar Rome, gecomplementeerd door het vooruitzicht van de terugkeer Rome-Parijs, is een totale, in zichzelf besloten situatie waarbinnen de modificatie zich in het bewustzijn voltrekt, trapsgewijze op de treden van in tijd en ruimte bepaalde halten (letterlijk: *stations*) en door de reisweg vastgelegde momenten. De reis is bijvoorbeeld helemaal niet het *symbool* van een innerlijke kentering, zoals sommigen hebben beweerd, maar, waar

er verandering (modificatie) plaatsgrijpt in het bewustzijn van de persoon, is die identisch aan de verandering (modificatie) in tijd en ruimte. Een beetje concreter uitgedrukt komt het hierop neer. Voor Thérèse Desqueyroux was de reis een soort consultatieperiode: zij reist alleen, als met gesloten ogen, als een geïsoleerd object verzonken in zichzelf. Voor de romanfiguur van M. Butor is de reis de daadwerkelijke verplaatsing van de ene pool van zijn leven naar de andere, van station tot station, van halte tot halte, van begin tot terminus, van minuut tot minuut, van verleden tot toekomst, van landschap tot landschap, van stad tot stad, met binnen dit alles nog de bestendig wisselende wereld van de mensen in de treincoupé. En deze zeer complexe daadwerkelijke modificatie van ogenblik tot ogenblik en van plaats tot plaats, *is* tegelijk de modificatie van ogenblik tot ogenblik en van plaats tot plaats in het *persoonlijk bewustzijn* dat deze reismodificatie registreert, reflecteert en dus realiseert. Deze modificatie gaat van 'conscience immédiate' tot 'conscience réfléchie', van ten dele onbewuste bewustzijnsinhoud tot het bewustworden juist daarvan.

De twee polen waarvan ik daareven sprak zijn dus Parijs en Rome, twee steden vooreerst, elk met een eigen, uitgesproken 'génie du lieu'; twee concrete structuren waarin tijd en ruimte een eigen en onvervangbare gestalte hebben aangenomen; twee geografisch en historisch bepaalde objectieve plaatsen, niet absoluut van elkaar gescheiden, maar verbonden door de stapstenen van de tussenliggende plaatsen en de wisselwerking van de tijd. Parijs en Rome, twee bewustzijnsinhouden daarna, anders gerealiseerd van bewustzijn tot bewustzijn, in het geval van Butors romanfiguur belevingsinhouden van verschaald en spanningsloos familiebestaan enerzijds en zinvolle vrijheid anderzijds. Maar dan treedt hier de eigen, specifieke structuur van het menselijk bewustzijn in werking: zoals de verhouding Parijs tot Rome, is die structuur helemaal interpolair bepaald. De trein Parijs-Rome betekent dat het personage te Parijs instapt en te Rome uitstapt, en daarna andersom, d.w.z. binnen deze structuur (en het is de structuur van de roman zelf) kan hij niet Parijs zeggen zonder Rome, niet Rome zonder Parijs. Evenzo kan hij

niet zeggen *gebondenheid* zonder dat het begrip *vrijheid* er is, maar ook niet *vrijheid* zonder dat de *gebondenheid* opduikt: in hun polariteit roepen beide begrippen elkaar noodzakelijk op, zoals Parijs dus Rome oproept en omgekeerd. De geliefde te Rome bestaat slechts in functie van de vrouw te Parijs, en de vrouw te Parijs alleen nog in functie van de geliefde te Rome. En wat gebeurt nu in de roman? De man onderneemt de reis met het doel zijn geliefde in Rome te halen en haar over te brengen naar Parijs: daardoor onderneemt hij de onmogelijke poging om twee polariteiten te vermengen: om Rome te vermengen met Parijs, om het verleden te laten omslaan in een toekomst, om zijn vrije liefde over te schakelen naar een geregeld huiselijk bestaan. Deze reis is een *treinreis* en volstrekt parallel daarmee, in wederzijdse afhankelijkheid, een *bewustzijnsreis*: de polen die in de conscience immédiate, als onmiddellijk leven, tot nog toe elkaar hebben bepaald, moeten als conscience réfléchie zichzelf wederzijds opheffen: stap voor stap groeit het verhelderd bewustzijn dat de gelukkige *vrijheid* te Rome niets anders kan worden dan een nieuwe *gebondenheid* te Parijs, dat de verrukkelijke minnares te Rome gedoemd is een gewone vrouw te worden te Parijs. Het boek eindigt met de verworvenheid van deze kennis: ze heeft tot gevolg dat de man zijn geliefde te Rome niet zal afhalen, dat hij met de eerst volgende trein alleen zal terugkeren. Hoe in het vervolg zijn verhouding tot zijn familie enerzijds en zijn minnares anderzijds zal evolueren, heeft niet zoveel belang meer. Zeker is alleen dat die verhouding aangetast is door het nieuwe bewustzijn dat een vergrote, aan de onmiddellijke actualiteit ontheven, tragische dimensie aan zijn leven heeft geschonken.

La Modification is dus geen roman meer van een rationeel en discursief zoeken naar sentimenten, ideeën en motieven, geen stellen van een schuldvraag met verwijzing naar religieuze of morele voorschriften, geen ontraadseling van een vooraf in elkaar gezette psychologische puzzel, geen pasklaar gemaakte intrige: het is in de eerste plaats een onderzoek naar en een uitbeelding van de structuur van het menselijk bewustzijn als organisme. Dit manifesteert zich onmiddellijk in de bouw en de taal van de roman, vooreerst zelfs in

het gehele wezen van de roman. Thérèse Desqueyroux is de roman *van iets*, de roman van Thérèse Desqueyroux en haar lotgevallen, d.w.z. de roman wijst voortdurend over zijn eigen grenzen heen naar de buitenwereld (de wereld van de schrijver), de buitenwereld van traditionele psychologie, moraal, levensbeschouwing, schuld en boete. La Modification daarentegen is de roman *van zichzelf*, een volstrekt in zichzelf besloten montage, waarin de lezer samen met de romanheld binnentreedt en er samen met hem weer uitstapt. Op ieder ogenblik van het boek is er in het bewustzijn van de lezer precies evenveel aanwezig als in het bewustzijn van de romanheld, omdat dit bewustzijn gebonden is aan wat zij beiden zien: zien rondom zich in de ruimte, zien in de herinnering. De soms spitsvondige tussenrol van de schrijver uit de klassieke roman is hier geheel verdwenen. De psychologie van de klassieke roman laat een personage bestaan door de sentimenten die het ondervindt, d.w.z. die de auteur eraan toekent, - de psychologie van de moderne roman roept een bewustzijn op waarin de eventuele sentimenten slechts zin hebben juist voor dit bewustzijn, dat zich verbeeldt die sentimenten te ondervinden. Aan de hand van een klassieke roman kan men eventueel een discussie aansnijden over de morele betekenis van vrijheid en plicht, doordat men de verhaalselementen eruit abstraheert en die daarna behandelt als algemene waarden. Dit wordt overigens algemeen gedaan door de traditionele kritiek die daarbij vergeet dat ze geen roman bespreekt, maar een abstracte waardenschaal. Tegenover een nieuwe roman als 'La Modification' kan men dat niet. Om het erg vereenvoudigd voor te stellen: de exploratie van het bewustzijnsfenomeen dat de begrippen vrijheid en gebondenheid elkaar opheffen, dat ik slechts kan zeggen *vrijheid* omdat ik mij verbeeld *gebonden* te zijn, en dat anderzijds het realiseren van die vrijheid een nieuw gebonden zijn *moet* meebrengen, - de exploratie van dit bewustzijnsmechanisme is zichzelf, en heeft aan zichzelf genoeg, het heeft met alle moralisten, predikanten en pedagogen niets te maken. Het feit dat hij de verhalende of ontledende schrijver uit de roman wil laten verdwijnen, stelt Butor in dit geval in de onmogelijkheid in de eerste of de derde persoon te schrijven. Hij kiest de

tweede persoon: 'Vous avez mis le pied gauche...' En, het is hier wezenlijk niet de schrijver die onzichtbaar zijn personage vergezelt en hem dicteert wat hij doet en ziet en denkt; die tweede persoon, gekoppeld aan een presens-tijd, suggereert de aanwezigheid van *la conscience immédiate*. Een boek in de ik-vorm is van meet af aan een boek van *la conscience réfléchie*: als ik schrijf 'ik', is dit niet het levende handelende 'ik', maar het ik van het reflecterend bewustzijn en daarom is het ook meestal aan een preteritum gebonden. De tweede persoon presens in 'La Modification' is die van het daadwerkelijke handelen, zien, zich herinneren, waaruit slechts geleidelijk de *conscience réfléchie* groeit. Pas op het eind van het boek zou het personage als een 'ik' tegenover zichzelf kunnen staan, wat overigens blijkt uit zijn voornemen om zich te bevrijden in het schrijven van een roman.

En ten slotte is er de taal. De taal van de nieuwe bewustzijnsroman kan niet de klassieke discursieve syntaxis zijn van de schrijver die ofwel ordelijk vertelt ofwel knipje voor knipje een ziel opensnijdt, en er in beide gevallen over waakt dat zijn lezers hem toch goed kunnen volgen. Weerom, het is in beginsel niet de taal over iets, taal die eigenlijk staat voor iets anders, voor 'het betekende' - maar het is veeleer de taal zelf die *is*, niet zozeer een 'langage de figuration' maar een 'langage de création', om termen te gebruiken van Gaëtan Picon. De taal van 'La Modification', die soms bladzijdenlange slingerende arabesken, bijna zonder interpunctie, die stroom waarin de lezer moet onderdompelen en zich laten meeslepen, meedrijven en deinen, af en toe opduikend om adem te happen, die taal, die stroom waarin beelden en herinneringen, voorstellingen uit de ruimte en uit de tijd, gebaren en woorden dooreenleven en bewegen, die taal, die stroom *is* de *conscience immédiate* zelf, *is* de roman. Ze kent buiten die roman geen bestaan zoals de roman geen bestaan kent buiten die taal.

Ook de prachtige roman 'La route des Flandres' van Claude Simon speelt zich helemaal af in het bewustzijn van de hoofdfiguur Georges. Naar de tijdordening is het mogelijk er vier verschillende plans in te onderscheiden: het eerste plan, het actuele gebeuren, is

dit van het moment *nu*: de nacht die Georges doorbrengt bij Corinne, de jonge voormalige vrouw van kapitein von Reixach, die tijdens de veldtocht 1940 sneuvelde. Het tweede plan is dat van de periode van krijgsgevangenschap na de veldtocht, waarin Georges zijn vriend Blum terugvond en ook Iglésia, voormalig jockey in dienst van von Reixach en Corinne. Het derde plan is dat van de oorlogsdagen, waar Georges in een regiment dragonders onder bevel stond van kapitein von Reixach. Tijdens de veldtocht sneuvelde de kapitein. Het vierde plan behelst de vooroorlogse jaren, toen von Reixach de mooie, grillige Corinne huwde die, dol op paarderenen als zij was, hem dwong zijn carrière op te geven en een paardenfokkerij te beginnen. Deze vier plans, die de gebeurtenissen van een tiental jaren bepalen, leveren de bewustzijnsinhoud van Georges tijdens de nacht die hij doorbrengt met Corinne, die hij na de oorlog is gaan opzoeken. Met een roman als 'The Sound and the Fury' van W. Faulkner heeft 'La route des Flandres' gemeen dat alleen weer het onmiddellijke bewustzijn en niet het doordachte, reflecterende bewustzijn gestalte krijgt, dat dus de levenservaring in haar oorspronkelijkste vorm wordt geëxploreerd. Zo'n synthetische, simultaneïstische levenservaring is die nacht vol tegelijk verrukkelijke en schrikwekkende erotiek, bestendig en veelzijdig doorbroken door de drie andere plans uit het verleden, die fragmentair opduiken in soms fantastische beeldflarden.

Claude Simon doet in die roman geen beroep op trucjes tegenover zijn personages of zijn lezers. Het hoofdpersonage Georges weet en ziet en ervaart slechts precies zoveel als hij werkelijkheidsgetrouw zou kunnen: wat hij zelf niet heeft meegemaakt, herinnert hij zich slechts via de mededelingen van anderen en de hele boeiende geschiedenis van de familie van von Reixach kent hij eigenlijk alleen door de fantasierijke gesprekken die hij met zijn vrienden in de eenzaamheid van de krijgsgevangenschap heeft gevoerd. De structuur van die roman vormt aldus een van de stoutmoedigste monologues intérieurs die in de moderne literatuur te vinden zijn. Iedereen weet wel dat het procédé als zodanig niet nieuw is, maar nieuw zijn wel de zeer gevarieerde toepassingen die ervan worden gemaakt. Bij

Faulkner en eveneens bij Claude Simon kan men niet meer zeggen dat hun romanfiguren bestaan omdat wij ze begrijpen (zoals Thérèse Desqueyroux), integendeel: indien wij ons moeite geven om ze te begrijpen, dan is het precies omdat wij ze als lezer doen bestaan. Voor de schrijver vertrekt de verbeelding niet van een idee of een probleem, maar van een situatie waarin de personages ingeschakeld zitten en waarvan - in de romanvoorstelling - noch zij zelf, noch de schrijver, noch de lezer vooraf iets weten: de drie bewustzijnsinhouden verlopen congruent. Daardoor wordt hier feitelijk een uiterste graad van objectiviteit bereikt. De monoloog van Claude Simon heeft niet de transparantie als doel; het gaat er niet om te begrijpen of te achterhalen, maar het bewustzijn van de romanheld mee te ervaren, en dit is lang niet hetzelfde als er een rationele en logische kennis van te hebben. In deze 'participation', deze vereenzelving met de romanfiguren in de stroom van het groeiende bewustzijn, speelt de taal weer een hoofdrol. Ze volgt de bewegingen van dit bewustzijn waaraan zij zich organisch aanpast als de huid aan het lichaam. De uiterst ongelijke lengte van de volzinnen wordt bepaald door de bliksemsnelle tochten of de aarzelende verkenningen van dit bewustzijn doorheen ruimte en tijd, door het ritme dus, zelfs door de ademhaling, nu eens rustig, dan weer gejaagd. Deze woorddynamiek sleept ons onweerstaanbaar mee in hetzelfde soms ademloze bewustzijn als de romanfiguur, zonder de verkillung die het ondergaat wanneer wij het reflexief op afstand gadeslaan. Vandaar nog sommige uitzonderlijke mogelijkheden van deze *creatieve* taal, zoals de zeer gedetailleerde uitbeelding van de seksuele liefde. Wat, bekeken vanuit de verkoelende analyse van de klassieke beschrijving op afstand, voor sommigen wellicht pornografie zou lijken, wordt hier, opgenomen in de onmiddellijke levensstroom zelf, een vervoerende brok lyriek, een lyrisch epos.

(Fragment van een lezing) 1961

een lezer voor Robbe-Grillet gevraagd

Onder de titel *Le Présent de l'indicatif*,¹ heeft J. Bloch-Michel de essays gebundeld, die hij in het tijdschrift 'Preuves', aan de nouveau roman had gewijd. Ongeveer tegelijkertijd heeft A. Robbe-Grillet zelf een verzameling uitgegeven van zijn eigen beschouwingen en manifesten, onder de titel *Pour un Nouveau Roman*.² Samen met de prachtige studie *Les Romans de Robbe-Grillet*³ van Bruce Morrissette, leveren deze uitgaven belangrijk studiemateriaal in verband met de nieuwe Franse roman.

Jean Bloch-Michel is zelf een romancier van de oude trant en komt er dan ook voor uit, dat hij de nouveau roman behandelt vanuit het kritische standpunt van de 'étranger': belangstellende, maar onwennige en bevreemde lezer. Zijn betoog steekt niet onaardig in elkaar, maar de argumenten waarmee hij de nieuwe romanliteratuur te lijf gaat, lijken mij meestal verwerpelijk. Zowat de enige 'toegeving' die hij doet, is de volgende: later, wanneer de groeikrachtige vernieuwingselementen van de nouveau roman weer zullen geïntegreerd zijn in de stroom van de traditie, zal wellicht blijken dat de beeldenstorm niet helemaal tevergeefs is geweest. Een belachelijk standpunt, een deuntje uit de oude, vertrouwde speeldoos. De parabel van de verloren zoon, die toch maar lekker naar het vaderhuis terugkeert en pas dan belangrijk wordt. De opstandeling, die zich op zijn sterfbed bekeert, en om wiens nederlaag meer vreugde heerst dan om 999 rechtvaardigen. En al de andere liedjes van zelfgenoegzaamheid en glimlachende, zalvende machtswaan. Op het gebied van de literatuur en de kunst in het algemeen: de miskennis van het avontuurlijke, actuele werk op en om zichzelf, het beroep op het

verleden en de toekomst om de eigen tijd te doodverven en uit te schakelen. En houdt dit alles niet ergens verband met een burgerlijk-christelijke of even burgerlijk-humanistische traditie, die het leven telkens weer beoordeelt met het ene oog gericht op de goeie ouwe tijd en het andere oog gericht op de hemel of op welk ander geruststellend toekomstparadijs dan ook? Het ziet er wel naar uit.

Een eerste argument waarmee Bloch-Michel de betekenis van de nouveau roman zoekt te ontkrachten, klinkt ons al heel vertrouwd in de oren. Het is het verhaaltje van de slang die in zijn eigen staart bijt: de moderne romanliteratuur veroorzaakt een *crisis* - de ondergangsprofeten zijn onuitroeibaar! - doordat ze zo baldadig nieuw is (negatief), maar anderzijds hoeft toch ook niemand te denken dat het allemaal zó nieuw is, want reeds Joyce... enz. (weer negatief). En daartegenover staat dan nog dat de traditionele roman ook zijn eeuwige vitaliteit bewijst, door werken op te leveren als 'La Chute' van Camus (nog eens negatief). Wat een vreemde, nutteloze en zwakke redenering. Het is vooreerst toch duidelijk dat de nouveau roman, als Frans verschijnsel, zich verzet tegen een specifiek *Franse* romantraditie uit de 18e en 19e eeuw en de voortzetting en nabootsing daarvan in onze tijd. Dat deze romanvorm in sommige Franse ogen zo onthutsend nieuw lijkt, komt inderdaad doordat zij niet zien wat bijvoorbeeld in de Angelsaksische en de Duitse literatuur al een halve eeuw aan de gang is. N. Sarraute zelf heeft toch herhaaldelijk verwezen naar Dostojewski, Kafka en Ivy Compton-Burnett. En Claude Simon is niet denkbaar zonder Faulkner. En Robbe-Grillet doet nadrukkelijk beroep op al diezelfde voorgangers en daarbij op twee nog altijd miskende Fransen: Joé Bousquet en R. Roussel, om duidelijk te kunnen argumenteren: '*Le Nouveau Roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque*'. En weet Bloch-Michel dat dan allemaal niet? Natuurlijk wel, maar hij wil het niet weten en stelt (zoals al zijn partijgenoten) eerst twee dogma's op: dat van DE eeuwige, onvergankelijke, traditionele roman en dat van DE vernielzuchtige nieuwe roman, om die twee dan in een abstract schimmenspel tegen elkaar te kunnen uitspelen. Verbazend is dan ook dat hij 'La Chute' een traditionele roman noemt

omdat dit boek zo direct teruggaat op 'Écrit dans un souterrain' van Dostojevski... een niet-Frans auteur, op wie ook ongeveer alle vertegenwoordigers van de nouveau roman zich beroepen! Camus (en met hem de 'traditionele roman') roemt hij omdat hij Dostojevski navolgt, maar Claude Simon (en met hem de 'nieuwe roman') valt hij aan omdat hij Faulkner navolgt. Ik vraag mij af welk soort lezers Bloch-Michel met al deze en andere drogredenen poogt te overtuigen. En ook in zijn vergelijkingen op het vlak van de moderne roman maakt hij het bont. Om te bewijzen dat de nouveau roman slechts een willekeurig Frans verschijnsel is, dat er evengoed niet had kunnen zijn, wijst hij op de Duitse, Angelsaksische en Italiaanse literatuur die toch óók modern is, maar daarom de traditie niet verlaat. En zijn voorbeelden zijn... Malcolm Lowrey, G. Grass en A. Moravia: 'Aucun de ces écrivains... n'a éprouvé de peine à exprimer les problèmes de son temps et de son monde (c'est à dire ceux qu'on entend exprimer notre nouveau roman) dans de formes parfaitement traditionnelles.' Het is werkelijk prikken in een ballonnetje: of Malcolm Lowrey zó volmaakt traditioneel is, valt zeker te betwisten, maar Lawrence Durrell (tot op zekere hoogte), Burroughs, Ferlinghetti e.a. zijn het in ieder geval niet. De actuele Duitse roman alleen laten vertegenwoordigen door G. Grass, en Uwe Johnson, Arno Schmidt, Deschner, Kriwet, Hans Helm, Helmut Heissenbüttel en anderen verzwijgen, is een droevig spelletje; en Moravia? De man behoort al meer dan dertig jaar tot de traditie van de psychologische roman.

Eerste conclusie: Bloch-Michel kronkelt zich als een paling om het bestaansrecht van de nouveau roman te kunnen in twijfel trekken. Dit is op zichzelf al een nutteloze bezigheid, maar veel erger is, dat de argumenten die hij gebruikt zo broos zijn als een eierschaal.

De drie voornaamste stellingen vanwaar uit Bloch-Michel de nouveau roman poogt te karakteriseren, zijn: de NR is een roman 'de la culture des masses'; de NR is een roman 'de l'ennui'; de NR is een roman 'de l'image', die de literatuur opoffert aan de film. Die stellingen gebruikt hij tegelijk als uitvalsbasis. De argumentering is tot in den treure dezelfde: vroeger was het allemaal veel echter,

grootser en boeiender. En *veiliger* vooral. Inderdaad, laten we terugkeren naar het stelsel van Ptolemaeus: was alles niet veel geruststellender toen de aardkloot vast en onbeweeglijk in een overzichtelijk heelal hing?

Volgens Bloch-Michel hebben de schrijvers van de NR gevoeld dat er een onoverbrugbare kloof bestaat tussen de innerlijke werkelijkheid van hun tijdgenoten en 'la réalité intérieure représentée par le roman traditionnel, avec ses personnages et sa psychologie, c'est à dire avec sa recherche passionnée de l'individuel et de l'original'. Zij zien rondom zich een genivelleerde en gestereotypeerde wereld: le monde de la culture des masses. In die wereld is alle individuele originaliteit en authenticiteit verdwenen, zodat die eigenschappen vanzelf ook verdwijnen uit de roman die de uitdrukking van die wereld wil zijn. De wereld van de (blijkbaar toch ook eenmaal tijdsgebonden) traditionele roman is 'original et authentique', de wereld van de tijdsgebonden actuele nouveau roman is 'profondément banal et inauthentique'. Dit komt hierop neer: de nieuwe romancier is thans trouw aan de werkelijkheid van de eigen tijd; de huidige traditionele romancier weigert de eigen tijd omdat hij zich, in naam van het verleden, teweer stelt 'contre la mort de l'originalité et des destins individuels'.

Het is natuurlijk het goed recht van Bloch-Michel terug te verlangen naar welk aards paradijs dan ook, maar in een essay mag hij de argumenten niet op hun kop zetten. Immers: hoe kent hij die vroegere wereld, gekenmerkt door de originaliteit en authenticiteit van het individu? Uit de geschiedenis, de sociologie, of welke objectieve wetenschap dan ook? Zeker niet, want hij zou daarbij onmiddellijk moeten bedenken dat de sociologie, biologie, fysica, scheikunde *en ook de psychologie*, als exacte (of zo exact mogelijke) disciplines alles samen genomen nog geen eeuw oud zijn en dat het *afbrokkelen van al de oude zekerheden* juist met de wetenschappelijke vorsing samenhangt. Die vroegere wereld van 'originaliteit en authenticiteit', waarop hij met zoveel nostalgie terugblijkt, kent Bloch-Michel alleen maar uit de 19de-eeuwse romanliteratuur zelf. Hij besluit van de romans van Balzac tot de werkelijke tijd van Balzac. Hij kan niet

met zekerheid zeggen: de tijd van Balzac weerspiegelt zich in zijn romans; hij kan alleen maar beweren: de romans van Balzac weerspiegelen hun tijd. Maar voor de nieuwe roman besluit hij, precies andersom, van de tijd tot de roman: 'Le règne de l'inauthenticité ne s'impose pas dans le roman, il existe au préalable en chacun de nous'. Denkt hij dan dat de Comédie Humaine van Balzac op analoge wijze een vooraf gegeven tijdspiegel was van 1830? Nee toch: van een Franse burgerlijke gemeenschap, zonder helden, zonder drama, zonder werkelijke grootheid of luister, heeft de *schrijver* Balzac een glansrijke en duistere, dramatische en tragische samenleving gemaakt. Uit de diepten van de banaalste en inauthentiekste provinciewoningen, waar zoveel mediocre levens sluimeren, heeft hij de geweldigste hartstochten gewekt.⁴ Op gelijkaardige wijze heeft Walschap, een eeuw later, de Vlaamse dorpen bevolkt met pathologische figuren, met seksuele maniakken, met romantische minnaressen, met heiligen en heidense helden. En doelend op het zogenaamde realiteitsgehalte van zijn werk heeft hij geschreven: 'Waarom in Gods naam moet een schrijver een juist beeld van zijn volk ophangen? Dostojewski heeft op de honderd geen tien figuren getekend die normaal zijn. Maakt gij er hem een verwijt van...? Wilt gij een juist beeld van het volksleven, maak klankfilmen, maar laat de kunstenaar zijn eenzijdigheid, zijn recht.' En 100 jaar vroeger heeft Balzac hetzelfde bedoeld toen hij in een kritiek op 'La Chartreuse de Parme' schreef: 'Stendhal a commis dans l'arrangement des faits la faute que commettent quelques auteurs en prenant un sujet vrai dans la nature qui ne l'est pas dans l'art.' Balzacs kunstleer berust fundamenteel op de overtuiging dat het perspectief van de roman FICTIEF is, en niet dat van de objectieve realiteit. Zijn werk (zoals dat van Walschap) is geen spiegel, maar een *mythe* van de realiteit. Een mythe met een eigen werkelijkheid, beantwoordend aan een eigen orde en aan eigen wetten en normen: die van de *fictie* (fiction, verhaal).

De grote en initiale fout van Bloch-Michel ligt hierin, dat hij niet inziet dat de authenticiteit van de traditionele, 19e-eeuwse roman, de authenticiteit is van het *verhaal*, zoals het zich heeft ontwikkeld

met zijn attributen van personages, karakters, intriges en causale samenhang in ruimte en tijd. En wanneer de nieuwe romancier dit verhaal weigert, dan is het juist omdat hij deze bepaalde mythe weigert, ik geloof, op een dubbele en uiteenlopende grondslag: ofwel op grond van secuur werkelijkheidsonderzoek (voor de eerste maal in de geschiedenis van de roman) ofwel op grond van nieuwe mythen die hij scheidt. Wanneer o.m. Robbe-Grillet zelf beweert dat de roman nog nooit zo realistisch geweest is als nu, dan is dit ten dele zeker waar, want de traditionele roman was en is allesbehalve 'realistisch' (evenmin als de zgn. realistische schilderkunst realistisch was). Maar het is evenzeer waar dat de nieuwe roman anderzijds ook nieuwe mythen scheidt, zoals de *mythe van de romanschepping* zelf. Als Bloch-Michel dus beweert dat hij de traditionele roman verkiest en hanteert als een protest tegen de eigen tijd, als een 'refus d'un monde banal et inauthentique', dan zegt hij iets heel eigenaardigs. Hij kan toch niet bedoelen dat hij een authentiek colbertje van 1830 verkiest boven een inauthentiek colbertje van nu? Nee: hij beweert letterlijk dat hij een welbepaalde en overgeleverde fictieve, romaneske visie op de wereld van 1830 verkiest boven een *andere*, ook welbepaalde en nog groeiende romaneske visie op de wereld van nu. Maar daarmee bewijst hij volstrekt niets tegen de nouveau roman. En voor zover hij die romaneske visie van 1830 zou willen verkiezen boven de *werkelijke* constellatie van de eigen tijd (zoals hij die zelf empirisch of uit de wetenschap en de filosofie kan kennen), verwacht hij hopeloos de categorieën van literatuur en leven, en kan hij alleen maar in zijn boekenkast klimmen en zijn intrek nemen in een dikke, veilige roman van Dickens of Tourgeniew.

Als kenmerkend voor de nouveau roman behandelt Bloch-Michel dan het wegvallen van nagenoeg alle elementen waarmee de traditionele roman was opgebouwd: het verhaal of de anekdote, de personages, de psychologie en de chronologie. Daartoe behoefde hij alleen maar de manifesten van Robbe-Grillet zelf samen te vatten, en dit alles is trouwens bekend genoeg. De kapitale vraag is echter, in hoever door deze negatieve karakteristiek de nouveau roman als een *nieuw* en *eigentijds* verschijnsel wordt bepaald. In een verspreide en

belangrijke sector van de prozaliteratuur is de kritiek op verhaal en hij-personage al ruim een halve eeuw aan de gang, en de versplintering van het ik-personage is een van de meest opvallende thema's van deze halve eeuw. En wat hebben de reeds veertig jaar oude banbliksems van bijv. A. Breton tegen de verhaalsfictie van de roman te maken met de nouveau roman? De afkeer van het rechtlijnige verhaal, van het strak omlinjende karakter, van de aan logica en causaliteit gebonden analyse, dit alles heeft, dunkt mij, een tweevoudige oorsprong gehad (waarvan de elementen natuurlijk ook ten dele samengaan): een *psychologische* (bijv. bij Joyce en V. Woolf en D.H. Lawrence) en *moralistische* (bijv. bij Barrès, Gide, de surrealisten) en de consequenties daarvan zijn voor de roman in ieder geval ook vooreerst van artistieke orde geweest. De gehele ontwikkeling van de bewustzijnsroman is vandaar uit vertrokken en heeft op de belangrijkste hedendaagse romanproductie een onuitwisbaar stempel gedrukt. Met deze enkele aantekeningen bedoel ik alleen maar dat het verschijnsel heel veel complexer is dan Bloch-Michel het voorstelt, en dat hij de hedendaagse beoefening van de traditionele romanformules dus niet kan verdedigen als een voorlopige weigering van de *eigen tijd* (hij bedoelt: de laatste tien jaar) maar desnoods wel als een weigering van geheel de twintigste eeuw. En wat betekent zo'n uitspraak dan? De zaak wordt enigszins genuanceerder waar Bloch-Michel, op een andere plaats, de 'oude' en 'nieuwe' roman als verschijnselen op het literair-artistieke vlak naast elkaar stelt. Daar constateert hij en geeft toe dat veel actuele romans, min of meer in traditionele trant geschreven, in feite ongeveer dezelfde thematiek behandelen als de nouveau roman. Maar dan argumenteert hij verder dat deze romans (bijv. 'L'étranger', en 'La Chute' van Camus) de ontwikkeling van de oude orde en zekerheden toch altijd *polemisch* behandelen en daardoor toch ook een protest inhouden tegen de eigen tijd, terwijl de nouveau roman door zijn koele nuchterheid en precisie tegenover deze ontwikkeling *onverschillig* blijkt te staan. Ook tegen deze bewering is natuurlijk heel wat in te brengen. Afgezien nog van de vraag of de literatuur zich dan polemisch *moet* voordoen, geloof ik dat ieder waar-

achtig kunstenaar en dus ook de nieuwe romancier scheidt vanuit een wezenlijk protest, niet tegen deze of gene tijd, maar tegen DE TIJD, waarin juist de tragiek en de vernedering van de menselijke situatie verankerd ligt. Maar in verband met het hier behandelde onderwerp rijst een belangrijke kwestie: is het wel waar dat de nouveau roman bij uitstek de leegheid, inauthenticiteit en onmenselijkheid van deze tijd wil uitdrukken? En in hoever is de nouveau roman niet tot op grote hoogte een louter artistieke aangelegenheid, waarbij de problemen van de schrijftuur, romanvorm en -constructie *op zichzelf* uiterst belangwekkend worden? Tal van uitspraken als van Robbe-Grillet wijzen daar zeker op: 'l'artiste ne met rien audessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que *pour rien*'; 'il faut donc maintenant cesser de craindre'; 'l'art pour l'art'; 'comme le pire des maux'; 'Ne pourrait-on avancer au contraire que le véritable écrivain n'a rien à dire? Il a seulement une manière de dire. Il doit créer un monde, mais c'est à partir de rien, de la poussière...'; 'Encore une fois, l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité', enz. Maar over heel dit belangrijke aspect van de nouveau roman rept Bloch-Michel met geen woord. Hij stelt zich aan als een bleke, gealarmeerde moralist.

Het voornaamste argument dat aangevoerd wordt om de dehumanisering van de NR te bewijzen, is: er komen geen subjecten (sujets) meer, maar alleen nog *objecten* (objets) in voor: 'ce mot étant pris dans son sens, le plus large tout étant objet pour le sujet qui parle, y compris les êtres humains, et ceux ci au même titre que les choses'. Uit deze toestand spruiten dan rechtstreeks voort: de vernietiging van elke persoonlijkheid, het verdwijnen van de psychologie, het ontbreken van ieder waarachtig sentiment, de onmogelijkheid tot een gesprek, dat ontaardt in zinledige praat (parlerie).

Over die 'objets' of 'choses' in het werk van Robbe-Grillet, Butor, Cl. Ollier, J. Ricardou e.a., is al heel wat inkt gevloeid. Meestal bedoelt men er alleen de 'voorwerpen' mee, die in de NR zo uitvoerig en minutieus beschreven worden, en waaraan Robbe-Grillet een merkwaardig opstel heeft gewijd: 'Nature, humanisme, tragédie'

(1958). Maar Bloch-Michel breidt het begrip ook uit tot de menselijke figuren in de NR, en verwijst o.m. naar Butor: 'Aucun lecteur ne serait capable de se représenter le personnage de *La Modification*. Car le roman n'est pas son histoire, mais, comme le titre même l'indique, l'histoire de quelque chose qui s'est passé en lui, lui même n'étant que le prétexte, ou plutôt le lieu indifférent de cette aventure.' Bij het lezen van dergelijke enormiteiten in een essay met ernstige bedoelingen, wrijft men zich toch even de ogen uit. Wat is dan de *wezenlijke* geschiedenis van iedere mens anders dan 'l'histoire de quelque chose qui s'est passée en lui'? En heeft de psychologische roman en daarna de bewustzijnsroman zich ooit met iets anders beziggehouden? En hoe zien Tristan en Isolde, Abélard en Héloïse, of - dichterbij ons - Alissa en Thérèse Desqueyroux, Meursault en Antoine Roquentin er dan precies uit? En anderzijds: wie kan zich, trots alle beschrijvingen, een duidelijke en objectieve voorstelling maken van Le père Goriot? En meer nog: welke lezer spant zich daarvoor in? Alsof Goriot bestond buiten de taalgestalte van Balzacs roman! En nog meer: hoe vreemd dat Bloch-Michel, die zich ergert aan de zó minutieuze beschrijving van de 'dingen' en op grond daarvan de NR een al te grote affiniteit met de film verwijt, er dan aan de andere kant over klaagt dat men geen duidelijk 'beeld' genoeg krijgt van de personages...

Maar erger dan dit alles is de verwarring, in de terminologie: '... tout étant objet pour le sujet qui parle, y compris les êtres humains'. Vooreerst: hoe komt een *traditionele* roman, juist gekenmerkt door wat de zo genoemde 'epische distantie' heet, ooit tot stand, tenzij juist door die subject-object verhouding? De wereld te objectiveren, is precies datgene wat men van de traditionele romancier verwacht. En de romans waarin dit niet gebeurt en waarin dus het subject met het object samenvalt en daardoor, van de eerste zin tot de laatste, de roman 'schept', die aldus zijn eigen onderwerp wordt (de roman *is* het ontstaan van de roman), behoren juist tot het type van de inwendige monoloog-roman (Cl. Simon) of van de alleenspraakroman (Céline, S. Beckett) die door Bloch-Michel worden bekritiseerd. Of bedoelt hij dan alleen maar dat de menselijke elementen in

de NR even koel en van de buitenkant geschreven zouden word en als de levenloze voorwerpen zelf? Dat bedoelt hij in ieder geval óók, nu meer bepaald ten overstaan van 'La Jalousie' van Robbe-Grillet, waaraan hij ieder menselijk gevoel ontkent: 'il y est question de tout sauf de la jalousie elle-même, celle-ci ne devant s'exprimer que par des faits objectivement perçus et qui se présentent au regard.' En precies dit ontbreken van ieder sentiment - dat om te kunnen bestaan, de dimensies van verleden en toekomst veronderstelt - brengt hij rechtstreeks in verband met het uitsluitend gebruik van 'le présent de l'indicatif' in deze roman.

Hier rijzen weer allerlei vragen. Hoe is het toch mogelijk dat iemand kan beweren dat het in 'La Jalousie' allesbehalve over de jaloersheid zelf gaat, die zich alleen maar mag uitdrukken door objectief waargenomen feiten? *Het hele boek is de volledig subjectieve bekluring en vertekening en interpretatie van een reeks toestanden en gebeurtenissen, en dit juist onder de emotionele druk van een door jaloersheid bezeten geest en verbeelding.* Het is om te wanhopen aan de mogelijkheden van een groot aantal, nochtans ernstige, lezers. Het is natuurlijk waar dat de jaloersheid in dit boek niet wordt uitgedrukt door ontboezemingen en jammerklachten à la Rhyvis Feith, of door casuïstische redeneringen à la Paul Bourget, maar dit alleen is juist al een bewijs van de artistieke en vormelijke superioriteit van deze roman. Maar de jaloersheid wordt wèl uitgedrukt, en dan nog als een obsessie, door de gesubjectieerde betekenis die een hele reeks beelden verkrijgen binnen het gezichtsveld van het observerend personage. Wie niet in staat blijkt te zijn dit op eigen houtje in de roman te lezen, zou misschien toch enig geloof kunnen hechten aan expliciete verklaringen van Robbe-Grillet zelf daaromtrent: 'Comme il y a beaucoup d'objets dans nos livres, et qu'on leur trouvait quelque chose d'insolite, on a bien vite fait un sort au mot "objectivité", prononcé à leur sujet par certains critiques dans un sens pourtant très spécial: tourné vers l'objet; pris dans son sens habituel - neutre, froid, impartial - le mot devenait *une absurdité*. Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes: engagé au contrai-

re *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire.' En aldus: 'Rien n'est plus fantastique, en définitive, que la précision.' Dat is het juist: het is slechts vanuit een welbepaalde subjectieve ingesteldheid tegenover het object, dat de mens vlijmscherp toekijkt, ademloos begluurt. Zonder die subjectieve intentie *kijkt* de mens zelfs niet, hij *ziet* alleen maar, en iedereen weet hoe vaag dat is. Wanneer subject en object tegenover elkaar staan, wordt het object onheilspellender als object in de mate dat het subject subjectiever wordt. Koel en nuchter verschijnt het object alleen maar (en juist in die kwaliteit komt het zelfs ongeveer niet tot een eigen bestaan) tegenover een *onverschillig* subject (dat daardoor, in die relatie, ook ongeveer als subject niet bestaat), maar dergelijk subject komt in geen enkele roman van Robbe-Grillet voor. En in hoever houdt, in deze voorstelling, nu het verwijt van Bloch-Michel stand, dat in de nouveau roman ook de personages als 'des objets neutres' zouden verschijnen? Toegepast op 'La Jalousie', kan dit verwijt alleen de vrouw en de minnaar gelden, daar de roman zich vormt vanuit het gezichtspunt van het 'je-néant' van de jaloerse echtgenoot. (Maar juist dit subjectieve gezichtspunt wordt door Bloch-Michel ook al geloofend.) Het is vooreerst evident dat de roman inderdaad niet *over* de vrouw en de minnaar gaat, maar wèl en uitsluitend over de jaloersheid van de echtgenoot, die ontstaat, zich ontwikkelt en weer bedaart. Geen enkele lezer mag van een boek vragen wat er niet in staat, maar hij moet in staat zijn te achterhalen wat er wèl in staat. Welnu, - zoals hoger al gebleken is - ook de jaloersheid wordt door Bloch-Michel als inhoud ontkend. Ik vraag mij af wat er volgens hem dan feitelijk in staat. Hier speelt de essayist het gemakkelijke spelletje van alle criticasters en alle antimodernistische zuurkijkers: afbreken, verdacht maken en verwerpen, zonder in staat te zijn in de structuur en de betekenis van het behandelde werk door te dringen. De waarheid is dat in 'La Jalousie' de vrouw en haar minnaar uitsluitend fungeren als verwekkers van de jaloersheid, op dezelfde wijze als de voorwerpen: het glas met het ijsblokje, de geplette duizendpoot, de brief. Daarin ligt juist de ei-

genheid van deze roman. En dan? In plaats van dit aspect inderdaad als een winstpunt te noteren, verwijst Bloch-Michel tot in den treure naar de 19de-eeuwse roman waar het anders was en waar de personages wel degelijk als 'des sujets' optraden. Wij kennen die redenering: de locomotief was zoveel heerlijker dan de elektrische trein, de trekschuit en de postkoets waren zoveel heerlijker dan de locomotief. Le Père Goriot en zijn dochters verschijnen inderdaad als geschematiseerde subjecten, en zijn daarin afhankelijk van een welbepaalde romanformule: de fictie in de 3 de persoon, verhaald zonder speciale gezichtshoek als uitgangspunt (of vanuit het zgn. alwetend standpunt, dat is hetzelfde), maar toch bepaald door de wereldvisie van de achter de coulissen staande schrijver Balzac. De 'inhoud' van dit soort romans groeit vanuit de subject-personages, die nochtans maar bestaan door hun onzichtbare schepper: buiten zijn roman bestaat Le Père Goriot niet, en alle beschouwingen over dit zogenaamde 'universele en eeuwige *mensentype*' zijn extra-literair en eigenlijk larie. Zodra de schrijver echter van achter de coulissen op het toneel verschijnt en *zelf toekijkt*, d.w.z. noodgedwongen vanuit één bepaald gezichtspunt, begint alles te veranderen: onmiddellijk ontstaat een voor de lezer voelbare verhouding van subject (schrijver of hoofdpersonage) tot object (gezichtsveld). Heel zeker kunnen de menselijke figuren binnen dit gezichtsveld nog als subjecten voorgesteld worden, wat in de traditionele ik-roman altijd gebeurt. Maar toch is hun zelfstandigheid *binnen de roman* al aangetast. En naarmate het brandpunt van de roman zich, binnen het gezichtsveld van de subject-object spanningen, steeds meer in het subject zelf terugtrekt en zich daar volkomen mee vereenzelvigt, worden de objecten ook steeds meer louter object. Dit alles is in de eerste plaats een kwestie van *romanstructuur*: voor het bewustzijn van de kijkende 'je-néant', waarin *de roman* 'La Jalousie' zich ontwikkelt, kan het gezichtsveld zich nog slechts als een object voordoen. En dit heeft met morele of levensbeschouwelijke implicaties volstrekt niets te maken: 'l'œuvre est à elle-même sa propre réalité'. Een dergelijk inzicht niet te hebben, lijkt mij de grote fout van Bloch-Michel.

Uit dit gebrek aan inzicht vloeit ook de verkeerde voorstelling voort

van de verhouding tussen mens en voorwerpen, zoals die zich in het werk van Robbe-Grillet zou voordoen. Daarbij gaat Bloch-Michel vooreerst uit van enkele aforistische uitspraken in de manifesten van Robbe-Grillet zelf, zoals '*Les choses sont là*', de dingen zijn daar, zonder meer, in zichzelf besloten en ontoegankelijk voor de mens. Daaruit komt Bloch-Michel tot het besluit van '*l'absence de tout lien entre moi et ce qui m'entoure, l'absence de toute communication entre moi-même et des objets qui me sont totalement étrangers*'. En daaruit volgt dan weer de theorie van de leegheid en de inauthenticiteit van de wereld in de nouveau roman. In het gehele boek van Bloch-Michel krijgt men al de hinderlijke indruk dat het eigenlijk eerder gaat om een bekampen van abstracte theorieën, dan om een onbevagen analyse van de romans zelf. Welke lezer immers, die ook maar iets van die romans heeft gesnapt, kan tot het onzinnige oordeel komen dat daarin geen verband wordt gelegd tussen de mens en de voorwerpen die hem omringen? Uit het voorgaande kan al gebleken zijn dat de roman '*La Jalousie*' eigenlijk uit niets anders bestaat dan uit het zich vormen van dit verband. Maar hier komt het op aan: *dit verband is uniek en volstrekt bepaald door de situatie waaruit het voortkomt*. Zelfs uit de opstellen van Robbe-Grillet spreekt dit toch ook duidelijk. Door het geïsoleerd citeren en gebruiken van één enkele zin of passus, kan men natuurlijk de meest absurde stellingen verdedigen, en ook daaraan bezondigt Bloch-Michel zich. Zwart op wit schrijft Robbe-Grillet toch van de mens tegenover de voorwerpen: '*Il peut, d'aventure, en faire le support de ses passions, comme de son regard*.' En zijn hele stelling, die opgetrokken is uit het existentialisme, - er is een studie te wijden aan de schatplichtigheid van Robbe-Grillet tegenover Sartre⁵ - komt op het volgende neer. Robbe-Grillet weigert de wereld te zien als een vooraf gegeven of opgedrongen eenheid. Fundamenteel is de wereld gespletenheid tussen de mens (bewustzijn) en het andere (de andere mensen, de dingen, de objecten). Hoewel het bewustzijn, slechts bestaat als een *pour-soi*, schampt het af op de oppervlakte van de omringende wezens en dingen. De wereld is eenzaamheid en bevreemding '*ni signifiant, ni absurde. Il est tout simplement...*' Een

mogelijke relatie tussen mens en 'objets' moet, vanuit iedere nieuwe situatie, steeds opnieuw gezocht en eventueel tot stand gebracht worden, op volkomen subjectieve wijze: 'La subjectivité relative de mon regard me sert précisément à définir *ma situation dans le monde*. J'évite tout simplement de concourir, moi-même, à faire de cette situation une servitude.' Een roman is een 'recherche', een onderzoek naar zulk een nieuwe situatie, die altijd ook weer problematisch blijft, en weigert daarom ook de wereld als een buiten het boek bestaande werkelijkheid, die alleen maar zou nagebootst of analogisch opgetrokken worden. De nouveau roman is dus 'refus de tout ordre préétabli'. Daarom weigert Robbe-Grillet ook radicaal de gangbare epitheta en metaforen, omdat die een vooraf gegeven en stereotyp geworden relatie tussen mens en wereld aanduiden. Ook deze houding interpreteert Bloch-Michel glad verkeerd: 'Robbe-Grillet veut... que la description de l'objet soit à ce point dénuée de signification qu'il s'interdit l'usage des termes anthropomorphiques appliqués à des choses.' Niet om het object van iedere betekenis te ontdoen, maar om het een eventuele *nieuwe betekenis* te kunnen geven, verwerpt Robbe-Grillet een traditionele antropomorfische voorstelling ervan: al veronderstelt dit inderdaad een tabula rasa.

Een ander argument waarmee Bloch-Michel de leegheid en inauthenticiteit van de nouveau roman wil bewijzen, steekt in zijn interpretatie van de *présent de l'indicatif*, waarvan deze romansoort bij voorkeur gebruikt maakt. Vandaar ook de titel van zijn boek. Volgens hem drukt dit tempus presens uit:

'L'absence de tout lien entre moi et ce qui m'entoure, l'absence de toute communication entre moi-même et des objets qui me sont totalement étrangers. Le présent de l'indicatif est le temps du solipsisme, de l'étrangeté et de la solitude.'

Tot dit besluit komt Bloch-Michel nadat hij vooraf had vastgesteld dat een betekenisloze wereld 'ne peut être en effet qu'un monde au présent'. Immers: 'le monde présent, ou plutôt le monde au présent, est aussi un monde sans existence vraie'.

De relatie van mens tot wereld krijgt slechts betekenis door de tijdsperspectieven van verleden of toekomst: 'si je le considère par rapport au temps en profondeur'. Dit komt hierop neer, dat de betekenis die wij aan de ons omringende wereld toekennen slechts bestaat door verleden of toekomstige ervaringen, die uiteraard gevoelsgekleurd zijn: de tafel in de ouderlijke keuken is niet zomaar een ding zonder meer, want hij is affectief geladen. Deze beschouwing lijkt mij op zichzelf juist, waarschijnlijk zal niemand ze willen betwisten. Maar de toepassing ervan als argument tegen de nouveau roman is een heel andere zaak. Vooreerst was Bloch-Michel vertrokken van de premisse dat de wereld van de NR slechts een objectieve leegte zou uitdrukken, en dat heb ik proberen te weerleggen. Indien zijn uitgangspunt verkeerd is, dan loopt vanzelfsprekend ook zijn besluit over het tempus presens mank. Maar zelfs als wij de juistheid van zijn premisse in het midden zouden laten, dan nog schuilt in de tijdsbeschouwingen zelf een nieuwe denkfout. Die fout ligt in de verwarring tussen de begrippen *tijd*, als menselijke ervaringsdimensie, en *tempus* als grammaticale of stilistische categorie. De studie van de tempora als uitdrukkingsmiddelen verkeert nog in een beginstadium, al is daar in de Duitse literatuurwetenschap al een en ander aan gedaan.⁶ Dat er niet zonder meer overeenstemming bestaat tussen tijd en tempus, dat bijv. het tempus presens evengoed een verleden, toekomstige of actuele tijdsdimensie kan aanduiden, is zelfs in de schoolgrammatica's gemeengoed geworden. Maar in de artistieke expressie is het probleem veel ingewikkelder dan dat. In befaamd geworden studies heeft Käte Hamburger er bijv. op gewezen dat in de epische literatuur en ook in de traditionele roman, de derde persoon van het tempus preteritum de verhaalsgebeurtenissen volstrekt niet in een verleden plaatst, maar wèl een epische *distantie* schept, zodat in de leessituatie die gebeurtenissen zich als op een afstand gebeurende en tijdeloos voordoen. In dergelijk geval is het preteritum dus een expressiemodus, die een wezenlijk bestanddeel uitmaakt van een bepaalde romanstructuur. Käte Hamburger noemt die functie *fictionalis*, en stelt daarmee een nieuwe grammaticaal-stilistische categorie voor, die tot hier toe in alle

spraakkunsten nog ontbreekt. En dat is nog maar één facet van de vele, die door een systematische romanstudie aan het licht zouden komen. Zelf heb ik tijdens lectuur o.m. een aantal passussen verzameld, waar het gebruik van het presens de epische distantie plotseling teniet doet en een duidelijk close-up effect veroorzaakt. De tempora hebben in deze gevallen dus niet met tijdsaanduiding maar wel met ruimteplannen te maken. Op deze fenomenen wordt hier niet verder ingegaan, maar dat Bloch-Michels verwarring van tijd en tempus een elementaire misvatting is, blijkt al wel voldoende. En in verband met zijn 'indicatif présent' drijf ik het probleem nu verder door.

Het wordt hoog tijd dat men gaat inzien dat een roman, zoals ieder kunstwerk, in de *eerste* plaats een in zichzelf besloten en aan eigen wetten gehoorzamende structuur is, en dat de elementen van die structuur inwendige artistieke modi zijn, en niet direct barometers van levensbeschouwing, die naar de buitenwereld verwijzen. Anders uitgedrukt: de structurelementen van een roman hebben vooreerst een esthetische functie, vóór ze dragers worden van enige ethiek. En daar ligt de tweede denkfout van Bloch-Michel. Hij stelt in de *nouveau roman* een overwegend gebruik van de *indicatif présent* vast, koppelt deze vaststelling aan een ethisch-filosofische beschouwing en draaft met het gespan door zonder er nog ooit op te letten dat hij over *romans* schrijft, en bijv. niet over wijsgerige traktaten. Voor zover het de romans van Robbe-Grillet betreft, had hij nochtans kunnen rekening houden met diens voortdurend herhaalde waarschuwing: 'Encore une fois, l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité.'

Vele *nouveau romans* liggen eigenlijk in de lijn van de bewustzijnsroman. Zij zijn in dit opzicht volstrekt niet nieuw en Bloch-Michel had kunnen bedenken dat dit soort romans al sedert een halve eeuw in de onvoltooid tegenwoordige tijd geschreven worden. Niet om levensbeschouwelijke redenen, maar omdat de inwendige structuur van die romans het vereist. De volgende toelichting houd ik opzettelijk bondig en ongenueanceerd. Er werd reeds op gewezen dat in de traditionele roman in de derde persoon het preteritum geen tijds-

betekenis heeft. Waarom niet? In een dergelijke roman is het verhaal geschreven a posteriori, vanuit het alwetend standpunt van een schrijver die begin, verloop en einde ervan kent en bepaalt. Dit brengt mee dat de romanpersonages zelf de gebeurtenissen *niet* in de contingentie van de tijd meemaken: zij zijn onderworpen aan een vooraf bepaalde tijdsorde, die een orde is van de verhaalsfictie, waarop hun eigen menselijk bewustzijn onmogelijk kan afgestemd zijn. Om termen uit de Franse kritiek te gebruiken: de tijdsorde van een dergelijke roman is een *temps clos*, terwijl het menselijk bewustzijn in een *temps ouvert* leeft*. Het gevolg is dat voor de lezer een leessituatie van tijdeloosheid (of een *vals nu*) ontstaat. Het is dus duidelijk dat het scheppen van een temps ouvert in de literatuur moet uitgaan van het bewustzijn of standpunt van het personage zelf. Het extreemste geval daarvan is de dagboekformule, waar schrijver samen valt met personage en beiden in volstrekt dezelfde tijdscontingentie leven. Maar ook de bewustzijnsroman is in wezen onderworpen aan dezelfde structuur: het verhaal wordt gemaakt tijdens de roman zelf. In deze romanformule valt het bewustzijn van de lezer noodzakelijk samen met dit van het personage, zodat ook in de leessituatie een werkelijke temps ouvert ontstaat. En welk is vanzelfsprekend het meest voor de hand liggende grammaticale tempus om deze open tijd uit te drukken? Toch de indicatif présent. De inhouden van ons bewustzijn zijn immers altijd *onvoltooid* (veranderlijk) en *tegenwoordig* in ons aanwezig, ook wanneer zij betrekking hebben op *gebeurtenissen uit het verleden of de toekomst*. Verleden en toekomst bestaan slechts in functie van het wordende en zich wijzende *nu*, en als dat *nu* wegvalt, verdwijnen zij ook. Mijn verleden en mijn toekomst gooi ik *ieder ogenblik* opnieuw in de weegschaal. Ook in de bewustzijnsromans is de indicatif présent dus een verhaalscategorie, maar een die nu bepaald wordt door de analytische en dynamische struc-

* Van hier uit ontstaat m.i. de belangrijkste problematiek van de geschiedschrijving en de biografie. Een leven dat helemaal in een temps ouvert is verlopen, wordt a posteriori geëffend en geordend (en dus vervalst) binnen een temps clos. De methodes van een zgn. wetenschap en van de verhaalsfictie lijken hier wel verrassend goed op elkaar.

tuur van het menselijk bewustzijn zelf. Filosofisch kan men er inderdaad wel de uitdrukking van een open, existentialistische levensbeschouwing in herkennen, die ieder ogenblik het bestaan weer zijn problematische vrijheid schenkt, tegenover een gesloten, statische levensbeschouwing waarvan een traditionalist als Bloch-Michel getuigt. Maar, of deze open levensbeschouwing zinloos en inauthentiek zou zijn? Blijkbaar is dit wel de mening van Bloch-Michel, maar met deze discussie staan wij alweer buiten de grenzen van de problematiek van de roman.

Welke is nu - in strijd met de losse bewering van de Franse essayist - de functie van het presens in een roman als 'La Jalousie' en welke zijn de (ingewikkelde) tijdsdimensies die er in dit tempus in worden uitgedrukt? Hoger omschreef ik de inhoud van dit boek als 'de subjectieve begluring en vertekening en interpretatie van een reeks toestanden en gebeurtenissen, en dit juist onder de emotieve druk van een door jaloersheid bezeten geest en verbeelding'. In zijn studie 'Les Romans de Robbe-Grillet' onderneemt Bruce Morrissette een scherpzinnige analyse van deze inhoud. Hoewel hij daarbij uiteraard rekening houdt met de algemene esthetica van Robbe-Grillet, kon hij nog geen kennis hebben van het sedertdien verschenen essay van de romancier zelf: '*Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*' (1963), waarin ook in verband met 'La Jalousie' nog enkele standpunten verduidelijkt worden, die ik in deze beschouwing wil betrekken. 'La Jalousie' is een bewustzijnsroman, maar met deze eigenaardigheid dat het bewustzijn niet geïncarneerd is in een in de roman optredend hoofdpersonage. Wie is dan deze anonieme en onzichtbare 'verteller'? Morrissette noemt hem een '*je-néant*'. Daarmee bedoelt hij primo dat dit 'ik' niet waarneembaar in de roman aanwezig is, maar verwijst tegelijk - met een woordspeling - naar een ingewikkelder fenomeen: zoals bekend, is in de fenomenologie van Sartre, het bewustzijn, als een noodzakelijk pour-soi, de bestendige vernietiging (*néantisation*) van het menselijk wezen als 'en-soi individuel'. In een omschrijving door R.M. Albérès luidt dit als volgt: 'La loi de la conscience (être pour-soi) est de ne pas être ce qu'elle est et d'être ce qu'elle n'est pas, puisque la conscience est toujours

conscience *de* quelque chose. La conscience humaine ne peut être que cette néantisation qui appelle le monde à l'existence.¹⁷. Dat komt hierop neer, dat de beschreven objectenwereld (mensen en dingen) van 'La Jalousie' eigenlijk slechts bestaat uit de éne pool van de conscience-objet verhouding: de 'dingen' die in het blikveld van het verborgen blijvende bewustzijn liggen, maar die natuurlijk toch maar ontstaan doordat zij door dit bewustzijn gecaptureerd worden. Het belangrijke gevolg daarvan is, dat iedere lezer, *als lezer in de leessituatie*, de andere pool - die van het afwezige bewustzijn - incarneert, en daardoor de relatie vervolledigt. Maar het is tegelijk duidelijk dat die bewustzijnscheppende structuren voor de lezer *alleen maar in het boek bestaan*, alleen maar in de zinnen van het boek zelf liggen, en volstrekt niet naar een buitenwereld verwijzen. Daarom stipt Robbe-Grillet aan: 'Le seul 'personnage' important est le spectateur'; 'c'est *dans sa tête* que se déroule tout l'histoire, qui est exactement imaginée par lui'. En elders: '... histoire qui n'avait d'autre réalité que celle du récit, déroulement qui ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible, c'est à dire de l'écrivain, et du lecteur'. Oppervlakkig zou men kunnen menen dat een leessituatie zich eigenlijk tegenover elke roman ongeveer aldus voordoet. Het is volstrekt niet waar, al raken wij hier alweer een gebied dat in de romanstudie zo goed als onontgonnen is. In een roman type-Balzac bijvoorbeeld is het inderdaad ook de lezer die het gezichtspunt van de roman inneemt, maar hij wordt tegenover romanpersonages geplaatst, die a posteriori, vanuit een temps clos-perspectief, reeds door een ander bewustzijn (dat van de schrijver) *als subjecten* bepaald werden, d.w.z. volgens een hun opgedrongen orde, in een voor hen gerangschikte omgeving. En die orde en rangschikking bestaan maar in functie van een werkelijkheid (historisch of fictief), die voorkomt of kan voorkomen in de

* 'Spectateur' heeft hier betrekking op de film 'L'année dernière à Mariënbad'. Voor een roman heet het natuurlijk 'lecteur'. In de beschouwingen van Robbe-Grillet heeft de *kijksituatie* van de toeschouwer precies dezelfde functie als de *leessituatie* van de lezer: beide incarneren het bewustzijn dat t.o.v. het kunstwerk de pour-soi relatie tot stand brengt.

buitenwereld, en ten behoeve van het verhaal een logische en overzichtelijke compositie heeft gekregen. In het gewone type van bewustzijnsroman daarentegen wordt de lezer als het ware opgeslorpt door een reeds geïncarneerd bewustzijn, waarvan hij enerzijds wel de bewegingen in een temps ouvert-situatie moet volgen, maar waarvan hij zich anderzijds toch blijft distantiëren omdat de pour-soi relatie in het boek reeds volledig uitgedrukt staat.

De consequentie is hier in ieder geval dat Robbe-Grillet zijn romans opvat als in zichzelf besloten esthetische structuren, die daardoor iedere *uitwendige* tijdsbeweging of tijdsordening missen: ‘... il était absurde de croire que dans le roman *La Jalousie* existait un ordre des évènements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse. Et cela non pas dans le but stupide de dérouter l'Académie, mais parce que précisément il n'existait pour moi aucun ordre possible en dehors de celui du livre.’ Deze esthetische structuur, mede-gecreëerd door de lezende lezer, ontstaat en bestaat dus slechts tijdens de lectuur, in een ‘présent perpétuel qui rend impossible tout recours à la mémoire. C'est un mode sans passé qui se suffit à lui-même à chaque instant et qui s'efface au fur et à mesure’. En deze esthetische tijdsdimensie kan, zowel in de roman als in de film, slechts uitgedrukt worden door het presens: Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier’. Nergens in zijn gehele studie toont Bloch-Michel ook maar enig begrip voor deze esthetische tijdsmodus: hij rept er zelfs met geen woord over. Hij praat voortdurend naast de zaak, wat zeker het gemakkelijkst is.

In zijn voornoemd boek onderzoekt Bruce Morrissette de tijdsstructuur van ‘*La Jalousie*’ op een dubbel plan. Hij (h)erkent de inwendige tijd en besluit vandaar ook tot de geheel eigen en nieuwe conceptie van deze roman, zoals Robbe-Grillet die zelf heeft toegelicht.

Maar daarnaast ziet hij toch ook de mogelijkheid om de tijdsstructuur te ontleden op het vlak van de gewone bewustzijnsroman, waardoor een spanning ontstaat tussen een *inwendige tijd* (als tijdsbeleving in het ik-bewustzijn van de onzichtbare verteller) en een *uitwendige tijd* (als de chronologie van de gebeurtenissen op zichzelf). Daarmee verlaat hij het standpunt van de autonome roman en schakelt een directe betrekking in met de buitenwereld. Vanuit deze optiek moet hij aanvaarden dat de gebeurtenissen tussen de vrouw en de vermoede minnaar, zoals die door de jaloerse echtgenoot fanatiek worden begluurd, een bepaald chronologisch verloop hebben gekend. Het boek echter volgt dit verloop niet, maar wel de subjectieve bewustzijnsinterpretatie ervan door de echtgenoot, in wiens gemoed de bespiede actuele werkelijkheid zich voortdurend vervormt onder druk van de achterdocht, herinnering, verbeelding, woede en angst, waaraan hij ten prooi is. De ontcijfering van de complexe verhouding tussen kalendertijd en bewustzijnsstijd brengt Morrissette dan tot de vraag, of het hele gebeuren zich eigenlijk niet in de verwarde *herinnering* van de je-néant afspeelt. Dit probleem laat ik hier rusten. Ik wou er alleen maar aan toevoegen, dat volgens deze thesis de functie van de présent de l'indicatif dan zou beantwoorden aan het gebruik dat o.m. Claude Simon ervan maakt in de monoloogroman. Die functie werd hoger uiteengezet, en ook in dit geval krijgt Bloch-Michel ongelijk. Hij heeft een vrijwel waardeloos boek geschreven. Hij heeft zich met stramme benen op zeer glad ijs gewaagd.

1964

Eindnoten:

- 1 J. Bloch-Michel: *Le Présent de l'indicatif*, Gallimard, 1963.
- 2 A. Robbe-Grillet: *Pour un Nouveau Roman*, les éd. de Minuit, 1963.
- 3 Bruce Morrissette: *Les Romans de Robbe-Grillet*, les éd. de Minuit (coll. 'Arguments') 1963.
- 4 Zie Gaëtan Picon: *L'usage de la lecture*, deel II, blz. 11 en passim.
- 5 Zie daarvoor reeds het opstel *De Sartre à Robbe-Grillet*, in *Revue des Lettres Modernes*, no's 194-99, 1964.
- 6 Zie bv. Harald Weinrich: *Tempus-Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1964.
- 7 In 'Portrait de notre Héros' blz. 156 (zie Morrissette o.c. blz. 112, voetnoot).

roman van de werkelijkheid en werkelijkheid van de roman

'Le besoin d'écrire est une curiosité de savoir ce qu'on trouvera'.
Alain.

I

Twee recente theoretische werken hebben weer eens duidelijk gemaakt welke extreem tegengestelde opvattingen over het wezen en de functie van de roman nog steeds worden verdedigd. Het zijn *Character and the Novel*¹ van W.J. Harvey, professor aan de Queen's University te Belfast, en *Wereld in woorden*² van S. Dresden, professor aan de rijksuniversiteit te Leiden. Twee academische studies dus, maar waarin totaal verschillende standpunten worden ingenomen. De tegenstelling blijkt trouwens al uit de titels: Harvey beschouwt de roman in functie van het leven, Dresden in functie van de taalstructuur. Op zichzelf is deze tegenstelling zeer begrijpelijk daar een roman inderdaad, zoals alle menselijke scheppingen, met het leven te maken heeft, maar zich anderzijds toch door zijn specifieke eigenschappen onderscheidt van alles wat geen literatuur en, binnen de literatuur, geen roman is. Deze tweeslachtigheid is ongetwijfeld een wezenlijk kenmerk van de roman, zodat Herman Servotte haar zelfs als uitgangspunt van zijn eveneens recente studie, *De verteller in de Engelse roman*,³ heeft genomen. Volgens hem wordt die dubbelzinnigheid bij uitstek weergegeven door het Engelse woord fiction: 'fingere' betekent zowel veinzen als boetsen, vormen; de roman doet zich schijnbaar voor als een bericht over een buiten de literatuur bestaande werkelijkheid, maar bestaat tegelijk slechts als een aparte taalwerkelijkheid die door totaal andere wetten dan die van het leven wordt beheerst. Voor de poëzie maakt een gelijkaardige ambivalente toestand al bijna gedurende een eeuw het voorwerp uit

van een hardnekkige controverse, die bij ons voor het eerst met grote intelligentie is gevoerd geworden door Paul van Ostaijen. Voor de roman is deze pennestrijd van veel recentere datum en op zijn manier een uiting van de kritische fase waarin dit genre getreden is. Dit gaat samen met een sterk gegroeid bewustzijn van de literaire problematiek en van de functie van de literaire kritiek, die steeds meer als een onderzoek van structuren wordt opgevat en daarin veel meer steunt op de fenomenologie en de linguïstiek dan bijvoorbeeld op de psychologie, sociologie of een levensbeschouwelijk principe, zoals vroeger het geval was. Het is overigens wel opvallend dat de steeds toenemende onzekerheid omtrent de structuren waarin de werkelijkheid zich aan ons voordoet, bijvoorbeeld ook terug te vinden is in de moderne fysica. De verschillen tussen de quantumtheorie en de relativiteitstheorie, en de pogingen zoals die o.m. door Jean E. Charon ondernomen worden om die beide theorieën met elkaar te verzoenen, lijken niet zonder enig verband te zijn met de problemen waarmee de literaire kennistheorie tegenwoordig worstelt. Daarbij valt te constateren dat de vraag naar de autonomie van de wiskundige taalstructuur in de wetenschap ten overstaan van de werkelijkheid veel minder een publieke aangelegenheid is dan de gelijkaardige vraag in de literatuur. Wanneer Charon vaststelt dat de fysicus, op het extreme punt van zijn analyses, tenslotte niet meer weet of de structuur die hij bereikt de structuur van de bestudeerde materie zelf ofwel de structuur van zijn eigen bewustzijn is, raakt hij echter een fundamenteel probleem aan dat zich, op zijn manier, ook steeds dringender stelt in de literatuur.

Volgens H.J. Harvey is de romankunst eigenlijk een levensschool, zoals het leven een school is voor romanschrijvers: de schrijvers hevelen het leven over in hun boeken en de lezers hevelen het er weer uit. Lijkt het niet op een soort Sisyfus-arbeid? Een mogelijke vraag daarbij is natuurlijk waarom het leven dan niet beter in zijn brute staat of direct uit rapporten en documenten wordt bestudeerd: de kranten staan er dagelijks vol van. En wat kan het fameuze 'levensecht' in een roman overigens betekenen dan conform aan een leven dat men vantevoren al kent? En als men het al kent, waarom

dan nog lezen? Het is alleen de bourgeois die zich knus en onbedreigd voelt tegenover een kunst die hij de ongevaarlijke weerspiegeling van zijn eigen leven acht. In ieder geval is het werk van Harvey van dien aard om de liefhebbers van levensechte romanpersonages een hart onder de riem te steken. De heer Maurits Engelborghs heeft in *Dietsche Warande en Belfort* (dec. 1965) zelfs publiek gehoopt dat dit boek de invloed zou mogen krijgen die het verdient: het moet maar eens gedaan zijn met al die bloedeloze probeersels van de moderne romanciers, die 'de volheid' van het leven opofferen aan hun theoretische preoccupaties. Wat die volheid van het leven wel zou kunnen betekenen, heeft hij er niet aan toegevoegd, maar de ongesofisticeerde 'common reader' weet dat wel. Ook professor Harvey beroept zich doorlopend op het inzicht en het oordeelsvermogen van die natuurlijk ook levensechte common reader, zodat je als lezer van zijn boek voortdurend met de hinderlijke vraag zit opgescheept of je zelf nu al dan niet tot dit normscheppende ras behoort. In ieder geval wat ironie dus tegenover het academische werk van Harvey, die als 't ware de verantwoordelijkheid voor zijn opvattingen in de schoenen schuift van de gemiddelde lezer, die hier toch slechts een anonieme schim is. Ook gaat de professor uit van een aantal premissen die, op zijn zachtst uitgedrukt, de wenkbrauwen doen fronsen, maar die karakteristiek zijn voor een nog steeds gangbare literatuuropvatting. Deze premissen behoren, zoals de auteur uitdrukkelijk vermeldt, tot de theorie van de *mimesis*, die staat tegenover de theorie van de *autonomie* van het kunstwerk. De mimesisopvatting huldigt hij als criticus, als lezer dus, en hij beschouwt haar derhalve als de basis van zijn kritische werkzaamheid. De criticus die uitgaat van het beginsel van de autonomie - waarop ik straks terugkom - beschouwt volgens Harvey het gedicht of de roman 'as a created *thing*', een object, dat hij met interne criteria moet benaderen. Hier wordt ongetwijfeld de structuuranalyse bedoeld, hoewel dit woord zelf niet voorkomt. De mimetische criticus daarentegen gaat uit van het standpunt 'that art is to be judged by reference to something external to itself'. Dit vage something external komt dan overeen met het even vage 'life', zodat we in ieder geval

de kritiek van Harvey op zijn breedst levensbeschouwelijk kunnen noemen. De deur staat dus weer open voor de bekende polemiek tussen de aanhangers van de levensbeschouwelijke en de zogenaamde formalistische kritiek, maar op deze eigenlijk onvruchtbare discussie wens ik hier niet in te gaan. Het is mij alleen te doen om een analyse van Harveys argumenten, omdat ik meen dat de dubbelzinnigheid ervan zijn standpunt ernstig in het gedrang brengt. De zoeven geciteerde extra-literaire norm van de kritiek brengt hij in onmiddellijk verband met het klassieke artistieke credo 'that Art imitates Nature'. Zijn kritische methode sluit dus aan bij de eeuwenoude opvatting dat de kunst een nabootsing, een weerspiegeling is van het leven, en dat de zin en de waarde van de kunst bijgevolg niet in haarzelf maar in het leven ligt. In ieder geval blijkt het cruciale probleem te bestaan in de verhouding tussen 'Fiction and Reality', wat dan ook de titel is van het eerste hoofdstuk van zijn boek. Ik merk eerst op dat in de door Harvey gebruikte terminologie nature, life en reality synoniemen zijn, die hij door elkaar gebruikt. Zij staan alle drie als blijkbaar constante gegevens aan de ene kant tegenover fiction, roman, aan de andere kant. Het bruggetje tussen de beide kanten is het begrip imitatio of mimesis. De drie leden die beantwoorden aan de formule 'de roman imiteert het leven', worden dan ook door de auteur aan een onderzoek onderworpen. Over de vraag wat een roman is, glijdt hij feitelijk heen, en dat is maar goed ook, want er kan toch geen afdoende antwoord op gegeven worden. Met het begrip 'nature', dat hem voor zwaardere problemen stelt, zit hij echter al dadelijk in de dubbelzinnigheid. Hij gaat ervan uit dat de levenswerkelijkheid bij uitstek vertegenwoordigd wordt door de menselijke figuur (character) en dat het dus in de uitbeelding van die figuur is dat de relatie van roman tot leven het best is na te gaan. Voor hij dan de wezenlijke aard van de menselijke figuur gaat onderzoeken, stelt hij het bevreemdende postulaat dat 'the mimetic theory sees no final discontinuity between our responses to art and to life'. Het logische gevolg van deze stelling is dat Harvey zich bij zijn behandeling van de menselijke figuur even goed gerechtigd acht om van de roman over te stappen naar het le-

ven als van het leven naar de roman. Deze schietspoelmethode vooronderstelt al een identiteit die nog moest bewezen worden, en mist daardoor iedere wetenschappelijke ernst. Van deze identiteit wordt zelfs een soort voorafgaandelijk bewijs geleverd, dat er ook mee door kan: 'I suppose we ought to say that a book has this property (namelijk de menselijke werkelijkheid te reveleren) when a sensible reader, on finishing it, can feel 'Yes. This - thus grim, or splendid, or empty, or ironic - is what our life is like. This is the sort of things that happen. This is how people behave''. Het zit dus eigenlijk zo dat Harvey, als lezer, zijn notie van de werkelijkheid uit de romans haalt, en dan verder praat alsof het over het leven zelf ging. Daar hij wél beseft dat deze werkwijze niet even goed opgaat met alle romans, steunt hij uitsluitend op de negentiende-eeuwse romans, die hij klassiek en realistisch noemt en meteen de belangrijkste acht die ooit geschreven werden. Daaruit valt het volgende syllogisme af te leiden: karakterschepping is het voornaamste in de roman; de negentiende-eeuwse romans scheppen karakters; dus... De cirkel is rond. Ik noteer dat 'realisme' in deze romans dus gelijkgesteld wordt met 'realiteit'. Maar hier ziet Harvey zelf een probleem. De werkelijkheid van het leven is eigenlijk ongrijpbaar in haar voortdurende veranderlijkheid en historische contingentie. Hoe kan zij dan aan ons gereveleerd worden door romans uit een vorige eeuw? Het gebruikelijke antwoord ligt in de opvatting van de eeuwige, universele mens, the eternal human heart. Maar zelfs Harvey staat een beetje huiverig tegenover deze passe-partout, die hij probeert te vervangen door een betrouwbaarder formule. Toch blijft hij echter leven en kunst door elkaar haspelen alsof het gelijke klossen waren. Het begrip karakter kan volgens hem slechts zin hebben indien de chaotische menselijke persoon een vaste kern zou bevatten, een constante, die hij met een Kantiaanse term 'the constitutive category' noemt. Zie hier zijn bepaling ervan: 'By this I mean something which, though not in itself often the object of experience, is inherent in everything we do actually experience. It is that which constitutes and orders experience for us; without it life would be entirely random and chaotic'. Ik vergelijk daarmee de beschouwingen van

een negentiende-eeuwse schrijver als Guy de Maupassant zelf in zijn interessante *Etude sur le roman* (Preface à 'Pierre et Jean' 1887), waaruit vooral het volgende fragment kan dienstig zijn: 'La vie est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires... L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer. *J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionistes. Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité, puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes*'. De laatste twee zinnen heb ik zelf gecursiveerd. Het ordenend principe van de roman ligt voor de Maupassant dus niet in de menselijke ervaring zelf, maar in de creatieve daad van de schrijver. De karakters uit de negentiende eeuwse romans behoren voor hem tot een andere orde van werkelijkheid dan de levende mens. Deze orde is niet realistisch, maar illusionistisch te noemen. Waar zou de constante van Harvey trouwens kunnen bestaan tenzij in een structuur die op zijn minst reeds een denkstructuur is, maar ook als zodanig nog tamelijk schimmig? Hij begaat de fout uit te gaan van al gevormde romanstructuren, die dan toe te passen op het leven, om van daaruit weer te kunnen besluiten tot een gemeenschappelijke grond voor de mimesis. Deze redenering brengt hem onder meer tot de volgende verbluffende uitspraak: When we read one of the great masters (d.i. de grote negentiende-eeuwers) we say, simply, 'Yes, this is *the world*'. Het is alsof Gaëtan Picon zoiets voorzien had, toen hij precies het tegenovergestelde schreef: 'Ce que nous trouvons chez Balzac, c'est le monde de Balzac, non *le monde*'⁴. Een halve eeuw vóór de Maupassant reeds verkondigde Balzac inderdaad het subjectieve illusionisme van de romanwereld. Op de mythetvorming in zijn werk heb ik elders reeds gewezen.⁵ Balzacs kunstleer berustte op de overtuiging dat de waar-

heid van de roman, van het verhaal, *fictief* is en niet die van de objectieve wereld. Hij verdedigde een romanwereld met een eigen waarheid, gehoorzaamend aan eigen wetten, rechtstreeks afhankelijk van de schrijver als schepper en van het door hem bedreven scheppingsproces.

Van die toestand is ook Harvey zich blijkbaar bewust waar hij het onderscheid maakt tussen 'experience in terms of texture' en 'experience in terms of structure': de eerste ervaringsmodus is die van het leven zelf, de tweede die van de roman. Maar om de gestructureerde ervaring uit de roman te kunnen gebruiken als levensmateriaal, gelooft hij toch aan een objectieve, gestructureerde ervaring die reeds vóór de roman zou bestaan. En hier raken we aan het derde punt van zijn postulaat, de brug tussen art en nature: de imitatie. Dit is het cruciale begrip, zou je zeggen, want het omvat het hele geheimzinnige scheppingsproces, waarover Gaëtan Picon zulke scherpzinnige bladzijden heeft geschreven in zijn werk *L'écrivain et son Ombre*⁶. Harvey beperkt zich echter tot de nietszeggende opmerking dat er graden van nabootsing bestaan: Oorlog en Vrede bijvoorbeeld loopt betrekkelijk parallel met het 'normale' leven, maar *Moby Dick* staat daar veel verder van af! Alsof zo'n mededeling ook maar iets zou verklaren van de aard van de structurering die in beide romans is aangebracht geworden. En hier ligt, geloof ik, de reden waarom het hele boek van Harvey niets wezenlijks zegt over de verhouding van de roman tot de werkelijkheid. Van het standpunt van de *lezer*, waarop hij zich stelt, springt de auteur voortdurend onbezorgd over van de ene categorie naar de andere, alsof de overgang ertussen niets anders dan een soort trechter was. Die overgang omvat echter de *schrijfdaad*, die ongetwijfeld primair een zaak van de *schrijver* is, maar die de lezer absoluut in zijn lectuur mee moet betrekken, wil hij de roman lezen als roman.

Het verschil tussen het kennen van levende personen en van romanpersonages wordt door Harvey als volgt bepaald: 'The author is not to his characters as we are to other people; his relationship to them is not human but godlike. However invisible he may make himself, whatever narrative techniques he may use to conceal his

exit from his fiction, the novelist is and must be both omnipotent and omniscient'. Wij herkennen hier de opvatting van Balzac als God de Vader, gelanceerd door Thibaudet en allang een gemeenplaats geworden. Even verder plaatst Harvey haar tegenover de houding van de moderne romanschrijver, die weigert een afgerond karakter uit te beelden omdat dit strijdig is met het werkelijke kenvermogen van de mens. Deze houding noemt hij een naïeve vergissing, onder meer omdat de wereld van de klassieke roman. 'echter lijkt' dan deze van de zo scrupuleuze moderne roman. Dit is alweer een verbazend argument, vooral wegens het woordje *lijkt*, dat er toch op wijst hoe illusionistisch deze wereld is. De vicieuze cirkel waarin Harvey blijft ronddraaien, is inderdaad het gevolg van zijn onbegrip voor de zo belangrijke, raadselachtig blijvende schakel tussen de werkelijkheid (het leven) en de roman. Deze schakel vormt het centrale probleem van de moderne literaire filosofie. De interpretaties van de literatuur als uitbeelding of als expressie of als autonome creatie vertrekken van daaruit, en de verschillende opvattingen van de kritiek als levensbeschouwelijke analyse of als structuuranalyse zijn er direct aan verbonden.

De opvatting van de literatuur-als-uitbeelding zit van oudsher vast aan de mimesistheorie, en de banaalste voorstelling ervan is wel dat de schrijver de werkelijkheid van het leven zou omzetten in een werk dat er de getrouwe weerspiegeling van is. De evidente verschillen tussen leven en werk worden dan teruggebracht tot de noodzakelijkheid van een schifting en een ordening, een compositie en eventueel een interpretatie, waarin de chaotische werkelijkheid juist in haar essentie en als logische samenhang kan herkend worden. Het is dan ook in die compositie, dat de schrijver zich als een alwetend schepper openbaart. Bij nader toezien wordt deze schijnbaar vanzelfsprekende voorstelling echter zeer raadselachtig. Er wordt in beweerd dat de werkelijkheid geordend wordt en in een gelede vorm in de roman wordt overgebracht. De termen ordening en compositie slaan dus eigenlijk op het leven, want het is niet de werkelijkheid van de roman maar wel degelijk de werkelijkheid van het leven, de werkelijkheid zelf dus, die erin tot uiting komt. De schrij-

ver schrijft eigenlijk geen roman, maar een geordend leven. Wel vallen beide samen, maar de roman is toch slechts de vorm waarin het geordend leven gestalte krijgt. Vandaar dat Harvey zonder blikken of blozen kan beweren dat zijn 'critical response' dezelfde is tegenover de roman als tegenover het leven. Wat betekent in deze opvatting de alwetendheid van de schrijver? Het is een alwetendheid die eerst op het leven en vandaar op de roman is gericht. Tussen leven en roman staat de schrijver op een bruggetje: hij aanschouwt eerst aan de ene kant de wirwar van de werkelijkheid, ordent die volgens een bepaalde conceptie tot een samenhangend beeld in zijn bewustzijn, en keert zich dan naar de andere kant, de roman, die hij maar in te vullen heeft. Zo gaat het, volgens de befaamde uitdrukking: 'Mon œuvre est faite, je n'ai plus qu' à l'écrire', waarvan Pierre Abraham in het werk van Balzac een treffende toepassing zag.⁷ Deze opvatting veronderstelt dat het werk feitelijk al bestaat vóór het geschreven is en reduceert de schrijfdaad tot een zo getrouw mogelijke reproductie van wat in het bewustzijn van de schrijver aanwezig is. Wij herkennen meteen de klassieke esthetica van Boileau: 'Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement'. Hier ligt ook de oorsprong van de kritiek van de 'inhoud', die de 'vormkenmerken' als een soort toegevoegde ornamenten beschouwt. Laten we niet lachen: bijna ons hele literatuuronderwijs is er nog op gesteund. Recht daartegenover staat de moderne opvatting van het schrijven als een scheppingsproces, als de creatie zelf, en meteen van de kritiek als een onderzoek van door het schrijven ontstane taalstructuren.

De opvatting van het schrijven als de weergave van een reeds mentaal bestaande werkelijkheid, is waarschijnlijk te zoeken in de ook nog door W. Kayser⁸ voorgestane mening dat de roman de regelrechte voortzetting is van het epische verhalen. Kayser ziet de roman immers hoofdzakelijk als een bericht en kent daarom een grote waarde toe aan de 'verteller' als bemiddelaar tussen wereld en verhaal. Vandaar zijn bekende alarmerende uitspraak: 'Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans'. Bij een kritisch beschouwen van deze opvatting moet vooreerst beklemtoond worden dat de oer-

vorm van het vertellen een mondelinge vorm is, die dus alleen in een spreek- en luistersituatie bestaat: spreker en luisteraar doen samen het verhaal ontstaan. In de kunstvorm van het vertellen, waarop Kayser doelt, is dit werkwoord zelf overgankelijk: de verteller vertelt een verhaal. De voorzetselbepaling staat bij 'verhaal': de verteller vertelt een verhaal *over*, of eerder nog *hét* verhaal *van*. In de optiek van de luisteraar gaat het hier om een verhaal dat de verteller al kent, d.w.z. waarvan hij de 'inhoud' al kent, waarvan de inhoud dus vooraf bestaat, en dat hij slechts te reproduceren heeft. Het *wat* van het verhaal bestaat al, het *hoe* is de vorm die het krijgt, de manier waarop het verteld wordt. De verteller zelf heeft inderdaad een mentaal beeld van het verhaal in zich en probeert het goed te vertellen. Ieder van ons die een mop vertelt verkeert eigenlijk in deze situatie. Wordt de mop 'slecht' verteld, dan kent hij maar matig succes, maar door zijn inhoud bestaat hij nochtans in potentie opnieuw als een goede mop: de luisteraar kan hem op zijn beurt nu 'beter' voortvertellen. Inhoud en vorm schijnen een soort afzonderlijk bestaan te leiden, en zouden ook de gefixeerde en gerealiseerde bestaanswijze van het verhaal kunnen genoemd worden. De verhouding van verhaal tot werkelijkheid kan als volgt worden aangeduid: het vertelde verhaal verwijst voor de luisteraar naar een (mogelijk) gebeuren uit de werkelijkheid, verwekt op een bepaalde manier de illusie van een werkelijkheid die tegelijk een betekenis inhoudt; de aanwezigheid en het begrijpen van die betekenis zijn een bestaansvoorwaarde voor het verhaal; de verteller doet niets anders dan een reeds in hem gevormde gedachte van het verhaal omzetten in taal. Een voorbeeld van *Art that imitates Nature*. Niemand zal echter volhouden dat de roman aan deze situatie beantwoordt. Buiten alle andere verschillen om, is het duidelijk dat een roman nooit op dergelijke wijze in een gefixeerde mentale voorvorm bestaat. Dit moge een eenvoudige vaststelling lijken, maar de radicale consequenties ervan leiden een heel eind ver.

Een andere vorm van vertellen benadert het probleem dichter. Het werkwoord vertellen is dan niet-overgankelijk en overgankelijk tegelijk, en wél in deze volgorde: het is een vertellen over iets, dat

het verhaal als resultaatief object heeft. De bepaling ‘over iets’ veronderstelt de inhoud of het *wat* van het verhaal, het verhaal zelf is eerder het *hoe*. Wel komen beide noodzakelijk samen voor, maar toch worden ze ook nog als apart bestaande gedacht. In de voorstelling van de luisteraar heeft ook hier de verteller vantevoren kennis van datgene *waarover* hij zal vertellen. Dat kan bijvoorbeeld blijken uit de mogelijke vraag: ‘vertel eens over je eerste liefde’. In zulk geval doet de luisteraar een beroep op de werkelijke ervaring van de verteller en verwacht van hem dat hij deze ervaring (vanuit de herinnering) mentaal zal reconstrueren en volgens een zinrijke samenhang zal mededelen. Het belangrijke verschil ligt hier in de rol van de verteller. In gewone omstandigheden begint hij met zijn verhaal vóór hij aan een duidelijke, voorafbestaande compositie ervan zou toegekomen zijn: de ordening gebeurt grotendeels tijdens en door het vertellen zelf. Dit proces kan met haperen, aarzelen en hernemen gepaard gaan, en bewijst daardoor juist dat het vertellen een structurering zoekt, die het met meer of minder succes teweegbrengt. Is deze structurering het gevolg van een zich ontwikkelende innerlijke, *mentale* structuur, of is het de *daad* van het vertellen zelf die een steeds duidelijker wordend beeld veroorzaakt? Deze vraag is al niet meer met zekerheid te beantwoorden en blijft hangen in een schemerduister. Zeker is in ieder geval dat de verteller zich *het vertellen zelf* niet duidelijk kan bewust maken, en dat hij tijdens het vertellen dus geen scherpe controle heeft over de verhouding tussen de werkelijkheid van zijn ervaring en zijn verhaal. Dit kan zelfs zo ver gaan dat hij zich moet afvragen: heb ik dit nu werkelijk zó beleefd, of niet? Dit betekent dat de structuur van zijn verhaal zelf een zo dwingende werkelijkheid kan verkrijgen, dat de werkelijkheid van de ervaring erdoor verdrongen wordt. Veel meer nog: ik geloof zelfs dat wij ons kunnen afvragen of de hele bewustzijnsinhoud die wij van ons eigen leven in ons omdragen, niet grotendeels het gevolg van een inwendig en soms ook uitwendig verhalen is.⁹ Maar dit kan hier te ver leiden. Ik wou alleen maar vaststellen dat in de hier beschreven tweede vorm van vertellen de relatie tussen verhaal en werkelijkheid problematisch en ondoorzichtig wordt, en het be-

grip 'nabootsing' een heel omzichtige interpretatie vergt. De oorzaak daarvan ligt in de autonoom wordende rol van de expressie zelf. En hier hebben we dan nog niet eens met kunst te doen, maar met de gewone spreek situatie, die wat Merleau-Ponty de parole parlée noemt niet te buiten gaat.

De existentiële fenomenologie heeft het probleem van de menselijke expressie in 't algemeen en de taalexpressie in 't bijzonder grondig herdacht. Ik zou hier vooral willen verwijzen naar *Phénoménologie de la Perception* en *Signes* van Merleau-Ponty en *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* van Brice Parain.¹⁰ In de overgang van werkelijkheid tot spreken worden gewoonlijk drie fasen onderscheiden. Vooreerst is er de waargenomen wereld, die reeds op een of andere wijze een zin impliceert. In een tweede stadium moeten wij deze zin, volgens een term van Sartre, interioriseren of maken tot een specifieke zin voor ons. Pas dan komt het spreken, waardoor de geïnterioriseerde zin in de taal tot uitdrukking wordt gebracht ten einde een communicatie tot stand te brengen. Dit verloop geldt niet in 't bijzonder voor de artistieke expressie, maar we herkennen er toch duidelijk de drie eerder besproken termen van het Art imitates Nature in. Volgens de traditionele interpretatie van die drie fasen, gaat de zin van het spreken aan het eigenlijke spreken vooraf. Zo gezien draagt het spreken eigenlijk niet bij tot het bestaan zelf van de zin en heeft het een louter mededelende functie. Dit geldt zowel voor de realistische opvatting, die het spreken in direct verband stelt met de brute werkelijkheid (eerste stadium), als voor de idealistische opvatting, die slechts een direct verband aanneemt met de gedachte werkelijkheid (tweede stadium). De fenomenologie heeft het spreken als expressie in een andere zin geïdentificeerd. Het eenrichtingsverband met zowel het eerste als het tweede stadium wordt verworpen: het spreken drukt noch de brute werkelijkheid, noch een aan het spreken voorafgaande gedachtenwereld uit, maar krijgt een eigen waarde omdat het de aan het spreken voorafgaande zin op een nieuwe wijze doet bestaan. Wanneer de wijze van uitdrukken verdwijnt, verdwijnt ook de zin ervan. Het spreken is daarom een bijzondere existentiële vorm van het denken.¹¹

Doordat zij de taal filosofie heeft helpen vernieuwen, heeft de fenomenologie ook de moderne literaire theorie en kritiek bevrucht. Als, bij nader toezien, primaire verhaalsituaties en de gewone spreek situatie al raadselachtiger zijn dan de klassieke opvattingen hebben voorgehouden, dan is de artistieke schrijfsituatie nog veel ingewikkelder. Tegenover het traditionele standpunt van W. Kayser heeft bijvoorbeeld Käthe Hamburger¹² de - ook extreme - stelling verdedigd dat de verhalende hij-roman de schepping is van een wereld waaruit het standpunt van een verteller verdwenen is. In ieder geval is het schrijvend verhalen van een gedeeltelijk andere orde dan het sprekend verhalen. Een belangrijk verschilpunt ligt al in het feit dat het gesproken verhaal op het moment van zijn ontstaan onmiddellijk mede bepaald wordt door de luister-situatie, terwijl het schrijven letterlijk gebeurt oog in oog met het nog onbeschreven blad papier. Deze omstandigheid is trouwens in de laatste jaren in de thematiek zelf van heel wat romans betrokken geworden. Wel is het zo dat ook de gedrukte tekst een leessituatie behoeft om tot bestaante worden gebracht, maar in deze situatie is het persoonlijke contact tussen lezer en schrijver totaal verdwenen. Zoals de schrijver tegenover het lege, zich geleidelijk vullende blad, staat de lezer tegenover de vastgelegde tekst. Vooral voor poëzie kan zelfs het typografische karakter van de tekst een belangrijke functie vervullen, maar ook voor het proza wordt de betekenis van het boek als materieel object tegenwoordig aandachtig onderzocht. Ik denk o.m. aan het essay *Le livre comme objet*¹³ van Michel Butor en aan zijn boeken zelf, zoals *Mobile* (1962) en *Illustrations* (1964). Hoe meer het vertellen en de gedachte aan de verteller verdwijnt, hoe krachtiger de tekst zelf, als tekst, zich opdringt. In het steeds nauwer op zichzelf betrokken bewustzijn van de moderne literatuur, wordt het schrijven en het lezen van de tekst, als schrijf- en leeshandeling, van centrale betekenis. De tekst ontstaat niet vanuit een volheid die leegloopt, maar vanuit een leegte die gevuld wordt. Daarvan getuigt, naast veel anderen, A. Robbe-Grillet: 'Avant l'œuvre, il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a quelque chose à dire et qu'il cherche ensuite comment

le dire, représente le plus grand des contre-sens. C'est précisément ce *comment*, cette manière de dire, qui constitue son projet d'écrivain, projet obscure entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre'. En de houding van de criticus sluit daar bij aan. Het raadsel van de tekst is zijn enig ontginningsveld geworden. Vandaar zijn belangstelling voor de fenomenologische taal filosofie, de semiologie en de linguïstiek, vandaar zijn analyses vanuit steeds complexer wordende begrippen als langage, écriture en style, waarvan boeken als *Le degré zéro de la littérature* en *Essais critiques* van Roland Barthes prachtige voorbeelden zijn. Van deze laatste citeer ik hier nog een typisch fragment: 'La littérature la plus "vraie", c'est celle qui se sait la plus irréaliste, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage, c'est cette recherche d'un état intermédiaire aux choses et aux mots, c'est cette tension d'une conscience qui est à la fois portée et limitée par les mots, qui dispose à travers eux d'un pouvoir à la fois absolu et improbable. Le réalisme, ici, ce ne peut donc être la copie des choses, mais la connaissance du langage; l'œuvre la plus 'réaliste' ne sera pas celle qui 'peint' la réalité, mais qui, se servant du monde comme contenu (ce contenu lui-même est d'ailleurs étranger à sa structure, c'est à dire à son être), explorera le plus profondément possible *la réalité irréaliste* du langage'.¹⁴

Deze nieuwe zienswijze heeft ook de negentiende-eeuwse roman ten dele in een ander daglicht gesteld. Dit is onder meer gebeurd in de reeds vermelde studies van Albert Béguin en Gaëtan Picon ten overstaan van het werk van Balzac. Dat in de romanconceptie van Balzac, en van alle schrijvers van zijn tijd, het 'personage' een centrale plaats inneemt, blijft natuurlijk waar, maar de betekenis van dit personage wordt nu anders bekeken. Om dit te belichten doe ik nog even een beroep op de eerder behandelde drie fases of stadia van de taaluitdrukking en de daaraan verbonden problematiek van het verhalen. Een roman van Balzac kan een geschreven verhaal genoemd worden. Dit gebeurt volgens een gangbare terminologie waarin, zoals gezien, de oorspronkelijke betekenis van verhaal aanzienlijk gewijzigd is. Critici als Harvey en Kayser houden nochtans met deze wijziging geen rekening, zodat zij Balzac moeten beschou-

wen als de alwetende *verteller*, veel eerder dan als de *schrijver* van zijn romans. De schijn is overigens soms met hen, want meer dan eens schuift Balzac zichzelf tussen zijn verhaal en zijn lezer, in de trant van een werkelijke verteller, die zijn verhaal met commentaar begeleidt. De roman *César Birotteau* begint bijvoorbeeld als volgt: 'Durant les nuits d'hiver, le bruit ne cesse dans la rue Saint-Honoré que pendant un instant; les maraîchers y continuent, en allant à la Halle, le mouvement qu'on fait les voitures qui reviennent du spectacle où du bal'. Deze inleidende zin staat in een tempus presens en maakt geen deel uit van het verhaal. Hij wordt door de 'verteller' aangewend om het verhaal dat onmiddellijk volgt, in een realistische, de lezer bekende omgeving te situeren. Met de daarop volgende zin begint het eigenlijke verhaal in de verleden tijd: 'Au milieu de ce point d'orgue... la femme de monsieur Birotteau... fut réveillée en sursaut par un épouvantable rêve'. Deze aanhef wekt in ieder geval de indruk dat de auteur buiten de verhaalsgebeurtenissen staat en deze vanuit een grondige voorafgaandelijke kennis meedeelt. Dit wil zeggen: hij vertelt vanuit de tweede fase, het gedachtenveld, waarin reeds een ordening, compositie en een duidelijk bewustgeworden zin aanwezig waren... Het is trouwens de enige fase van waaruit werkelijk vertellen mogelijk is. Met de *ervaringswereld* waarin de gebeurtenissen zich voordoen (eerste stadium) heeft deze tweede fase geen actief contact (meer). Zij bestaat slechts als een 'wat', waarin het 'hoe' van de vertellende taal potentieel aanwezig is, en dat de interpretatie van de verhaalsinhoud in sociologische, psychologische en andere zin bevat. Het is dan ook in deze fase dat de mythologisering *als idee* ontstaat. Deze fase staat tussen de (verzonnen) werkelijkheid en het te beginnen boek in. Zodra het eerste woord geschreven wordt, heeft ze geen causaliteitsgerichtheid meer op de werkelijkheid (eerste fase) maar alleen een doelgerichtheid op het te voltooien boek (derde fase). Critici van het slag van Harvey, die de personages uit het geschreven boek terugprojecteren naar de tweede fase (de ordening, het arrangement, de idee) en van daaruit weer verwijzen naar de levenswerkelijkheid, volgen dus een werkwijze die volstrekt tegengesteld is aan het reële verloop

van het scheppingsproces. Zij laten zich vangen aan de schijn en verwaarlozen wat essentieel is: de gerichtheid vanuit het eerste naar het laatste geschreven woord, van de tweede fase naar het voltooide boek toe. De aard van de tussenkomsten die Balzac in de roman verricht, zouden hen nochtans op hun hoede moeten stellen. De beschrijving van de ontwaakte mevrouw Birotteau gaat voort en opeens krijgen wij het volgende: 'Elle tourna péniblement la tête et regarda furtivement à travers sa chambre, alors pleine de ces pittoresques effets de nuit *qui font le désespoir du langage* (...) *Par quels mots rendre les effroyables zigzags que produisent les ombres portées, les apparances fantastiques des rideaux bombés par le vent, les yeux de la lumière incertaine que projette la veilleuse dans les plis du calicot rouge...*'. (curs. van mij). Wat gebeurt hier feitelijk? Op een gegeven moment verlaat Balzac zijn standpunt van buiten de gebeurtenissen staand verteller en voelt zich *door het schrijven* geconfronteerd met de onmiddellijke ervaringswereld van zijn personage. Op slag vallen zijn zekerheid en alwetendheid weg. De beschrijving van de hallucinante kamer, die hij nu tòch geeft, had hij zonder meer kunnen geven, en dan zou alles binnen de gewone perspectief van zijn roman gebleven zijn. Maar op dit moment van hoge spanning voelt hij de onmacht van het verhalen, omdat zijn schrijven, zijn creatief geworden taal zelf een werkelijkheid oproept die hem wanhopig maakt, daar zij hem bevreemdt en dreigt te ontsnappen. Het is precies op zulke momenten dat men de kracht van Balzac als schrijver voelt, en dat men beseft dat de taal niet weergeeft of nabootst, maar *maakt*. En in feite zijn het meer en meer zulke momenten die de schrijfsituatie zullen bepalen van de moderne literatuur, die beheerst wordt door de paradox van Roland Barthes: de irreële realiteit van de taal.

Op dergelijke vaststellingen steunt ook Albert Béguin voor zijn interpretatie van Balzac als visionair. Dit is vooral duidelijk in zijn analyse van *Louis Lambert*, waarin Balzacs worsteling met de taal in het volle licht wordt gesteld. Deze in de ik-persoon geschreven roman is wellicht het 'modernste' boek van Balzac. Veel eerder dan een verhaal is het een exploratie van het geheimzinnige innerlijke

leven, een afsplitsing van de auteur zelf, waarin hij ook zijn literaire aarzelingen in de weegschaal werpt: zijn verlangen dat de roman zou beantwoorden aan de eisen van een samenhangende idee, maar tegelijk zijn angst voor de mislukking daarvan. De slotbladzijden drukken die angst duidelijk uit: hij heeft gestreefd naar een poëtische synthese, 'dont il n'a su retenir que les débris'. Geen enkel boek heeft hij trouwens zo vaak bewerkt, alle herdrukken tussen 1832 en 1842 hebben belangrijke wijzigingen ondergaan. Béguin vraagt zich af hoe het komt dat Balzac, anders zo handig in het uitbeelden van coherente personages, tegenover de figuur van Lambert gefaald heeft. En hij antwoordt: 'Nulle part autant qu'ici on n'a cette impression (...) que les morceaux du réel appelés à la vie par la tension des mots émergent d'une vaste nuit environnante'. Is deze nacht niet de *leegheid*, van waaruit de hedendaagse schrijver vertrekt? De problematiek van de taal laat Lambert niet los. Ergens zegt dit personage: 'Les mots dessinent exactement des êtres inconnus, dont le souvenir est en nous'. En de verbazende aanhef van de raadselachtige roman *Z. Marcas* laat zelfs toe te veronderstellen dat in enkele bijzondere gevallen de naam, de fonetische samenstelling van het woord, bij Balzac aan de verschijning en conceptie van het personage voorafging. Ik citeer nog een interessante conclusie van Béguin: 'Que l'abandon aux suggestions du langage soit pour lui le moyen de mille découvertes et l'occasion toujours offerte d'inventions, de coups de sonde en profondeur, toute étude un peu attentive de son style si décrié le montrerait'. Gaëtan Picon komt eveneens tot dergelijke vaststellingen. Hoe verder de studie van de grote negentiende-eeuwse schrijvers zich verwijderd van de traditionele kritische methodes, hoe duidelijker de draad wordt die deze schrijvers met de moderne literatuur verbindt. Als kind van een bestaande schrijftraditie en van een wereld die geloofde in een gestabiliseerde, universele eenheid, heeft iemand als Balzac ongetwijfeld meestal, gewerkt volgens vaste, vooropgezette concepties. Zijn meeste karakters kunnen wij, vanuit een moderne optiek, beschouwen als taalstructuren die beantwoorden aan een bij hem vooraf aanwezige eenheidsidee. Maar in enkele gevallen heeft hij ervan

getuigd een *verontrustend* bewustzijn te hebben van het schrijven en de taal zelf. En daar lag ten slotte al het begin van de overtuiging dat - om met S. Dresden te spreken - de roman een wereld van woorden is.

II

De roman een wereld van woorden: aan deze opvatting is het begrip *autonomie* verbonden. Deze term komt tegenwoordig meestal voor in verband met andere termen, zoals creatie, taal, schrijftuur en structuur. Gezien hun moeilijk te omschrijven betekenissen, is het gevaar niet denkbeeldig dat dit allemaal een beetje lege modewoorden worden. Er ontstaat ook nog verwarring doordat die termen zowel vanuit het standpunt van de schrijver als van de lezer worden gebruikt, en dus zowel betrekking hebben op het schrijfproces als op het voltooide werk. Het lijkt mij dat 'creatie' vooral vastzit aan een schrijfervaring, en 'structuur' aan een leeservaring, terwijl 'autonomie' met beide verband kan houden.

W.J. Harvey, die de opvatting van de autonomie bestrijdt, doet dit beurtelings vanuit de theorie en vanuit de roman zelf. Daar hij uitgaat van het postulaat dat de roman de werkelijkheid nabootst, is zijn standpunt polemisch. Ook de mimesis kan bekeken worden vanuit het standpunt van de auteur òf van de lezer. De criticus heeft strikt genomen alleen met het boek te maken, maar hij moet in ieder geval dit boek lezen als een *geschreven* boek en betreft daardoor al impliciet het standpunt van de schrijver zelf in zijn lectuur. Doet hij dat niet, dan miskent hij, zoals Harvey, het eigen karakter van de roman en roept met hem en met alle 'common readers' na het lezen van een traditionele roman uit: 'Yes, this is *the* world'. In de opvatting van Harvey is een autonome roman dan ook een roman die niet *de* wereld, maar slechts een zeer bepaalde, min of meer op zichzelf bestaande wereld bevat. Hieruit blijkt dat 'wereld' in twee verschillende betekenissen gebruikt wordt, wat al van meet af de mot in de redenering steekt. In het ene geval verwijst wereld naar de werkelijkheid, in het andere geval naar het boek. In zijn betoog

roept Harvey de romanschrijfster Iris Murdoch te hulp, die in een opstel 'Against Dryness' de traditionele karakterroman verheerlijkt als 'remaining open to life'. Deze eigenschap wordt dan door Harvey gesteld tegenover het ideaal van Sartres romanpersonage Antoine Roquentin: 'the hard, jewel-like object, immune from the viscous flux of existence'. Uit deze vergelijking vallen weer conclusies te trekken. Primo, dat Harvey de begrippen autonoom en nietautonoom gelijkstelt met het *gesloten* of *open* karakter van de roman. Secundo, dat hij werkelijk bestaande romans vergelijkt met een ideaalbeeld van de roman, dat het personage Roquentin, vanuit zijn ervaring van de nausée, voorzweeft. Een geldige vergelijking zou hij toch slechts kunnen maken met de roman 'La Nausée' zelf. Op een andere plaats ontleedt hij deze roman inderdaad en komt tot de bevinding dat het boek te zeer gekleurd is door Sartres filosofie en daardoor een beperkt en gesloten beeld van het leven geeft. En zo vallen de begrippen autonoom en gesloten weer samen.

J.J. Oversteegen heeft in Merlyn¹⁵ de betekenissen van de autonomie grondig onderzocht. Vanuit het standpunt van de leeservaring onderscheidt hij twee betekenissen, waarvan hij slechts de eerste bruikbaar acht. Het is de opvatting van de 'eigen-wettelijkheid' van de literaire categorie in 't algemeen en van ieder literair werk in 't bijzonder. Deze opvatting laat hem toe het gedicht te beschouwen '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'. Daaruit spruit de beoefening van de kritiek als structuuranalyse voort, waarbij structuur de betekenis krijgt van 'de unieke samenhang van alle aspecten van vorm en inhoud'. Volgens deze opvatting bezit ieder literair werk dus een autonome structuur, die egocentrisch en zonder inmenging van extra-literaire argumenten moet benaderd worden. De vraag naar de verhouding van literatuur tot werkelijkheid doet hierbij niets ter zake. Van de tweede betekenis van autonomie zegt Oversteegen ten onrechte dat het een Nederlandse specialiteit is. Hij verwijst naar het Perzisch tapijtje van Nijhoff, maar daarmee toch vanzelf ook naar een esthetica die sedert Flaubert en Mallarmé nog door veel andere

dichters is verdedigd geworden, o.m. door Nietzsche, Gottfried Benn, Paul Valéry, T.S. Eliot en Paul van Ostaijen.¹⁶ Er wordt mee bedoeld dat het gedicht (en m.i. dus ook de roman, al werd dit door Sartre principieel bestreden) als een zelfstandig organisme los van de maker én van de omgevende werkelijkheid bestaat. Het is duidelijk dat die tweede betekenis een overtuiging en een programma inhoudt, zodat Oversteegen haar als criterium van objectieve literaire analyse onbruikbaar acht. Hij stelt daarom voor liever te spreken van meer *open* werken, die duidelijk verwijzen naar de buitenwereld, tegenover meer *gesloten* werken, waarin de relaties met de buitenwereld tot een minimum beperkt zijn. Een gelegenheidsgedicht kan dus beschouwd worden als een toppunt van openheid, maar is daarom niet minder autonoom dan bijvoorbeeld de *Melopee* van Paul van Ostaijen. Een traditionele verhalende roman is dus niet minder autonoom, maar alleen veel meer open dan 'Der Ptolemäer' van Benn of 'Dans le Labyrinthe' van Robbe-Grillet. Voor Oversteegen houdt dit onderscheid geen oordeel in, maar voor iemand als Harvey wel: hij stelt immers alleen gesloten gelijk met autonoom en verdedigt hartstochtelijk open en niet-autonoom. Hij doet dit weer vanuit de cirkelredenering dat de roman de werkelijkheid nabootst, dat zulks bij uitstek gebeurt in de grote verhalende romans en dat die daarom de grootste van alle tijden zijn. Hoe gemakkelijk deze opvatting van niet-autonoom buiten de literaire ervaring zelf leidt, wordt bewezen door een ander argument dat Harvey ten voordele van de karakterroman wil gebruiken. Nogmaals haalt hij een uitspraak van Iris Murdoch aan: 'When we think of the works of Tolstoy or George Eliot, we are not remembering Tolstoy or George Eliot, we are remembering Dolly, Kitty, Stiva, Dorothea and Cassaubon'. De knoop ligt hier in het 'when we *think of*'. Het is gemakkelijk de redenering van Iris Murdoch als volgt door te trekken: bij het terugdenken aan een roman als 'As I lay dying' schiet ons misschien geen enkele naam van al die romanfiguren meer precies te binnen, en dit gebeurt zeker niet bij het terugdenken aan een roman als 'La Maison de Rendez-vous' van Robbe-Grillet. Op zichzelf kan dit niet meer dan een vaststelling zijn, die geen enkele waarde-oordeel in-

houdt. In een discussie over literaire esthetiek ligt echter een groot bezwaar tegen het hanteren van een uitdrukking als 'terugdenken aan'. Het werkelijke ervaren van een roman ligt toch niet in het terugdenken eraan, maar uitsluitend in de leessituatie, waarin de lezer met de concreet aanwezige tekst wordt geconfronteerd. Het is echter precies de waarde van die tekst die door iemand als Harvey wordt geminimaliseerd: 'It hardly needs to be added that of all artforms the novel depends least upon its verbal medium'. Daarmee kunnen we het stellen, maar het bewijs dat nog als toemaatje geleverd wordt, is ronduit potsierlijk: 'The novel losses least of all in translation. *War and Peace* is still the greatest novel, in English as in Russian'. Men zou Harvey bijvoorbeeld kunnen vragen of hij Homeros niet de grootste dichter vindt zowel in het Engels als in het Grieks, of Shakespeare niet de grootste toneelschrijver is zowel in het Chinees als in het Engels. Maar dat zou slechts een grapje zijn. En iemand die de taalstructuur van een roman verwacht met het idioom, zou zeker ook zulke grapjes niet snappen. In de praktijk stelt men dus altijd weer vast dat de aanhangers van de mimesistheorie levensbeschouwelijke critici zijn, die de tekst, het boek als zodanig van ondergeschikt belang achten en daardoor feitelijk ook de eigen-wettelijkheid van de literatuur over het hoofd zien. Deze mensen gaan vreemd te werk: zij loven de Kunst met hoge borst, maar maken haar tegelijk ondergeschikt aan allerlei 'levenswaarden' in dienst waarvan zij zou moeten staan. Zij annuleren wat zij vereren, en dit is haast een vorm van geestelijk sadisme. Ik onderstreep bij Gaëtan Picon: 'Si l'art est son contenu, on ne peut voir dans la forme particulière qu'il lui impose qu'une déformation: l'art devient, entre l'esprit et le réel, un intermédiaire inutile. Si l'art est son contenu, tous les arts ont le même modèle - qui est le réel - et la différence entre les arts ne se fonde plus que sur des aspects artificiels et secondaires'. Deze zienswijze, die het primaat van de vorm verkondigt, heeft wellicht nergens een radicaler toepassing gevonden dan in de kunsttheoria en het werk van Gottfried Benn: 'Form allein ist die Substantz des Gegenstandes: die Syntax ist primär'. Het is tenslotte maar in de uitersten dat de verschillen en tegenstellingen hun

volle draagkracht krijgen. Tussen het mimetische principe en het beginsel van de autonome creativiteit, zoals het door Benn is gehuldigd en toegepast geworden, bestaat geen enkel raakpunt meer: als antipoden maken ze elkaar mogelijk, maar sluiten tegelijk elkaar uit. Tussen die antipoden beweegt zich de prozaliteratuur van vandaag. Tussen de extremen van enerzijds een overgeleverde verhaalkunst, die nog steeds haar bestaan zoekt te rechtvaardigen door een beroep op de klassieke traditie en een universele, humanistische levenshouding, en anderzijds een zogenaamde a-literatuur of anti-literatuur, die het verhaal weigert omdat zij de overgeleverde werkelijkheid weigert waarnaar het verhaal verwijst. Aan de andere pool van de schrijver die zegt dat hij uit de volheid van het leven put, staat iemand als Benn, die ex nihilo wil scheppen. Wij moeten er wel rekening mee houden dat beide stellingen meer een levenshouding en een artistieke overtuiging en intentie weergeven, dan zij letterlijk op te nemen zijn. De betrekkelijkheid van de mimetische opvatting heb ik hoger al proberen aan te tonen, en voor Benn citeer ik een uitspraak van Willy Roggeman: 'Het bezitten van de absolute en zuiverheid van het kunstprodukt enerzijds en het relativeren van de waarde van hetzelfde kunstprodukt anderzijds, is de meest extreme ambivalentie van het Bennse fenotype'¹⁷. Maar toch doet dit niets af aan de grondig verschillende houdingen die de schrijvers tegenover hun eigen schrijverschap aannemen en de even grondige verschillen die het werk als resultaat te zien geeft. Daarom vraag ik mij af of Oversteegen wel gelijk heeft met alleen de eerste betekenis van autonomie te aanvaarden en de tweede te willen herleiden tot het gesloten of hermetische karakter van het gedicht. Ik begrijp zijn standpunt: de tweede betekenis van autonomie noemt hij terecht 'intentionele autonomie' en brengt die dus terug op rekening van de bedoelingen van de schrijver, waarmee de criticus eigenlijk niets te maken heeft. De vraag is echter of de criticus daar *werkelijk* niets mee te maken heeft. Anders gesteld: kan de criticus, bij de interpretatie van een tekst, anders dan tenminste impliciet de intentie van de schrijver daarin te betrekken? En intentie betekent hier niet bedoeling, maar doelgerichtheid. De termen open en gesloten

zijn eenvoudig kritische constataties, die deze intentie buiten beschouwing laten. Door bijvoorbeeld vast te stellen dat 'Dans le Labyrinthe' een gesloten roman is, zegt men alleen dat die roman radicaler krachtens zijn eigen, interne structuur bestaat dan een reportageroman als 'In cold Blood', die aan alle kanten openstaat naar de werkelijkheid buiten het boek. Deze vaststelling houdt nog in dat de elementen die Robbe-Grillet aan de buitenwereld ontleent nauwelijks meer zijn dan schimmige abstracties: een anonieme soldaat, anonieme straten, een kazerne, een kamer, een lamp, sneeuw. De band van die abstracties met de werkelijkheid is tot een uiterste minimum herleid, en daar ergens ligt de limiet van de taal. De grammaticale structuren op zichzelf, als denk-en uitdrukkingspatronen, blijven immers aan de werkelijkheid vastzitten. Alleen de wiskunde kan loutere abstracties bereiken. Het feit blijft echter dat Robbe-Grillet van enkele sterk ont-werkelijkte thematische elementen vertrekt en door de inwendige organisatie daarvan een wereld creëert die maximaal gebonden is aan de taalstructuur waarin ze bestaat. Deze structuur, met haar inzetten en hernemen van de thema's, haar variaties en omkeringen, haar totaal interne ontwikkeling binnen de aangegeven gestalten, plaatsen, voorwerpen en handelingen, heeft men ook muzikaal genoemd.¹⁸ Deze vergelijking heeft zin voor zover zij de gebondenheid aanwijst van de thematische ontwikkeling aan haar eigen materiaal. Het verschil met de conventionele roman kan hier ook aangeduid worden door nog eens de onderlinge verhouding na te gaan van de eerder besproken drie expressie-fases. De gecreëerde romanorde heeft zo goed als geen verband meer met de eerste en de tweede fase, maar ontstaat en bestaat binnen de derde fase zelf. Vandaar de zo onontkoombare ervaring van de lezer dat hij met *taal* te doen heeft en met zeker nog een andere vorm van autonomie dan die van de eigen-wettelijkheid van iedere (goede) roman. Deze autonomie scheidt in hoge mate haar eigen zin, omdat zij ontstaan is vanuit het bewustzijn dat de buitenwereld alle zekerheden mist: fenomenologie, fysica en psychologie werken met *onzekerheden* en hypothesen. Maar ook deze eigen zin is problematisch en volstrekt niet als zinvol aangegeven. Het is

geen interpretatie van de werkelijkheid, maar een nieuwe werkelijkheid, die op haar beurt slechts in twijfel kan bestaan. Het is de grote paradox van de moderne literatuur dat zij zo volmaakt mogelijk in zichzelf besloten structuren scheidt, die echter *precies daardoor* aan iedere vaste interpretatie ontsnappen. Maar is dit niet dezelfde paradox als die van de wereldstructuur zelf, waartegenover de wetenschapsmens zich geplaatst ziet? Zo beschouwd is een roman als 'Dans le Labyrinthe' inderdaad een perfect en autonoom symbool van de werkelijkheid. A. Robbe-Grillet formuleert het zo: 'Le roman moderne est une recherche, mais une recherche qui crée elle-même ses propres significations, au fur et à mesure. La réalité a-t-elle un sens? L'artiste moderne ne peut répondre à cette question: il n'en sait rien'. En stemmen deze recherche en deze vraag, die hangen tussen de hoop van de ontdekkingsdrift en een fundamentele twijfel aan de kenbaarheid van de wereld, niet goed overeen met de positie van de moderne wetenschapsmens, die eveneens overtuigd is van de creatieve, maar altijd weer relatieve waarde van zijn taal? De fysicus Charon laat zich daarover als volgt uit: 'Le problème du langage est au coeur de toute science moderne. (...) La description des choses représente aussi bien la chose elle-même que la façon dont on la décrit. Le langage n'est pas une pâte 'inerte' que l'on plaque sur les choses pour en connaître les aspects: c'est une pâte 'active', quasi vivante, qui 'fait' les choses elles-mêmes, qui les rend blanches ou noires suivant la façon dont on convient de les regarder'.

Tegenover de mimetische opvatting die de taal van de roman van ondergeschikt belang acht ten overstaan van de waargenomen en gedachte werkelijkheid, staat de opvatting van de autonomie die de taal beschouwt als het instrument van de wereldschepping zelf. Op grond van deze macht beschouwde Gottfried Benn de kunst als de eigenlijke opgave van het leven. Deze opgave kende hij toe aan de nieuwe mens, het quartaire fenotype, 'ohne moralistische und philosophische Inhalt, der nur von Form- und Ausdrucksprinzipien lebt'. In het algemeen is het deze visie die het mogelijk heeft gemaakt dat S. Dresden tot een definitie komt waarvan hij vreest dat ze in haar banale vanzelfsprekendheid voor velen ontmoedigend zal

werken: 'Een roman is geschreven in woorden. In woorden die de lezer leest'. Ik geloof echter dat zo'n bepaling het verrassend effect moet hebben van het eerste licht.

III

Tussen een novelle als 'Boule de Suif' (1880) van Guy de Maupassant en 'Der Ptolemäer' (1947), door Gottfried Benn een 'Berliner Novelle' genoemd, is geen enkele vergelijking meer mogelijk. Het enige gemeenschappelijke dat de naam novelle nog aanduidt, is dat het in beide gevallen om niet omvangrijke prozawerken gaat. En de rest is ironie. Dit geldt trouwens nog veel meer voor de term roman in 'Roman des Phänotyp', een uit negentien gesloten segmenten bestaand fragment uit 'Der Ptolemäer'. Allerlei hedendaagse schrijvers weigeren de benaming roman voor hun boeken, die zij 'tekst' of 'project' noemen. Dit alles wijst op het bekende moderne onbehagen tegenover de roman als verhaal. Het afwijzen van de roman betekent inderdaad het afwijzen van het verhaal, en is het gevolg van een wantrouwen dat in rechte lijn al driekwart eeuw teruggaat. Het is niet mijn bedoeling hier de geschiedenis van dit wantrouwen te schetsen, maar ik wil wel één belangrijk aspect ervan beklemtonen, namelijk het opduiken van de *perspectief* of gezichtspunt. Het traditionele verhaal is alwetend of, met een juistere term, perspectiefloos. Daar hebben Harvey en Kayser gelijk in. De eis van een bepaalde gezichtshoek heeft zeker niet meteen de roman ondersteboven gegooid, maar heeft toch op zijn manier een almaar groeiende twijfel doen ontstaan aan de kenbaarheid van de werkelijkheid, en daardoor de betekenis van het verhalen grondig aangetast. Men kan het ook anders formuleren en zeggen dat de perspectivische roman een steeds nauwkeuriger en scrupuleuzer verhouding tot de realiteit heeft gezocht, en tot de paradoxale ontdekking is gekomen dat de werkelijkheid daardoor steeds complexer en raadselachtiger werd. Daaruit sproot nog een andere en dubbele paradox voort: hoe relatiever, hoe juist, maar ook: hoe juist, hoe relatiever. Al die paradoxen hebben het vertellen langzamerhand on-

draaglijk gemaakt. Dat betekent dat ze het schrijven hoe langer hoe meer tot een exploratie van de werkelijkheid, tot een kenmiddel hebben gemaakt, maar tegelijk dit schrijven in een steeds hachelijker positie hebben gedrongen. Geen jubelkreten, maar steeds meer twijfel en vertwijfeling. Dat betekent nog dat het perspectivische schrijven zich steeds verder van de gangbare opvattingen van de werkelijkheid heeft verwijderd, en als resultaat beschrijvingen heeft opgeleverd die steeds bevreedender waren. En zo is het woord 'beschrijving' gevallen: naarmate de literatuur minder verhaalde, is zij inderdaad steeds meer beschrijvend geworden. En dit beschrijven - hier op te vatten in de ruimste zin - is aldoor ambivalenter geworden: naarmate de gereveleerde werkelijkheid bevreedender werd, kregen de beschrijvingen een groter zelfstandige waarde. Feitelijk was, vanuit het schrijven zelf, de verhouding precies omgekeerd: naarmate het (be)schrijven zelfstandiger werd, werd de gereveleerde werkelijkheid bevreedender. Juist deze ervaring heeft de overtuiging doen toenemen dat het schrijven een eigen, aparte vorm van werkelijkheid creëert, en vanuit die overtuiging is dan het (be)schrijven zelf bewust geëxploreerd geworden. Om hier slechts één voorbeeld aan te halen: de bevreedende, haast surrealistische 'Instantané' van Robbe-Grillet zijn minder het resultaat van een perspectivisch kijken, dan van een geraffineerde, perspectivisch bepaalde schrijftuur. De blik van de schrijver is hier niet meer zo zeer gericht op een perspectivisch waargenomen werkelijkheid (zoals in het naturalisme en impressionisme), maar wel op een perspectivische werkelijkheid die zich op het blad papier creëert.

Het bewuste perspectivische schrijven heeft zich ongeveer tegelijkertijd naar buiten en naar binnen gericht. Naar binnen gericht heeft het de stream-of-consciousness-novel doen ontstaan, en in beide gevallen is het vooral Engels - empiristisch - van oorsprong. Voor schrijvers als Henry James, Joseph Conrad, D.H. Lawrence en Virginia Woolf¹⁹ werden stilaan al de traditionele zekerheden en dus de traditionele attributen van de verhalende roman aangetast: het vastomlijnde ik- of hij-personage, de chronologie, de causale intrige-keten, de rationele psychologie. Het hedendaagse mo-

derne proza is daar, soms in extreme mate, de voortzetting en het resultaat van.

Een merkwaardig voorbeeld van naar buiten gerichte perspectivische kijkliteratuur heeft Peter Weiss geleverd met zijn roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960). In de eerste zin wordt de kijksituatie aangeduid: 'Durch die halboffene Tür sehe ich den lehmigen aufgestampften Weg und die morschen Bretter um den Schweinekoten'. De 'ik', wiens aanwezigheid nergens nader wordt verklaard, is op dat moment een man die, in een afgelegen boerenhof, op de plee zit en in een notitieboekje opschrijft wat hij van daaruit door de halfopenstaande deur waarneemt: 'Die Niederschrift meiner Beobachtungen hat mich davon abgehalten, die Hose hinaufzuziehen und zuzuknöpfen'. Daarna beschrijft hij het pleehokje zelf en stoot vervolgens de deur wijder open om meer te kunnen zien: 'Ich sehe jetzt die gesamte Rückwand des Hauses...' De roman bestaat uit een voortdurend wisselen van perspectief: de schrijvende ik kijkt vanuit zijn kamer, door een sleutelgat, vanop een houtstapel, in de keuken, en zo meer, en zijn notities groeien uit tot een verbluffend verslag van het dagelijkse leven op de hoeve. Door het minutieuze, telkens door een andere gezichtshoek bepaalde beschrijven, krijgt een doodgewone werkelijkheid een boeiend en bevreemdend uitzicht. De tegenstelling tussen de schijnbare nietigheid van het onderwerp en de drang om het te beschrijven, wordt door de 'ik' zelf ervaren en mee betrokken in zijn schrijven: 'Meine Hand führt den Bleistift über das Papier, von Wort zu Wort und von Zeile zu Zeile, obgleich ich deutlich die Gegenkraft in mir verspüre die mich früher dazu zwang, meine Versuche abubrechen und die mir auch jetzt bei jeder Wortreihe (...) einflüstert, dass dieses Gesehene und Gehörte allzu wichtig sei um festgehalten zu werden'. De roman bestaat dus uit een schrijfsituatie, het bewustzijn van het ambivalente van die situatie, en het resultaat van het schrijven. Het schrijven (derde fase) sluit direct aan bij de waarneming (eerste fase); de tweede fase, die ook aanwezig is, bestaat niet uit een zingevende ordening van het waargenomene, maar uit een reflectie over het schrijven zelf. Dit lijkt mij het nieuwe te zijn in deze literatuur. Niettegenstaande

alle twijfel aan de waarde van de werkelijkheid, zet de schrijver alles op het revelerende vermogen van de taal zelf. De waargenomen werkelijkheid is zonder betekenis en het taalbeeld waarin zij wordt omgezet, geeft er ook geen betekenis aan. Alleen: dit taalbeeld *is* er, en het is fascinerend in zijn autonomie. Het boek eindigt op een prachtig tafereel. Door het raam van zijn kamer ziet de waarnemer de boerin met de voerman (die even tevoren een lading kolen heeft gebracht) in de keuken komen. Wegens de laaghangende lamp ziet hij hun gestalten slechts als schimmen. Direct vanuit de waarneming noteert hij al hun handelingen en gebaren, zonder enig commentaar. En langzaam groeit het zonderlinge minnespel van die twee schaduwen, die een paring uitvoeren op de tafel: 'Der Schatten seiner Arme streckte sich in den Schatten des Arms der Haushälterin hinein, auch der Schatten des anderen Arms der Haushälterin schob sich in den zu einem Klumpen anschwellenden Schatten der Arme, worauf sich die Schattenmasse des Körpers der Haushälterin der Schattenmasse des Körpers des Kutschers näherte und mit ihm zusammenschmolz. (...) Der Schatten des Unterleibs des Kutschers hob und senkte sich, in immer schneller werdendem Rhythmus, über den mittanzenden Schatten des Körpers der Haushälterin, während die Schatten der Köpfe des Kutschers und der Haushälterin in den Profillinien ineinander verbissen waren. (...)'. In deze trant gaat het vier bladzijden door: in de obsederende herhaling van het woord Schatten, in de genitievenketting met de beurtelings mannelijke en vrouwelijke schakels, in het monotone en monochrome, trage afrollen en weer ineenvlechten van dit proza, krijgen de handelingen en gebaren van het erotisch tafereel een ongewone betekenis. Ik zeg 'betekenis', en dit woord is dubbelzinnig en vereist toelichting. Het is een betekenis die louter aanwezig is in de taalgestalte, want, in verband gebracht met de werkelijkheid van de coïtus, bestaat ze feitelijk in de afwezigheid van iedere betekenis. Men kan niet zeggen dat het beeld van de paring absurd is, want dit zou een interpretatie van de werkelijkheid inhouden, en die wordt juist angstvallig vermeden. Voor de lezer is er wèl de spanning tussen de autonome werkelijkheid van het beeld en de levenswerkelijkheid van de

coïtus, die hij voor zichzelf kent: spanning tussen twee betekenissen van een totaal andere orde, spanning tussen taal en leven, die een heel bijzondere ervaring oplevert. Tijdens het lezen van deze bladzijden dacht ik onmiddellijk aan het hoofdstuk in *Die Riesenzwerge* van Gisela Elsner, waar de gebaren en bewegingen van een parende man bekeken en beschreven worden door de ogen van een argeloos kind. Het effect is enigszins gelijkaardig, maar toch voldoende verschillend om het eigen karakter van het tafereel bij Peter Weiss nog even te belichten. Het toneel in 'Die Riesenzwerge' is gezien vanuit de optiek van een kind dat *werkelijk* niet begrijpt wat er aan de hand is, en zich dus over de vreemde gedraging van de man verbaast. De indruk van de lezer wordt mede daardoor bepaald. Hij maakt een toneel mee waarvan de zonderlingheid direct afhankelijk is van het bewustzijn van het onwetend kind, dat niet in staat is een zin aan het gebeuren te geven. De drie gewone fases van de uitdrukking zijn hier werkelijk aanwezig, alleen is de tweede fase blanco. Vandaar het bijzondere effect. Dit verklaart ook waarom de werking van de *taal* hier veel minder sterk en autonoom is dan bij Peter Weiss. De lezer herstelt immers zelf het verband met de werkelijkheid, vult de blanco fase dus in, en de perspectief van het kind veroorzaakt eigenlijk vooral een humoristisch effect. Daarom ligt de beschrijving van Gisela Elsner in de lijn van de traditie, en is die van Peter Weiss nieuw. Tegenover het tafereel in zijn boek kan de lezer het verband met de werkelijkheid niet herstellen omdat het in de situatie van de tekst niet aanwezig is. De beschrijver weet daar namelijk zeer goed wat zich in de keuken afspeelt. Op het eerste gezicht zou men hem daarom misschien het verwijt kunnen toesturen dat Sartre aan Camus deed naar aanleiding van *L'étranger*.²⁰ Sartre argumenteerde dat Camus, om de wereld als absurd uit te beelden, eigenlijk van kwade trouw was en gewoon het trucje toepaste van tussen zijn romanpersonage en de wereld een ruit te schuiven. Wie vanachter een ruit iemand gadeslaat die aan het praten en gesticuleren is, vindt die gebaren zinledig en komisch, maar slechts zolang tot hij weet wat er aan de hand is en de situatie dus begrijpt. Daarom is de absurde wereld van Meursault een bedrieglijk alsof, terwijl

het toch de bedoeling van de schrijver was deze als werkelijk absurd voor te stellen. Het beeld van de ruit lijkt zelfs letterlijk toepasselijk te zijn op de situatie in het boek van Peter Weiss. Maar toch is het niet zo. Zoals gezegd: de toestand alsof de schrijver niet zou begrijpen wat zich in de keuken afspeelt, is in de tekst helemaal niet aanwezig. Deze veronderstelling zou de betekenis van de roman zelfs teniet doen. Het enige waar het op aankomt is, dat de waarnemer *aan het schrijven is* en, schrijvende, met en door en in de taal een werkelijkheid schept, waarvan de eventuele verhouding tot de werkelijkheid in het boek zelf niet aanwezig is. Hoger had ik het over de uiterste graad van abstrahering die Robbe-Grillet zijn personages deed ondergaan in 'Dans le Labyrinthe'. Zulke abstrahering gebeurt ook bij Peter Weiss, en is zelfs letterlijk in de beschrijving opgenomen: zijn twee personages *zijn* schimmen.

Is het perspectivisch schrijven van Weiss gericht op de beweging, dan is dit van Robbe-Grillet gericht op de bewegingloosheid. Immobile en immobilité zijn vaak herhaalde sleutelwoorden in zijn werk, dat veelvuldig gebruik maakt van stenen beelden, schilderijen en verstarrende tableaux vivants. De hele betekenis van die thema's kan hier niet onderzocht worden. In verband met de perspectief wijs ik alleen op één stukje beschrijving, het eerste deel van *Dans le couloir du métropolitain*, uit de bundel *Instantanés* (1962). De waarnemer is hier slechts een vast gezichtspunt, niet geïncarneerd in een menselijk subject, een soort camera-oog. Hij staat boven aan de roltrap van de metro, waar de treden onder de vloer wegschuiven. De blik is gericht op een groepje van vijf personen onderaan de trap, die naar boven komen. Eerst is slechts de voorste man zichtbaar, die alleen op een trede staat. Zijn hand ligt op de leuning, vóór de hand van de persoon achter hem: 'La plus élevée de ces deux mains est celle d'un homme en complet gris, un gris assez pâle, qui se tient seul sur une marche, en tête du groupe, le corps très droit, les jambes jointes, le bras gauche ramené vers la poitrine et la main tenant un journal plié en quatre...' De beschrijving wordt nauwgezet vervolledigd, zakelijk en koel. Naarmate de man stijgt, komt ook de vrouw achter hem in het blikveld, en ook haar verschijning

wordt geregistreerd. Het bevreemdende effect, haast surrealistisch, ontstaat hier door het contrast tussen de mechanische, egale beweging van de roltrap en de onbeweeglijkheid van de mensen, die dus toch ook bewegen, naar boven glijden, gegrepen door een uitwendige, als verlammeende kracht. In een afwijzende bespreking, kende Pierre-Henri Simon als enige betekenis aan dit stuk toe: 'La chose dans son nonsens et le plaisir de bien ranger les mots pour la montrer telle quelle'²¹. Niets dan la chose telle quelle? Maar wat betekent dat? Juist doordat het gebeuren, gevangen in een enge perspectief, afgesloten wordt van de omgeving waarin het een onbenullige, louter praktische, dagelijkse zin heeft, krijgt het een nieuw bestaan. Het is iets in de aard van een banaal pop-art voorwerp dat, uit zijn verband gerukt, een bezienswaardig en vreemd museumstuk wordt. De nieuwe bestaanswijze van het object wordt hier teweeggebracht door de spanning die ontstaat tussen de banaliteit van het gebeuren en het precieze, naar onverbiddelijke volmaaktheid strevende taalgebruik. Het is het omgekeerde van wat door Peter Weiss wordt verwezenlijkt: in zijn proza wordt een op zichzelf zinvol gebeuren tot een schimmenspel herleid. Een bekende uitspraak van Robbe-Grillet luidt: 'Le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement'. Maar zo eenvoudig is het niet. De metrotrap met de vijf verstarde mensen bestaat als beeld alleen maar in de taal van de schrijver.

Het perspectivische schrijven wordt sinds meer dan een halve eeuw ook stelselmatig toegepast op romanpersonages. De resultaten ervan liggen steeds minder in de ontraadseling, steeds meer in het raadselachtig maken van de werkelijkheid. Romans als *Mutmassungen über Jakob* (1959), *L'insaisissable* (1963) en *Autour de Mortin* (1965) dragen het onvermogen om de werkelijkheid te kennen reeds als een vlag in hun titel. Zij vertrekken van nul naar een gecompliceerde toestand, naarmate zij vorderen stijgt de onmogelijkheid om een samenhangend, geordend beeld van de mens te ontwerpen. In dezelfde mate waarin zij zich als kunstwerk voltooien, mislukken zij als zingeving van de werkelijkheid. En niet alleen mislukken zij

daarin opzettelijk en bewust, maar zij maken juist die mislukking tot hun eigenste thematiek. Zij bevatten geen verhaal, maar een recherche. Zij voeren een onderzoek naar de werkelijkheid en worden geschreven in het besef dat dit onderzoek op niets positiefs moet uitlopen. Of wél: maar dan ligt het positieve in de bevinding dat de werkelijkheid als zodanig onkenbaar is, d.w.z. niets anders biedt dan een reeks mogelijkheden, die zich kunnen vervasten tot een beeld. Dit beeld is dan de roman zelf, een taalstructuur die een enigma blijft, maar precies daarin een eigen zin vindt.

Autour de Mortin, van Robert Pinget, is een haast helemaal in dialogen opgebouwde roman. Het thema ervan is de tot mislukken gedoemde poging om een sluitend, aanvaardbaar beeld samen te stellen van het personage Alexandre Mortin, een sinds twintig jaar gestorven schrijver over wie de tegenstrijdigste berichten in omloop zijn. Dit komt ook neer op de onmogelijkheid een waarheidsgetrouwe biografie te schrijven. De traditionele roman berustte eigenlijk op het geloof in de biografie, en dit geloof wordt omvergeworpen. Pinget heeft een roman geschreven die als biografie zichzelf opheft, die dus zichzelf tot paradox maakt, en in deze tegenstrijdigheid zijn eigen, autonome waarheid bezit.

De roman bestaat, behalve in het eerste en laatste hoofdstuk, uit acht interviews, die door een anoniem gehouden ondervrager worden afgenomen van personen die Mortin op de een of andere manier hebben gekend. De manier waarop het steeds verwarrender wordende beeld van de schrijver geleidelijk uit de gesprekken groeit, laat Pinget kennen als een meesterlijk schrijver. Het boek boeit als een uitstekende detective. Waar het hier echter op aankomt, is de perspectivische, prismatische benadering van de werkelijkheid in de roman. Alle geïnterviewden, die de acht verschillende gezichtspunten vormen, spreken dus vanuit de herinnering. Zij zijn beurtelings de huisknecht Johann, de meid Noémie, een buurman, een dame bij wie Mortin een kamer had gehuurd, de man die na Mortins dood diens huis gekocht heeft, Mortins natuurlijke dochter, een aangenomen neef en een onderwijzer die ook werkzaam is als criticus. Hun spreken is sterk persoonlijk gekleurd, draaft door of zit vol aarze-

lingen. In beide gevallen is het fataal door vervalsing aangetast: de woorden zeggen meer of minder dan bedoeld wordt, de taal leidt tot op zekere hoogte een zelfstandig bestaan, dat aan controle ontsnapt. En daarbij komt nog de bewuste of halfbewuste leugen, uit schrik, uit schroom of uit eigenbelang. Een verdere complicatie ontstaat doordat de huisknecht vertelt dat hij over de tijd van zijn relatie met Mortin memoires geschreven had, die hij naderhand had weggegooid, maar waarvan nog kladblaadjes bewaard zijn. Zo betreft hij vooreerst het probleem van het schrijven vanuit de herinnering in de roman: 'Je ne savais pas s'il fallait me souvenir des journées ou de ce qu'il disait ou de ce qu'il avait fait un jour ou un autre... Est-ce qu'il fallait commencer par la première journée et dire tout et ensuite la seconde et comme ça jusqu'à la fin... ou bien s'il fallait d'abord parler de lui, de sa santé par exemple... Oui, c'était impossible, tout se mélangeait. J'ai recommencé vingt, trente fois'. Uit de wat naïeve taal van die man groeit dus, in de roman, het thema van de roman zelf: niet alleen vanuit de acht verschillende perspectieven, maar zelfs vanuit de herinnering van één persoon is een sluitende biografische ordening onmogelijk. Dit wordt nog bevestigd in het laatste hoofdstuk, waarin de kladblaadjes worden gepubliceerd. Ze zijn geschreven in een Beckett-achtige monoloogvorm, in een chaotisch proza waarin de schrijver steeds meer zichzelf verliest in plaats van tot enige klaarheid te komen. Ze tonen de taal als drijfzand, als labyrint. Het gevolg van al die informatie is dat het beeld van de *man* Mortin in de scherven van steeds grotere contradicties uiteenspat. Was hij getrouwd? Was hij een- of tweemaal getrouwd? Had hij één, twee of drie vrienden, of waren het zijn neven? Hoe was zijn relatie tot zijn nicht? Was hij gesloten of praatziek, een asceet of een dronkelap? De vraagtekens stapelen zich op.

Mortin was echter ook *schrijver*, en hierdoor ontstaat nog een complicatie, die weer op een andere manier de problematiek van het schrijven zelf in het thema van de roman inschakelt. Bekend waren Mortins boeken over het personage Mortier. Beantwoordde die Mortier aan een levende persoon, of was zijn naam slechts een door-

zichtige verhaspeling van Mortin? Is het werk dus biografisch of verkapt autobiografisch? Ook daarover lopen de meningen radicaal uiteen. Tot tenslotte de schoolmeester wijsneuzig verklaart dat Mortin niets anders heeft gedaan dan de dagboeken van een werkelijk bestaande Mortier haast letterlijk over te schrijven en onder zijn eigen naam te publiceren, zodat zijn hele werk één groot bedrog zou zijn. Ook hier niets dan vraagtekens.

Autour de Mortin is aldus een drievoudige spiegelconstructie, een roman die niet alleen het failliet van het romanpersonage uitbeeldt, maar voortdurend zijn eigen bestaan zoekt te ondergraven. Als een feniks echter rijst hij uit zijn eigen as: bij iedere lectuur opnieuw. Door hun betrekkingen met de buitenwereld tot in het absurde problematisch te maken, verwijzen het spreken en schrijven in de roman, en het schrijven van de roman, eigenlijk alleen nog naar zichzelf.

In *Mutmassungen über Jakob*, van Uwe Johnson, wordt de waarheid gezocht over de dood van het personage Jakob Abs, wisselwachter in een Berlijns station. Is de man tijdens zijn dienst door een trein overreden of heeft hij zelfmoord gepleegd? En indien hij zelfmoord gepleegd heeft, wat is de oorzaak daarvan geweest? Welke geheimen lagen in dit leven verborgen? De roman bestaat uit het zoeken naar een antwoord op deze vragen. Dit zoeken is echter niet gericht op een oplossing, maar op de uitbeelding van de onmogelijkheid van een oplossing. Er zijn immers evenveel interpretaties van het leven en de dood van Jakob als er gezichtspunten zijn van waaruit hij beoordeeld wordt. Daarom is de roman vanuit drie sterk uiteenlopende perspectieven opgebouwd: de perspectief van het verhaal, van de monoloog en de dialoog. De voorstelling van de verteller, strikt objectief, blijft vol leemten en vraagtekens. In de schets 'Berliner Stadtbahn' verklaart Johnson daarover het volgende: 'Der Verfasser sollte nicht verschweigen, dass seine Informationen lückenhaft sind und ungenau... Dies eingestehen kann er, indem er etwa die schwierige Suche nach der Wahrheit ausdrücklich vorführt, indem er seine Auffassung des Geschehens mit der seiner Per-

sonen vergeleekt und relativiert, indem er auslässt was er nicht wissen kann, indem er nicht für reine Kunst ausgibt, was noch eine Art der Wahrheitsfindung ist'.²² Zo is het standpunt van de verteller eigenlijk dat van een anoniem gehouden personage uit de roman. Het vertegenwoordigt niets anders dan de *methode* van het berichten, naast de methode van de alleenspraak en het gesprek. De perspectief van de monoloog bestaat uit de telkens terugkerende fragmentaire inwendige monologen van drie vaag gehouden gestalten die met het leven van Jakob nauw verbonden geweest waren. En de perspectief van het gesprek bestaat uit stukken dialoog, broksgewijze gevoerd door niet genoemde en niet identificeerbare personen. Het zijn zoveel als 'geruchten', die om de ongrijpbare romanfiguur heencirkelen. Vanuit die drie bronnen van inlichtingen vormt zich een verbrokkeld, raadselachtig blijvend portret van Jakob, vol gissingen en vergissingen, doorspekt met vraagtekens en lacunes. De onkenbaarheid van de mens wordt in deze roman, die zich afspeelt op de grens tussen Oost- en West-Berlijn, niet zozeer vanuit de psychologie als vanuit een politieke achtergrond geïnterpreteerd. Onder de politieke druk, die zijn persoonlijkheid steeds meer bedreigt, verbergt de mens uit zelfverdediging opzettelijk zijn ware aard, en dit vormt voor de romancier een onmogelijkheid te meer om hem objectief te kennen. Volgens Marcel Reich -Ranicki²³ is de romankunst van Uwe Johnson, die zelf uit Oost-Duitsland afkomstig is, trouwens vooral gericht tegen de simplistische, biografische interpretatie van de mens, zoals die in het socialistisch realisme gebruikelijk is.

In *L'insaisissable* van Bruno Gay-Lussac is de term gezichtspunt letterlijk op te nemen. Het gebeuren in de roman ontstaat namelijk uit een zich toespitsende situatie van bespieden en bespied worden. Het boek is geschreven, hoofdzakelijk in de tweede persoon, als het inwendig spreken van een man tot zijn minnares, die hij met een wantrouwige en jalouse blik observeert. Op een aantal verschillende plaatsen - in een landhuis, aan zee, in het appartement van een vriend, een restaurant, tijdens een jachtpartij enz. - keert in ieder

hoofdstuk dezelfde driehoeksverhouding terug tussen de man, de vrouw, en de vriend Claude, die steeds verontrustender tussen hen in komt staan. De term driehoeksverhouding roept de klassieke Franse psychologische roman op, en in meet dan één opzicht behoort 'L'insaisissable' inderdaad tot deze traditie. Het nieuwe ligt echter in het feit dat de 'driehoek' hier haast in de letterlijke geometrische betekenis moet opgenomen worden: in ieder tafereel vormen de drie personages de drie hoeken van waaruit de spiedende blikken vertrekken, die hen met elkaar verbinden. Het verplaatsen van de personages, steeds nauwgezet aangegeven, betekent telkens een langzaam verschuiven van de gezichts-hoeken, een traag veranderen en over elkaar heenglijden van de geometrische constellaties. Ieder van die constellaties, vanuit de perspectief van de observerende man, vanuit zijn 'poste d'observation' gezien, levert een minutieuze, glasheldere beschrijving op, zoals deze: 'Le soulier est noir et verni; le pied qu'il chausse est fin. La cheville longue s'évase à l'endroit du mollet qui se confond avec la jambe en une masse ronde et charnue jusqu'au genou dont je divine le renflement sous la robe tandis que le tissu léger et soyeux épouse la cuisse, creuse la hanche, puis s'élargit pour enserrer le buste, retenir la poitrine qui déborde (...) Le verre approche du visage qui se déplace de mon côté, se relève, apparaît dans la glace de la cheminée et me regarde. Tu me souris'. De paradox die zich in deze roman ontwikkelt - en dit is een tweede verschilpunt met de klassieke psychologische roman - is de volgende: onder de scherpe perspectieflijnen van de observatie wordt de innerlijke gestalte van de vrouw steeds vager, poeieriger, vluchtiger. Hoe scherper en gespannener de jaloerse minnaar toekijkt, hoe meer de geliefde vrouw hem vreemd wordt en ontsnapt: 'Une fois encore, je vérifie à cette occasion que je ne sais presque rien de ta vie'. Van haar kant schijnt de vrouw, in haar situatie van begluurde, van achtervolgde door de blik van een ander, zichzelf steeds waziger te voelen, zich steeds meer te verliezen en te willen verhullen in een spel van blikken, handelingen en gebaren, waarvan zijzelf de draagwijdte en betekenis niet meer beseft: 'On eût dit que tu attendais de moi que je décrouvise, ce soir, en te regardant, une femme que

nous ne connaissions ni l'un ni l'autre, qui n'existait peut-être pas, que je devais, en quelque sorte, inventer, et que tu voulais m'inspirer pour te libérer de toi-même ou m'égarer'. Hoe nadrukkelijker de observatie, hoe verwarder de interpretatie. Kijken en bekeken worden schept een spanningsveld, tot stand gebracht in de taal van de roman, waarin de verhouding tussen de twee mensen zich steeds meer oplost in een onbegrepen malaise van aantrekken en ontwijken, vluchten en naderen, zich onderwerpen en aanvallen, zich willen binden en losmaken tegelijk. Onder de borende blik vlokt de psychologie in pastelkleuren uiteen, ongrijpbaar. Naarmate het boek vordert, worden de vragende zinnen steeds talrijker, de geheime roerselen achter de oppervlakte ondoorgroenderlijker.

Ik zei dat het spanningsveld van de roman tot stand gebracht wordt in de taal. Dit kan vanzelfsprekend lijken, maar ik bedoel er letterlijk mee dat het ontstaat in de - slechts inwendig gesproken - taal van de observerende romanfiguur. Hij kijkt immers niet alleen, maar begeleidt zijn kijken met als geprevelde woorden: zegt hij wat hij ziet, of ziet hij wat hij zegt? Door die beide mogelijkheden, die samen reëel in het boek aanwezig zijn, ontstaat een ambivalentie, die zowel het kijken als het spreken onzeker maakt. Deze onzekerheid speelt zich af als op een scherm, waarop de beschreven menselijke handelingen en gebaren ineenvloeien met de woordbeelden van het boek. Het is daar dat de taal beschrijft en schept tegelijk: zij ontbindt wat zij beschrijft, maar vormt het meteen tot een nieuwe werkelijkheid.

1966

Eindnoten:

- 1 W.J. Harvey: *Character and the Novel*, Chatto and Windus, London 1965.
- 2 Dr. S. Dresden: *Wereld in woorden. Beschouwingen over romankunst*, 1965.
- 3 Dr. H. Servotte: *De verteller in de Engelse roman*, Hasselt 1965.
- 4 Gaëtan Picon: *Balzac et la création romanesque*, in 'L'usage de la Lecture', 2de deel, Paris 1961.
- 5 Zie het opstel *Een lezer voor Robbe-Grillet gevraagd*, in dit boek.
- 6 Gaëtan Picon: *L'écrivain et son ombre*, Paris 1953.
- 7 Pierre Abraham: *Créatures chez Balzac*, Paris 1931.
- 8 W. Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1961.
- 9 Dit is ook een facet van de thematiek van *Mijn levende schaduw*, waarop de kritiek nauwelijks gewezen heeft.
- 10 Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la Perception*, Paris 1945; *Signes*, Paris 1960. - Brice Parain: *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris 1942.
- 11 Zie R.C. Kwant: *Fenomenologie van de taal*, 1963, grotendeels gesteund op Merleau-Ponty.
- 12 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.
- 13 Michel Butor: *Répertoire II*, Paris 1964, blz. 104-123.
- 14 Roland Barthes: *Essais critiques*, Paris 1964, blz. 155-166.
- 15 J.J. Oversteegen: *Analyse en oordeel*, Merlyn III/3. 4, 6.
- 16 Zie ook de inleiding van mijn essaybundel *Het Perzische Tapijt*, 1966.
- 17 Willy Roggeman: *Een oranjeappel*, in Komma II/3, blz. 57-73.
- 18 Zie Gérard Genette in coll. 10/18 uitgave van *Dans le Labyrinthe*, 1964.
- 19 Voor ontleding daarvan, zie Herman Servotte, o.c.
- 20 Jean-Paul Sartre: *Situations I*, Paris 1947.
- 21 Pierre-Henri Simon: *Langue et Destin*, Paris 1966, blz. 299.
- 22 *Merkur*, Heft 8, 1961, blz. 733.
- 23 Marcel Reich-Ranicki: *Deutsche Literatur in West und Ost*, München 1963, blz. 231-246.

‘mijn levende schaduw’ een conventionele roman?

In zijn bespreking van mijn roman *Mijn levende schaduw* (Nieuw Vlaams Tijdschrift XVIII/12) heeft Piet van Aken enkele argumenten aangebracht om te betogen dat deze roman (en daarmee dus alle soortgelijke romans) wezenlijk conventioneel van aard is, d.w.z. geen wezenlijke verschillen vertoont met romans die algemeen als conventioneel beschouwd worden. Dat hij die argumentatie aanvoert, bewijst op zichzelf al dat hij anderzijds veronderstelt dat deze roman (door wie dan ook) geacht wordt niet conventioneel te zijn. En daar hij in zijn betoog geen derden betreft, ligt het voor de hand dat hij deze roman eigenlijk tegen mijn eigen theoretische opvattingen en stellingen in het harnas wil jagen. Dit stemt trouwens overeen met het feit dat hij vooraf, in zijn stuk, het boek toetst aan enkele essays van mij over de nouveau roman. Overigens bedoelt hij zijn uiteenzetting niet als een verwijt (misschien eerder als een stille triomf!) en ik vat het ook helemaal niet zo op. Mijn antwoord is een louter literaire discussie. Ik ben ervan overtuigd dat de *intrinsieke* kwaliteit van een roman niet afhangt van kenmerken die men ‘conventioneel’ of ‘nieuw’ zou kunnen noemen, al is het evenzeer een te constateren feit dat de werkelijke grote romans (en kunstwerken in het algemeen) altijd op een duidelijke manier nieuw (geweest) zijn. Persoonlijke voorkeur en persoonlijke geëngageerdheid, soms ook levensopvatting en levenswijze, spelen verder in die zaken een belangrijke rol, en persoonlijke standpunten moeten, juist omdat ze zo relatief zijn, met overtuiging ingenomen worden: hoe overtuigder hoe relatiever, maar precies daardoor hoe betrekkelijk waardevoller. De absolute waarheid alleen zou niet verdedigd dienen te worden, maar ze bestaat niet.

Discussies over 'conventioneel' en 'modern' in de literatuur stranden vaak op de vaagheid van de gehanteerde begrippen. Zolang primo de literair-wetenschappelijke studie van de romanstructuren niet verder gevorderd is dan nu, en secundo de kennis van de reeds bereikte resultaten niet algemener verspreid is, worden de meeste beschouwingen op zand gebouwd. Wat (bij ons) door vele aartsvaders nog voor nieuwlichterij versleten wordt, heeft veelal reeds een literaire traditie van een halve eeuw achter zich en is dus al aardig op weg om op zijn manier conventioneel te worden. Omgekeerd is het bijvoorbeeld even waar dat de lectuur van sommige achttiende-eeuwse romans (ik denk nu maar aan Sterne, Swift, Marivaux) tot de verbazende vaststelling kan leiden dat toentertijd procedés in zwang waren die weer volop actueel geworden zijn. Deze opmerkingen zijn slechts bedoeld om erop te wijzen hoe relatief de begrippen conventioneel en nieuw zijn, en hoe moeilijk ze als vaste criteria kunnen gebruikt worden. Dit neemt echter niet weg dat ze in de tegenwoordige (internationale) essayistiek en kritiek niet uit de lucht zijn en dus in ieder geval deel uitmaken van het huidige literair bewustzijn. En dat is al een voldoende reden om er ernstig aandacht aan te besteden.

Hoe is nu, volgens Piet van Aken, de verhouding van conventionele tot moderne roman? Vooreerst moet ik opmerken dat zijn betoog niet altijd zeer duidelijk is en, op zijn minst gezegd, een indruk van tegenstrijdigheid wekt. Hij schrijft: 'Ook in de moderne roman wordt de schrijver in laatste instantie geleid (beheerst) door het (*nagenoeg*) alwetend standpunt van de schrijver, wordt ze in handen gehouden door zijn *métier*' (curs. van mij). Dit 'ook' moet erop wijzen dat hetzelfde zich voordoet in de conventionele roman. Even tevoren echter heeft Van Aken precies dit punt ontkend: 'Paul de Wispelaere vergist zich (meen ik) wanneer hij vooropzet dat de conventionele roman überhaupt vanuit het alwetend standpunt van een auteur geschreven wordt (...)'. Ik neem aan dat Van Aken zich hier alleen maar onduidelijk heeft uitgedrukt en dat de verzoening van die schijnbare tegenstelling kan liggen in de door hem tussen haakjes geplaatste nuancering 'nagenoeg'. Het bewijs daarvoor wordt

allicht geleverd door het feit dat hij in hetzelfde verband Walschap citeert waar deze het romanschrijven karakteriseert als '*voortdrijvend op het avontuur van de pen*'. Als besluit hieruit mag gelden dat Piet van Aken het bestaan van een alwetend standpunt van waaruit de auteur een roman helemaal van tevoren zou organiseren, zowel voor de conventionele als voor de moderne roman ontkent. In beide gevallen beklemtoont hij de imponderabilia van het schrijven zelf die nochtans beheerst en in vaste banen gehouden worden door het beslissend métier van de schrijver. Vanuit dat oogpunt beschouwd, verschillen beide romantypes dus niet wezenlijk van elkaar. Zo gesteld, kan ik hem gelijk geven, op voorwaarde nochtans dat hij zou aanvaarden dat er extreme romanstructuren bestaan waarin de vooraf bepaalde organisatie en planning van de verhaalstof respectievelijk maximaal en minimaal is. Als voorbeelden uit de Vlaamse literatuur zou ik enerzijds *De glimlachende God* van Bernard Kemp en anderzijds *De Kapellekensbaan* van L.-P. Boon willen noemen. Ik voeg daaraan toe dat in beide gevallen de al dan niet rigoureuze geordende romanstructuur *op zichzelf* al de diametraal tegengestelde levensvisies reveleert die in deze boeken uitgedrukt worden. Waarmee ik nochtans allerminst gezegd wil hebben dat iedere rigoureuze geordende romanstructuur een gelijkaardige visie uitdrukt. Michel Butor maakt vooraf 'maquettes' van zijn romans, die hij daarna heel strikt uitwerkt, maar de daardoor gevormde 'levensinhoud' is geheel anders dan in het boek van Bernard Kemp. Er is alle reden om *De glimlachende God* een traditionele en b.v. *Degrés* een modernistische roman te noemen. Als Van Aken dus beweert dat iedere schrijver een voldoende oppermachtige kennis van en greep op zijn materiaal moet hebben, heeft hij vanzelfsprekend gelijk. Met een principieel onderscheid tussen conventioneel en modern heeft dit echter niets te maken. Ik lees: '*Mijn levende schaduw* geeft duidelijk de vat van de schrijver, zijn alwetendheid bloot', en dit moet dan een conventioneel element zijn. Blijft echter de onopgeloste vraag: waarin zijn als modern beschouwde romans dan *werkelijk* modern? Die vraag bewijst dat Piet van Aken het argument van de alwetende verteller niet juist hanteert.

Eerst wil ik er nog even op wijzen dat het begrip *de* conventionele roman in een concrete discussie niet bruikbaar is. Er dient in elk geval een primair onderscheid gemaakt te worden tussen de conventionele hij-roman en de conventionele ik-roman, want dit onderscheid is heel wat complexer dan het uiterlijke verschil tussen een grammaticaal voornaamwoord. Sedert de 18de eeuw is (dunkt mij) de conventionele hij-roman essentieel gebouwd *als* een biografie (levensgeschiedenis, fragmentair of volledig) en de ik-roman *als* een autobiografie. Deze biografische en autobiografische *romans* zijn echter terecht altijd onderscheiden geworden van werkelijke biografieën. Het waarom is ingewikkelder dan meestal vermoed wordt. Een autobiografische roman kan bijvoorbeeld helemaal fictief zijn, maar ook als hij levensecht is blijft hij een roman. Dat het onderscheid fictief-reëel hier niet beslissend is, hangt in de praktijk ook samen met het feit dat 'men' (de lezer) daarover veelal weinig zekerheid heeft. De algemeenste conclusie die men hieruit kan halen is dat de autobiografische roman geen eigenlijke autobiografie is, maar een *alsof*. Door dit dubbelzinnige alsof-karakter is hij een roman. Is, in de echte autobiografie, de schrijver 'alwetend' ten overstaan van zijn schrijfstof? De vraag is moeilijk. Als ze zou bedoelen of de schrijver alles van zijn eigen leven afweet, moet ze zonder meer ontkennend beantwoord worden. In de veronderstelling dat hij een beroep kan doen op dagboeken en andere documenten, heeft hij een nuttig houvast, maar indien hij louter uit zijn herinnering moet putten, wordt heel veel *onzeker*. Het mentale fenomeen van de herinnering is één, en de verhouding daarvan tot de taal en het schrijven is twee. Schrijf ik op wat ik mij herinner, of is het het schrijven zelf dat de herinnering op gang brengt? De beide mogelijkheden komen zeker voor. In het tweede geval is het 'weten' alleszins het *resultaat* van het schrijven, en niet omgekeerd. In elke autobiografie, door een echt schrijver gemaakt, komen beide vormen van 'weten' in moeilijk of onmogelijk te ontwarren mengvormen voor. Voor de biografie lijkt de kwestie tegelijk eenvoudiger en ingewikkelder. Als ik de levensgeschiedenis van mijn vader wil schrijven, weet ik alleen met betrekkelijke zekerheid wat bronnen en documenten en som-

mige feiten uit mijn herinnering mij kunnen meedelen; zodra ik echter aan een samenhangende uitbeelding en interpretatie van zijn figuur wil beginnen, tast ik in het onzekere. Men kan aannemen dat een werkelijke autobiografie en een biografie wezenlijk vol hiaten en vraagtekens *moeten* blijven. Die hiaten en vraagtekens kunnen als zodanig in het werk opgenomen worden, maar de schrijver kan ze ook in zijn map laten zitten. Ten overstaan van de volledige werkelijkheid is het resultaat hetzelfde: de schrijver is niet alwetend. In het eerste geval echter wordt de onzekerheid mede in de structuur van het werk opgenomen, in het tweede geval wordt een schijn van alwetenschap verschaft, omdat wat onzeker is buiten beschouwing wordt gelaten en naar een sluitend en afgerond totaalbeeld wordt gestreefd.

Deze problematiek probeer ik nu over te brengen op de autobiografische *roman*, die zich m.i. dus van de eigenlijke autobiografie door een dubbelzinnig alsof-karakter onderscheidt. Een dergelijke ambivalentie lijkt mij trouwens het genre roman in zijn geheel te bepalen, ook in de verhouding tot het oorspronkelijke epische vertellen. Ik citeer hier even R.M. Albérès (*Histoire du roman moderne*, blz. 441) die de roman definieert als 'une création littéraire qui se sert d'un récit pour exprimer autre chose'. In verband met de autobiografische roman moet voorts nog het onderscheid gemaakt worden tussen de echte en de fictieve levensbeschrijving. Van deze laatste soort is bijvoorbeeld *Moll Flanders* een prototype. Essentiële kenmerken ervan zijn dat er niet de minste identificatie bestaat tussen het hoofdpersonage en de schrijver, en dit personage niet *schrijft* maar *vertelt*. Een roman als *Mijn levende schaduw* behoort tot de eerste soort: tussen personage en schrijver bestaat een bewuste overeenkomst en het personage schrijft. (Dat tussen beide soorten natuurlijk allerlei overgangsvormen bestaan, doet hier niets ter zake). Het kan op zichzelf paradoxaal lijken, maar: precies omdat personage en schrijver in een bepaalde relatie tot elkaar staan, en omdat beiden tegelijk de roman schrijven, is het ambivalente karakter van de tweede soort het grootst. In de roman 'Moll Flanders' twijfelt de vertellende figuur geen ogenblik aan haar eigen levensgeschiedenis, zij is

identisch met zichzelf, en Defoe twijfelt geen ogenblik (schijnt geen ogenblik te twijfelen) aan zijn heldin. Men zou dus kunnen zeggen dat deze roman vanuit alwetendheid geschreven is. Deze alwetendheid echter richt zich niet op de werkelijke exploratie van werkelijke levensgebeurtenissen (zoals in de autobiografie), maar *louter en alleen op de door de schrijver gekozen romanstof*. In een roman als 'Mijn levende schaduw' (en alle dergelijke romans) is de situatie veel gecompliceerder. Ik probeer ze in enkele punten samen te vatten: 1. Er bestaat een problematische relatie tussen de schrijver en het romanpersonage (PdW en Christian). Het voornaamste ambivalente punt is hier de tegelijk reële en twijfelachtige identificatie tussen beiden. Laat mij nu persoonlijk zijn: als ik aan mijzelf eerlijk de vraag stel hoever deze overeenstemming gaat, *weet ik het niet precies*. Ik weet het wél voor de uiterlijke feiten, maar niet precies voor de innerlijke thematiek, en daar komt het op aan. Als ik mijn eigen boek herlees, kijk ik immers niet in een vlakke maar in een vervormende spiegel. Het is waarschijnlijk dat de diepste waarheid juist in deze vervorming ligt, maar dat *ervaar* ik slechts zelf terwijl ik het boek lees. Op het vlak van de existentie eindigt het boek niet alleen voor Christian op een vraagteken, maar evenzeer voor mezelf. In deze zin is het echt waar dat dit boek voor mij een opdelving, een recherche, geweest is waarvan de uitkomst alleen maar een grotere complicering kan zijn. 2. Voor de romanfiguur Christian bestaat er een problematische relatie op zichzelf. *Hij* schrijft zijn leven niet vanuit een voorafgaandelijke zekerheid, maar als antwoord op een hem door Janinka gestelde *vraag*. Deze vraag roept verwarring, ontreddeering, onzekerheid en angst in hem op, maar hij kan haar niet meer ontwijken. Deze vraag namelijk ervaart hij 'als een klem waaruit hij zich moet bevrijden'. Het antwoord erop verloopt zoekend en aarzelend (zoals het antwoord op alle diepgaande vragen toch, of niet?). 3. Een bijzonder facet van dit antwoord is, dat Christian het *schrijft*. De imponderabilia die meespelen in de schrijfdaad zelf en de onzekere verhouding van leven tot taal intrigeren en verontrusten hem. Is zijn antwoord waar in de existentiële zin, of is het alleen maar authentiek in literaire zin? Meer nog: bestaat er een andere

waarheid dan die welke vorm krijgt in en door de schriftuur zelf? Anders gesteld: kan een verhaal ooit een andere dan zijn eigen, autonome waarheid bevatten? In hun algemeenste vorm komen al deze vragen neer op het probleem van de relatie tussen literatuur en werkelijkheid.

Ik keer nu terug tot Piet van Aken. Om zijn argumentatie zuiver te houden had hij vooreerst *Mijn levende schaduw* moeten vergelijken met een door hem als conventioneel beschouwde autobiografische roman. Maar ik wil nu zelfs aannemen dat dit zijn bedoeling geweest is. Met wat hij het alwetend standpunt van de schrijver noemt (altijd minder of meer gedwarsboomd door 'het avontuur van de pen', akkoord), duidt hij de verhouding van de schrijver tot de door hem gekozen romanstof, zijn macht over de vormgeving aan. Ik heb eerder geargumenteed dat deze structurerende ingreep evident is, een sine qua non voor iedere goede roman, en ik voeg daar nog aan toe dat die structurering in de modernistische roman zelfs meestal strikter en opvallender is dan in de traditionele roman. (De structuren bij Robbe-Grillet zijn veel hermetischer en in dit opzicht autonomer dan bij Balzac). *Maar daar gaat het niet om*. De moderne discussie over het alwetend standpunt van de schrijver betreft de relatie van verhaal (taal) tot het werkelijk kennisvermogen van de mens in een bepaalde situatie, van roman tot leven dus. Deze discussie reveleert een crisis van het verhaal, dat aan zichzelf begint te twijfelen op grond bijvoorbeeld van fenomenologische inzichten. Toen Sartre aan Mauriac zijn 'alwetendheid' verweet, bedoelde hij daarmee volstrekt niet een alwetendheid tegenover de romanstructuur of tegenover een projectie van de romaninhoud in de levenswerkelijkheid. Anders gezegd: hij verweet Mauriac niet dat deze Thérèse Desqueyroux volledig kende als de te structureren romanfiguur, maar wel dat hij haar gestructureerd had op een wijze waarop hij deze vrouw in de *werkelijkheid* nooit had kunnen kennen. Hij eiste daarom van de romancier dat deze in zijn *romanvoorstelling* van geen andere kennis zou gebruik maken dan die hij, binnen de bepaalde situaties van zijn personages, in de werkelijkheid zou kunnen verwerven. De term 'alwetend standpunt' doelt dus alleen op de *aard* van structure-

ring, op de aan te wenden technieken, en niet op de graad van kennis die de auteur van zijn romanstof bezit. De uiterste consequentie van de o.m. door Sartre bewerkte crisis is dat de auteur een verhaal schrijft over de onmogelijkheid van het verhaal-schrijven, d.i. over de onmogelijkheid om door een conventioneel verhaal wezenlijke kennis te achterhalen. Dit is intussen al meer dan eens gebeurd. De paradoxale situatie van deze schrijver is dan dat hij, alwetend (of nagenoeg) tegenover zijn romanstructuur, *deze* alwetendheid moet gebruiken om zijn onvermogen tot existentieel weten uit te drukken. Dit verklaart meteen ook (nieuwe paradox!) waarom de structuur van een dergelijke roman geslotener *moet* zijn dan die van een andere roman: ze heeft geen enkel houvast meer buiten zichzelf.

In *Mijn levende schaduw* heb ik gepoogd de situatie van de problematische verteller in het schrijven van de roman zelf te integreren. Ik heb dus mijn 'stevige vat' en mijn 'alwetende ingreep' op de structuur van deze roman aangewend om binnen deze structuur de twijfelende ambivalentie van het schrijven zelf uit te drukken. Ik heb daartoe een schrijvend romanpersonage - als projectie van mijzelf - gekozen en van geen andere kennis gebruik gemaakt dan die welke dit personage, in zijn situatie, voor zichzelf met veel vraagtekens kon achterhalen. Kortom: ik heb ook hier een goed sluitende en functionele structuur (dixit Piet van Aken) gebruikt om gestalte te geven aan twijfel en onzekerheid. Het is dus allemaal een kwestie van *voorstellingswijze* in de roman. Het alsof-karakter van deze roman is derhalve haast tot het uiterste gedreven: om zijn twijfel uit te drukken aan de mogelijkheid van de roman, schrijft de auteur een goed structureerde roman die daardoor, om nogmaals Sartre aan te halen, een anti-roman genoemd wordt. En dat daarin een kenmerkend verschilpunt ligt met de conventionele roman, hoeft toch geen verder betoog.

bij de zevende druk van 'komen en gaan'

*'Terwijl ik uw romans geen spek acht voor mijn bek, besef ik zeer goed,
dat dit evengoed aan mijn bek als aan uw spek kan liggen.'*
Marcellus Emants.

I

'De norm van de echte criticus? Het is de gesteldheid om uit een kunstwerk te bijten wat voor hem en gelijkgeaarden voedzaam is en verzadigend, sterkend en envoûterend - en om uit te spuwen wat zonder kruim is of kracht.' Dit is een uitspraak van Maurice Roelants zelf. Zonder aarzelen neem ik deze norm van de echte criticus over en probeer dus uit de roman 'Komen en Gaan' te bijten wat er voor mij en gelijkgeaarden voedzaam, verzadigend, sterkend en envoûterend in is - en om uit te puwen wat er zonder kruim of kracht in is. Na een hernieuwde lectuur van dit boek, merk ik onmiddellijk dat ik bitter weinig in de mond heb overgehouden, dat ik haast niks gedaan heb dan spuwen, dat het slikken mij niet is meegevallen. Excuus voor de hier nogal heftige en een beetje vulgaire woorden 'bijten' en 'spuwen': ze zijn echter niet van mij.

Als lezer vind ik 'Komen en Gaan' inderdaad een ontgoochelend boek. Haast op geen enkel ogenblik geloof ik erin, bijna voortdurend zit ik geremd en wantrouwig die statige, opera-achtige zinnen aan te kijken, die zich traag aaneenrijgen tot taferelen, analyses en beschouwingen waar ik buiten blijf, die mijn bewustzijn niet in zich opzuigt, die mij niet treffen, niet boeien. Heb ik toch goedkeurend een paar passussen aangestreept (de geschiedenis van de vader op bladzijde 12-24; een momentopname van snel verglijdende gemoedsflitsen als op bladzijde 117), de meeste andere plaatsen riepen alleen wrevel of een ongelovig lachje op. Met een zucht heb ik de laatste bladzijde omgeslagen en het boek - nu voorgoed - weer weggelegd. Maar dit alles zijn slechts indrukken en spontane reacties,

akkoord. En daar ik, in tegenstelling tot Maurice Roelants, niet vind dat een echt criticus alleen maar moet bijten en spuwen, heb ik mij ernstig aan de arbeid gezet. Vanuit de uit deze lectuur opgedane overtuiging dat iedereen en alles zich nederig moet onderwerpen aan zijn lot, heb ik trouwens gemeend dat ook deze roman gelaten zijn lot moest ondergaan.

II

'Aucun grand génie n'a conclu et aucun grand livre ne conclut.' Ik meen dat Flaubert mij hier op het gepaste ogenblik te hulp komt om in het algemeen te formuleren waarin de mislukking van 'Komen en Gaan' vooral gelegen is. De grote fout ligt inderdaad in de structuur van het boek zelf. Als met onbewuste ironie heeft Maurice Roelants himself zijn echte critici al de weg gewezen door te verklaren dat hij als romancier 'menselijke spelen regisseert', en door verder een vergelijking te maken met 'de berijmde tragedie'. Hij is dus een romanschrijver die als het ware berijmde drama's opbouwt, naar tragisch concept. En daar hij tegelijk een beroep doet op het classicisme, weten wij heel precies waar zijn esthetica bij aanleunt: bij de traditie van de 17de-eeuwse tragedie. En inderdaad, alles klopt als een voorhamer: hij hanteert het thema van het *lot*, hij drapeert zijn proza in een theatraal gewaad, hij verloochent alle 'realisme', hij gewaagt van de 'universele mens' van wie hij de zielsconflicten uitbeeldt, hij bouwt zijn boeken heel secuur op met expositie, climax en ontknoping. Het ongeluk wil echter dat hij naast klassiek dramaturg ook nog iets anders wil zijn, namelijk schrijver van *psychologische romans*, en meer bepaald van *katholieke* psychologische romans. En meer nog: dat hij die romans omstreeks 1930 situeert in met name genoemde Vlaamse dorpen, en daarvoor figuren kiest die als het ware onze burens konden zijn: een architect-aannemer, een studente, een dokter enz. En wat heeft dit nu met elkaar te maken? Alles, geloof ik. Het heeft namelijk te maken met het feit dat, van bij de aanvang al, Roelants met de structuurconceptie van zijn romans hopeloos in de knoei zit.

Een klassieke tragedie heeft een haast mathematisch berekende bouw, die helemaal op het *einde*, het slot of de ontknoping is gericht. Deze structuur wordt vooreerst bepaald door het feit dat die tragedie niet gemaakt is om gelezen, maar om bekeken en beluisterd te worden, en hangt verder natuurlijk samen met de esthetische opvattingen over het klassieke drama in de 17de eeuw. Maar tegelijk, en dieper en dwingender nog, wordt ze bepaald door de psychologische en ethische concepties van het drama uit die tijd. De helden ervan zijn wezenlijk *helden*, koninklijke figuren uit geschiedenis en legende, die voor het voetlicht verschijnen, inderdaad niet als realistische personen, maar omkleed met de waardigheid en het gezag van de mythe. Wanneer zij in verzen (of uitzonderlijk in hoogdravend proza) spreken, *hoort* en *ziet* de toeschouwer hen en aanvaardt deze taal als komende van buiten het leven geplaatste, legendarische figuren. Zij zijn universele gestalten, inderdaad, niet te vereenzelvigen met de mensen die wij op straat ontmoeten, gegrepen door een noodlot dat hen onweerstaanbaar naar de ondergang sleept. Als het doek valt, zijn zij definitief uitgeschakeld: vermoord, verbannen, of wat dan ook. In ieder geval: hun avontuur is ten einde, onverbidde afgesloten, aldus bepaald door de werkelijke of mythische geschiedenis. Daarom ook kunnen wij zo'n tragedie onverminderd genieten indien wij van tevoren de afloop ervan kennen (wat zelfs meestal het geval is). Wat wij meemaken, is immers niet de vrije ontwikkeling van vrij en allicht onverwacht handelende menselijke figuren, maar de fataal gedetermineerde ondergang van heroën. Juist in die fataliteit ligt de betekenis van het gebeuren, dat daardoor *buiten de tijd staat*, van bij het begin al is afgesloten, en gedragen wordt door gebaren en woorden die stuk voor stuk definitief en als bevroren zijn, die gesteld en uitgesproken worden als eeuwig en onveranderlijk, die de zwaarte dragen van de onherroepelijkheid en precies daaraan hun theatrale, pathetische waarde en betekenis ontlennen.

Maurice Roelants echter zet zich *in deze tijd* aan het schrijven van psychologische romans. Met deze tijd bedoel ik dan wel 1927, maar dat was toch een tijd waarin het werk van Dostojewski al lang alge-

meen bekend was, waarin Proust, Gide en Joyce hun romans hadden gepubliceerd en waarin men, ook al was het maar een echo, kon opvangen van de geschriften van Freud. En kijk, 1927 was ook precies het jaar waarin een andere katholieke schrijver van psychologische romans het boek Thérèse Desqueyroux liet verschijnen. Maar M. Roelants trekt zich van dit alles niks aan, hij leest de klassieke tragedies en het werk van de klassiek-jansenistische Pascal, vindt daar de onveranderlijk-universele mens in terug en sluit verder de ogen om in zijn eigen hart nog meer van de wereld en de mensen te vernemen dan uit welke andere bron ook. En zo laat hij, om aan de romanfictie te voldoen, een populaire aannemer uit het dorp Hamme in diens eigen hart kijken en zijn biecht te boek stellen. Wanneer wij een klassieke held met zijn heldin op het toneel zien voortschrijden en hen *met een ongelovig gebaar der hand* 'O!' zien en horen '*wedervaren*,' dan nemen wij dat grif aan; wanneer wij echter een dergelijke zin uit de pen van een aannemer uit Hamme zien schrijden, dan fronsen wij de wenkbrauwen of schieten in de lach. En het is zelfs haast zeker dat Maurice Roelants zich daarvan is bewust geweest. Want prompt stelde hij een verklaring op waarom hij die roman zó en niet anders had geschreven. En daarin staan wel eigenaardige dingen, waarvan ik hier enkele naast elkaar plaats: 'Omdat ik niet anders kon'; omdat critici die het zeker weten het einde van de zuiver psychologische roman decreteren; omdat, zoals in de berijmde tragedie, mijn helden moeten zeggen wat zij te zeggen hebben zonder rekening te houden met de 'realistische vormen', die moeten plaats maken voor de 'innerlijke realiteit'. Krachtens de middelste reden wijst M. Roelants dreigend met zijn pen in de richting van sommige critici die allicht wèl Proust en Joyce gelezen hadden, en heeft hij speciaal om hen te duvelen een ouderwetse roman willen schrijven. De eerste reden is verbluffend van argeloosheid. De laatste is even interessant als duister. Daarin brengt Roelants zijn helden (ja, wel degelijk *helden*, want het heroïsche gebaar ligt hem wel) dan in verband met de klassieke tragedie en *verplicht* hij zijn aannemer uit Hamme te spreken in de trant van Coriolanus. En passant wijs ik hier nu al op een ernstige vergissing: romanper-

sonages *spreken* niet, maar bestaan alleen in *geschreven* woorden; tussen de structuur van een romanpersonage en een toneelfiguur ligt daardoor al een hemelsbreed verschil. Maar verder beknot M. Roelants al vooruit de *vrijheid* van zijn personages, die hij aan de ene kant wel zeer realistisch een doodgewone aannemer of een kwezelachtige aannemersvrouw laat zijn, maar aan de andere kant willekeurig aan elk realisme onttrekt. Tegenover zijn personages treedt Roelants dus op als een despoot (wat hem wel ligt), hij gooit allerlei categorieën door elkaar, in zijn premissen vergist hij zich schromelijk, hij benadert de menselijke psychologie (die toch realistisch is, of niet soms?) met principes uit een lang voorbijge tijd.

Iedere romanstructuur is trouwens ten nauwste met een tijdsopvatting verbonden. En de tijdsopvatting in een roman is dan weer afhankelijk van een gezichtspunt. De ik-figuur in 'Komen en Gaan' schrijft in een verleden tijd (perfectum of preteritum), zijn gezichtspunt is dat van de autobiografische introspectie a posteriori. Zodra hij begint te schrijven zijn zijn woorden dus het gevolg van zijn kennis van het *einde* van de roman, d.i. van de oplossing van het gebeuren. Zijn tijdsperspectief is afgesloten, alles is al voorbestemd, de toon, de bouw, de interpretatie worden bepaald door het slot: alles is terechtgekomen, alles staat onwrikbaar vast. Met het einde van het boek houden de mogelijkheden van het drama op: Emma is weg, de 'oude orde' is hersteld. Een dergelijke structuur begint dus eigenlijk met het einde. Anders gezegd: de hele roman illustreert de ethiek van het einde. Daarom is het ook juist wat J. Weisgerber¹ opmerkte: 'In dit opzicht lijkt 'Komen en Gaan' op een finalistische of teleologische roman waarin het goede tot elke prijs over het kwade moet zegevieren.' Minder juist echter lijkt mij een andere formulering van hem: 'Het slot moest hoe dan ook op een logische manier uit de premissen van het verhaal voortkomen en het moest tevens overeenstemmen met de karakters.' Het is toch precies andersom: het slot is van tevoren bepaald en het hele verhaal, de gebeurtenissen en karakters, worden geforceerd met dit slot in overeenstemming gebracht.

Dit gezichtspunt nu en de romanstructuur die eruit voortvloeit, zijn

in flagrante tegenstelling met het menselijk tijdsbeginsel dat M. Roelants *buiten* die romanstructuur huldigt. Dit tijdsbeginsel ligt in een *dynamische* opvatting van het leven. Op het psychologische vlak heeft Roelants immers herhaaldelijk verkondigd dat de mens zich psychisch ontwikkelt door een onophoudelijke opeenvolging van momentele verzoeningen van tegenstrijdigheden, die dus het volgende moment alweer teniet worden gedaan en naar een nieuwe verzoening streven. Aldus algemeen geformuleerd, kan die opvatting zelfs modern genoemd worden. Alleen moet men er dan ook de consequenties van aanvaarden: als de wisselvalligheid en onstandvastigheid werkelijk het wezen van de menselijke natuur bepalen (ja, zelfs 'universeel' zijn), als het leven dus één ambivalente wording is, veronderstelt dit een beweging die nooit ophoudt, die nooit een definitief einde neemt (tenzij met de dood). Dat betekent dus tegelijk dat die beweging alleen kan uitgebeeld worden in een romanstructuur met een *open tijdsperspectief*. Weisgerber stipt in dit verband aan: 'Deze dynamische opvatting van het bestaan vormt een scherp contrast met de trage loop van het verhaal.' Het is juist, maar er is veel meer: deze opvatting is in strijd met de hele romanconceptie van 'Komen en Gaan'. F. Mauriac bijvoorbeeld laat op het eind van zijn roman *Thérèse in vrijheid* haar milieu ontvluchten naar Parijs, waar alles onzeker blijft. Zijn enige, maar karakteristieke fout op dit punt is geweest dat hij jaren later, in een vervolg op die roman, die onzekere vrijheid (vrijheid is altijd onzeker) heeft willen teniet doen. En waar ligt de verklaring voor de fout van M. Roelants, fout die zijn roman onaannemelijk maakt? Ongetwijfeld in zijn katholiek-moralistische opvatting van het leven, die ten eerste zijn psychologisch inzicht scheef trekt en verminkt, en hem ten tweede doet grijpen naar een klassieke esthetica die niet op een dynamisch maar op een statisch principe berust.

In *Het leven dat wij droomden* (1931) schreef Roelants deze (voor mij afschuwelijke) zin: 'Een mens doet zijn tijd op aarde en heeft geen ander recht dan in lief en leed onderworpen te zijn.' In deze uitspraak weerklinkt de echo van het 'vanitas vanitatum' van Pascal en Bossuet. Er schuilt een quietistische levenshouding in. Het leven

is een onbelangrijke rooksiert, waarin de mens zich moet onderwerpen aan zijn 'lot' met het oog op de eeuwige zaligheid, waar alles zal vergolden worden. Deze hoogmispreek-opvatting van het katholicisme is inderdaad niet zonder enige retorische luister, ze bevat een haast bekoorlijk mengsel van blijde verwachting en triestigheid, ze laat toe met een haast pathetische glimlach onderdanig van enkele simpele vreugden te genieten om ze daarna gauw weer los te laten voor de eeuwigheid. M. Roelants voelt er zich blijkbaar veilig in thuis. Die moraal van het verzaken, op zichzelf waarschijnlijk ondraaglijk, laat immers tegelijk een voorzichtige geluksmoraal toe. Onderworpen aan zijn 'lot', neerbuigend voor een despotische God die slaat en belooft tegelijk, moet de mens wel de grote vitale aandriften in zich bestrijden en lamleggen, maar in afwachting dat hij van deze versterving de vruchten zal plukken, mag hij zich gerust vermeien in het roken van een pijp en het savoureren van een glas bourgogne. Daarom worden deze onschadelijke geneugten zelfs aangeprezen en verheerlijkt, ja haast verheven tot de rang van natuurlijke deugden. De pastoor van de bloeiende wijngaard is dan ook legendarisch. Ook M. Roelants is een kampioen van dit gezapig geluk; zijn 'helden' stellen de serene vriendschap ver boven de liefde met haar duivelse kwellingen van de wellust, zij worden bijna alleen maar wrevelig als hun ontbijt niet tijdig klaarstaat, zij zijn halve intellectuelen die genieten van het dorpsamusement, zij dromen van de zonde, maar weerstaan op het nippertje aan de bekoring, zij voelen zich veilig geborgen in de ongevaarlijke rust van de huiskamer. Kortom, zij zeggen zoals Emma aan het slot van 'Komen en Gaan': 'Ik wil zoals Claudia worden. Vrede hebben met het lot.'

Nu loont het wel even de moeite na te gaan wat dat 'lot' precies inhoudt. In het begin van de roman tekent Karel een portret van zijn vrouw Claudia: zij is nauwelijks dertig maar al verdord, zonder levenslust, zonder fantasie, toegegendeld, zich schikkend in een leven 'dat verdeeld is tussen de keuken en de kinderkamer'. De enige 'vlucht van haar ziel' bestaat erin op geregelde tijdstippen zeer manifest te zitten bidden. Een vrouw dus die haar omgeving doet stikken, een karikatuur. De onderpastoor schildert deze houding af als

zielegrootheid en karaktersterkte, en de ongelukkige Emma moet er een voorbeeld aan nemen. Verder wordt niets verklaard: wij hebben het maar te slikken (of uit te spuwen), maar het jansenisme viert hoogtij. Waarom is deze vrouw een vat vol woestijnzand? Omdat haar type zo is en zij dus geen levensaanleg heeft? Of onder druk van een morele terreur? En waar neemt zij dan vrede mee? Met haat onmenselijke dorheid? Maar waar leeft dan de natuurlijke ambivalentie in haar, die haar houding eventueel tot een vrij wilsbesluit zou kunnen maken en als een bewijs van karaktersterkte zou kunnen laten gelden? De beschouwing nog daargelaten dat men met een dergelijke karaktersterkte maar beter in het klooster zou gaan. Het ergste voor de roman is echter dat de levenshouding van Claudia *helemaal niet dynamisch* is: zij staat, onwrikbaar als een rots, buiten het ritme van de tijd. Vertegenwoordigt zij dan voor Karel, Emma en de onderpastoor, alle drie wat gegrepen door de dualiteit, een soort wensdroom van de versteende rust? Rust: inderdaad, het woord komt haast als een leidmotief terug.

Na het portret van zijn vrouw, tekent Karel zichzelf: 'Hoe ben ik dan helemaal anders!' roept hij haast triomfantelijk uit. Ik laat hem verder ook zelf aan het woord: 'Ik voel in mij een drang en een drift die zelden zijn verzadigd en altijd weer hongeren. Met duizend wortelen ben ik aan alle vreugden gehecht. In geen enkel hart van deze streek groeide er een lust, die ik niet verlangend heb gehuwd. Mijn armen omsloten reeds ontelbare gestalten. Gedronken heb ik en genoten.' Hij zwelt dus blijkbaar van pathetiek bij de eenvoudige bekentenis dat hij een Don Juan en slampamper is. Natuurlijk, hij is immers de *held* uit een tragedie. Maar herhaaldelijk slaat de balans om en dan komt hij tot bezinning en verlangt naar sereniteit en rust. En daar hebben wij dan zijn dynamische zielsbeweging. Maar wordt die psychologisch bepaald? Nee hoor, want onmiddellijk springt de katholieke moralist te paard: de ene pool is de natuurlijke levensdrift en de andere is het schrikbeeld van de zonde. En daar krijgen we het oude en beproefde Baudelairiaans recept: 'Zijn zinnelijkheid, die in walg oversloeg.' Ruik je ook de stereotype formules uit de biechtstoel? Maar niettemin moeten we veronderstellen

dat ook deze dualiteit bij een man van drieëndertig aardig amok moet maken in de ziel, en dus een zeer geschikt romantheme kan vormen. Julien Green en Graham Greene hebben dit trouwens wel bewezen. Maar nauwelijks te paard, stijgt de Vlaamse M. Roelants ook hier weer vlug af op de veilige grond. Te hevige morele zielsstormen zijn immers schadelijk voor het geluk. En zo komt hij tot zijn evangelie van de gulden middenweg: Karel (die hem immers te gehoorzamen heeft), mag (in zijn gezwollen verbeelding?) wel 'ontelbare gestalten' (vooral erg abstracte *gestalten*, zeker geen concrete vrouwenlichamen) hebben omhelsd, in het verhaal zelf mag hij hoogstens komen tot het troebele verlangen naar overspel (alweer in de geniepige verbeelding), onmiddellijk getemperd door het morele plichtsbesef. Maar ook deze verzaking zou nog te pijnlijk kunnen uitvallen, en daarom wordt ze dadelijk gesublimeerd in het geruststellend besef dat het grootste geluk ligt in de serene vreugden van de mannelijke vriendschap, de pijp en het met mate gedronken glas. Is de cirkel rond? Zeker: op het eind van de roman kan hij zijn vrouw kloekmoedig overtuigen: 'Alles komt wel terecht, Claudia. Kom, verdrijf nu maar al uw zorg.' En wat is dan zijn 'lot', waartegen hij het recht (en vooral ook de durf) niet heeft in opstand te komen? Dat hij te eeuwig en dage bij zijn dorre vrouw moet blijven? Allicht. Maar zelfs dat is blijkbaar geen echt kruis, want zijn daar niet die andere, compenserende, wel degelijk toegelaten en zelfs aangepreke vreugden? En meer nog: is de, bedenkelijk schematisch gehouden, Claudia geen levend (of levenloos?) bewijs dat het ook wel zonder onkuisheid kan?

Ik keer nu terug tot de romanstructuur zelf. Als analytisch-psychologische roman beschrijft 'Komen en Gaan' de 'eeuwige ontbinding des harten' (blz. 102). De retoriek van de oude genitief onderstreept Roelants' overtuiging dat deze fundamentele ambivalentie de tragedie van het leven inhoudt. Akkoord. En daarom argumenteerde ik al dat de romanuitbeelding van die voort-durende tragische wisselvalligheid een open tijdsperspectief vereist, dat op zichzelf al die schommelbeweging uitdrukt. Als katholiek moralist wil Roelants ons echter kost wat kost een veilige oplossing opdringen,

die minstens de waarde heeft van een levensverzekering. Hij erkent dus wel de beweging, maar eigent zich het recht toe die op een willekeurig moment stop te zetten. Daar zijn personage Karel van tevoren al dit moment op zak houdt, zit de lezer met het hinderlijke gevoel dat hij wel een ziel ziet bewegingen maken, maar dat elk van die bewegingen reeds de belofte van een zaligmakende verstarring in zich houdt. Die verstarring (gepersonifieerd door Claudia) mag echter ter wille van de geluksmoraal geen dreiging bevatten, maar wordt omgebogen in het geruststellend besef van de serene vreugden die de verzaking meebrengt. Tragedie: jawel, maar tegelijk burgerlijk optimisme. En toch weer, en vóór alles, de *illusie van een tragedie*. Karel is immers een held en zijn alter ego M. Roelants verplicht hem, als een almachtige god die het leven inderdaad als een tragisch schouwspel wil bekijken, zijn biecht op te stellen in de trant van de berijmde tragedies. En daarom schrijft die arme aannemer zijn boek in een archaïserende, plechtstatige taal, daarom zijn al zijn gebaren heftig en theatraal, daarom mag hij niet antwoorden maar moet hij wedervaren, mag hij geen tijdje nadenken maar moet hij een stonde peinzen, mag hij niet de verwickelingen van zijn seksuele drift bekennen, maar moet hij het kuipen van een onnoembare passie blootleggen. En dit alles zonder te beseffen hoe belachelijk hij zich maakt: hij handelt als de slechte acteur in een tragedie, die laat blijken dat hij, na afloop van het spel, gezwind zal rechtspringen en normale praat vertellend terug naar huis zal gaan. Wat in de tragedie het donker fatum van legendarische figuren is, is in 'Komen en Gaan' het bescheiden schemerlicht van het blijmoedig gedragen lot van burgerlijke dorpsmensen. Wat daar in fatalisme ondergaat, blijft hier in lichtvoetig optimisme leven; wat daar de moira of de hartstochten is, is hier christelijke plicht en de opgeschroefde pogingen om zichzelf toch berouwvol een wellusteling te kunnen vinden. Wat daar verheven poëzie is, is hier de bombast van een overslaande stem.

In een tragedie treden spelers en tegenspelers op, en zo ook in de roman 'Komen en Gaan'. Is Claudia de zwart-wit antipode van Karel, tussen hen in staan de onderlinge antagonisten Emma en onder-

pastoor Berrewats. Daar het verhaal vanuit het standpunt van Karel geschreven is, worden zij beiden niet introspectief geanalyseerd, maar slechts door hun handelingen en gesprekken belicht. Dat is op zichzelf een goed punt, al heeft het in deze korte roman het nadeel dat deze figuren erg schematisch blijven. Slechts getoond in enkele crisispunten van het gebeuren, maar ook zorgvuldig ingeschakeld in het happy ending-systeem, overtuigen zij nog minder dan de hoofdpersonages zelf. Zij missen immers het enige wat Karel nog bij flitsen waarachtig maakt: de registratie van vluchtige gemoedsroerselen. Berrewats is een handboek voor moraaltheologie, gehuld in een soutane. De scène waar hij 'tegen de demon strijdt', is een bleke afglans van dergelijke taferelen bij Bernanos. Emma is blijkens haar verleden een levenskrachtige, durvende vrouw, die in een mislukt huwelijk van haar man wil scheiden. Maar o wee deze 'uitbarsting van opstand', deze 'verwerpelijke ondeugd', deze 'vrijwillige bezoedeling van de geest'. Nee, ook hier krijgen haar authentieke, vitale gevoelens geen enkele kans. Ook zij wordt onmiddellijk geplooid en gesmeed naar de despotische eisen van de moraliserende roman. Opgenomen in het stimulerende 'voorbeeld van een christelijk gezin' (dixit Claudia!), wordt zij in een recordtempo tweevoudig bekeerd: zij gaat terug naar haar man (wordt naar hem *teruggestuurd*) en wordt weer gelovig. Die beide 'bekeringen' zijn trouwens op casuïstische wijze causaal met elkaar verbonden.

Is 'Komen en Gaan' een 'zuiver psychologische roman'? God betere het. Het is, in zijn geheel beschouwd, een overbodige heruitgave van de aftandse Paul Bourget. Inderdaad: het moraliserend traktaat van *Un Divorce* (1904) is niet ver uit de buurt.

III

Is 'Komen en Gaan' dan een katholieke roman? Bij de Roelants-fan Fr. Closset² staat al te lezen: 'Is Roelants dan een katholiek schrijver? Die vraag is moeilijk te beantwoorden.' De twijfel van deze hoogleraar sproot voort uit het feit dat hij in Roelants' 'zinnelijke drift' een heidens element meende te onderkennen! Sancta simpli-

citas. Ik beken dat die vraag mij eigenlijk niet interesseert, maar dat ik er toch nog even op wil ingaan, ten eerste omdat ik weet dat mijn katholieke vrienden zich ergeren enerzijds aan de jansenistische mechanismen waarmee in 'Komen en Gaan' wordt gegoocheld, en anderzijds aan de zelfgenoegzame kleinburgerlijkheid waarmee het katholicisme in die roman wordt vereenzelvigd; ook omdat er een duidelijk verband bestaat tussen die puriteinse benepenheid en de ongelukkige rol die M. Roelants in het tijdschrift Forum heeft gespeeld; nog omdat Roelants zijn romans ongeveer in dezelfde periode schreef als de buitenlandse katholieke schrijvers F. Mauriac, Bernanos, J. Green en G. Greene, en dat een vergelijking met deze auteurs, als dragers van een levensvisie, hem op zijn juiste plaats stelt: onder de kerktoren van Hamme.

Een roman als 'Komen en Gaan' bewijst op haast paradoxale wijze hoezeer de meeste katholieke schrijvers bezeten zijn door de seksualiteit. Dit zou een irrelevante vaststelling zijn, was het niet dat juist diezelfde schrijvers anderzijds tegen de erotische literatuur tekeergaan. Maar bepaald M. Roelants heeft dit herhaaldelijk bewezen, na Forum nog eens heel frappant in zijn groteske houding tegenover 'Menuet' van L.-P. Boon, waarin hij natuurlijk juist de grote drang naar een vorm van zuiverheid niet heeft herkend. Die schijnbare tegenstelling is gemakkelijk te verklaren. Ook een officieel katholiek schrijver als Roelants weet (d.i.: ondervindt aan den lijve: letterlijk) dat de seksualiteit één van de centrale drijfveren van het leven is, maar zoals de meeste van zijn soortgenoten vermag hij die nooit positief te integreren. De door hem bewonderde Pascal heeft het huwelijk genoemd: 'La plus basse des conditions du Christianisme, vile et préjudiciable selon Dieu.' F. Mauriac sprak in 'Souffrances du Chrétien' het niet minder scherpe vonnis uit: 'Het christelijk huwelijk, dat de vrouw tot voortdurende vruchtbaarheid veroordeelt, veroordeelt de man tot voortdurende kuisheid.' Dergelijke verbijsterende uitlatingen gaan mij verder niet aan, maar ze tekenen een mentaliteit. Vóór, tijdens of buiten het huwelijk: overal is de seksualiteit wezenlijk taboe. Haar karakteristieke benamingen zijn 'zinnelijkheid' en 'wellust', twee woorden die hijgend en met verhoog-

de bloeddruk worden uitgesproken, en onmiddellijk moeten gevolgd worden door 'berouw' en 'walg'. Het is een sjabloon dat iedereen die ooit met de katholieke opvoeding in aanraking is gekomen, voor de rest van zijn leven herkent. Nooit, ook niet in het huwelijk, is de erotiek een bron van zelfverwezenlijking en geluk. Dit ingekankerd puritanisme is één van de grootste misdaden die op de westerse mens zijn gepleegd. Ook 'Komen en Gaan' is in dit opzicht een verwerpelijke boek. Drie van de vier personages zijn kennelijk gefrustreerd. Claudia is een schrale, verdroogde tak: het type vrouw dat een huwelijk *moet* doen mislukken. Karel is een heimelijke genietter, die in paniek geraakt van wellust zodra een vrouw in zijn nabijheid komt, en daarna geknield naast zijn bed gaat zitten bidden. De 'zonde' is er werkelijk alleen om daarna het bevredigende gevoel van de 'bekering' te kennen. Lees het opgeschroefde tafereel op blz. 122-128 en maak een anthologie van de termen die Karels seksuele opwinding aanduiden: 'laaien', 'een woeste wellust', 'een kus op haar lippen storten', 'gloeien', 'wellustig genot', 'wilde gretigheid', 'schroeiende bliksem', 'ontbindende wanhoop', 'uitspattingen', etc. Dat Emma die ziedende ketel van zich afstoot, zal geen enkel normaal mens verbazen! Waar is de poëzie van de erotische vervoering? In een katholieke roman als 'Komen en Gaan' is daar geen plaats voor. De enige functie van de vrouw in het huwelijk schijnt erin te bestaan dat zij een veilig toevluchtsoord is voor de man die oververzadigd thuiskomt van zijn wellustige esbattermenten. Onderpastoor Berrewats van zijn kant voelt na enkele gesprekken met Emma de baarlijke duivel in zich spoken, en wat doet hij? Hij grijpt krampachtig naar zijn brevier en laat de vrouw verder aan haar lot over. Als ik priester was, zou ik mij door zo'n potsierlijke romanfiguur verschrikkelijk beledigd voelen.

De bezetenheid is zo erg, dat seksualiteit en geloof causaal, maar averechts, aan elkaar gekoppeld worden. Wie niet of onvoldoende gelooft, is een wellusteling. Maar de 'schone ziel' van Claudia is een remedie tegen de liefde. Tijdens de erotische scène met Karel, blijkt er voor Emma geen enkele *menselijke* overweging te bestaan; de enige vraag die zij met aandrang stelt is: 'Karel, zijt gij waarlijk ge-

lovig?’ Terwijl zijzelf ongelovig is, besluit zij te scheiden, maar de terugkeer naar haar man gooit haar meteen in de armen van de godsdienst. Voor welk soort lezers heeft M. Roelants deze pueriele fabels opgesteld? Het intellectuele gehalte van zijn boek verheft zich boven de straatstenen van Hamme niet. Ik weiger namelijk aan te nemen dat een verstandig katholiek zijn geloofsovertuiging van dergelijke argumenten zou willen laten afhangen.

Ook in het werk van schrijvers als Mauriac en Green is de seksualiteit per definitie een ellendige poespas, maar in hun puriteinse visie bereiken zij tenminste een tragische grootheid. Van dergelijke grootheid is in ‘Komen en Gaan’ niets te bespeuren. Zelfs in de ontreddering of de zonde komen de helden van Roelants nooit boven de middelmaat uit. Zijn hoogste geestelijk niveau bereikt de aannemer uit Hamme wanneer hij in de knusse huiskamer, in aanwezigheid van Claudia en Emma, opeens een overbekend citaat van Pascal ten beste geeft: het klinkt als een valse noot, en zelfs zijn vrouw wijst hem daarvoor terecht. Eén ogenblik rijst bij de lezer het vermoeden dat er ironie in het spel is. Maar nee, zelfs dat niet: de man voelt zich alleen ‘geschokt’! Het enige waartoe hij in staat is, is de verheerlijking van de simpele vreugden van spel en spijs en drank, dankbaar aanvaarde beloning voor kleine onderwerping en resignatie. Geen personalistische moraal, geen stoutmoedige durf, geen beschamende lafheid, geen vernietigende ontgoocheling, geen verrukking en daarom ook geen ellende, geen filosofie: nee, vooral niet denken, geen misdaad en geen straf: niets dan de suikerwaterglimlach van het verzaken, in de zelfverheffende illusie dat daarin de opperste vervulling ligt van het lot. Ik hoop dat iedere ontwikkelde katholiek van vandaag zich met verachting van die stroop kan afkeren.

1965

Eindnoten:

- 1 Jean Weisgerber: *De Vlaamse roman 1927-1960*, Polak & van Gennep, Amsterdam 1963.
- 2 Fr. Closset: *Maurice Roelants*, Brussel 1946.

tussen moerbeï en visgraat

'You cannot say, or guess, for you know only a heap of broken images...'

T.S. Eliot.

Het werk dat *Willy Roggeman* tot hier toe in boekvorm of in tijdschriften heeft gepubliceerd, vertoont een opvallende eenheid. Eenheid in de existentiële beleving waaruit het werk ontstaat, eenheid in de artistieke expressie en eenheid ook in het verband daartussen, in de opvatting van het scheppingsproces zelf, dat zoals bij P. Valéry - om een groot voorbeeld te noemen - een bijzondere betekenis heeft.

De existentie wordt door Willy Roggeman fundamenteel beleefd in haar ambivalentie, in haar schommelbeweging tussen contrasterende polen die elkaar uitsluiten maar elkaar tegelijk bepalen, in haar relativiteit van elkaar oproepende tegendelen. Daarin verschijnt de mens als een fenotype (term die Roggeman niet helemaal in de zin van G. Benns Phänotyp gebruikt), uiterlijk bedreigd door de beperkende en aftakelende erosiekrachten van tijd en ruimte, innerlijk gerevolteerd en gevoed door mogelijkheden die echter utopieën zijn doordat ze de onmogelijkheid als hun noodzakelijk completerend tegendeel hebben. In deze strik van dubbelzinnigheden en paradoxen wurgt de mens, worstelend, zichzelf: zijn bestaan is donker en negatief. Zijn leven bestaat maar door de dood, de vlam verteert het hout en put zichzelf aan dit branden uit. Verdeeld en verbrokkeld, verschuivend van de ene ambivalente situatie naar de andere, ontwikkelt het fenotype zich niet rechtlijnig en vervast het hoogstens tot momentele gehelen, die dadelijk weer uiteenvallen. Daarom is het asynthetisch, nooit te verklaren door de historische chronologie of de causale ketting van oorzaak en gevolg.

Fragmentair en schommelend, verschijnt het fenotype dus per de-

finitie vormloos en zonder vaste structuur. Vorm en structuur kan de existentie slechts verkrijgen door de artistieke creatie, in het kunstwerk. Existentie en kunstding ('Das Kunst Ding' van Rilke) komen dus in een nieuw polair verband tegenover elkaar te staan. Door het nadrukkelijk poneren van deze tegenstelling, heeft Willy Roggeman deel aan het sterke vormbewustzijn dat de hele moderne literatuur kenmerkt. Rilke (vooral die van de Neue Gedichte), P. Valéry, Alain, G. Benn, T.S. Eliot, Paul van Ostaïjen, zijn op dat gebied voor hem de grote voorbeelden en hun werk, 'dient een leven lang verteerd, gemodificeerd door de eigen persoonlijkheid, opgenomen in het bloed'. Tijdens de schommelbeweging stoot het fenotype 'zijn speer verticaal in de bodem... Een zindering. Een veerkracht. Het artistiek moment'. Ontsproten aan een vormloos fragment van de existentie, gemaakt uit op zichzelf vormloos materiaal, is het kunstding een gestold moment, een gestructureerd en gesloten object. Weggeschoten uit tijd en slingerbeweging, is het tijdeloze en evenwichtige rust. Ontruikt aan de onkenbare existentie, is het kenbare essentie. Allerlei citaten uit Valéry en Benn kunnen verwijzen naar dezelfde artistieke opvatting: 'Ce qui n'est pas entièrement achevé n'existe pas encore'. En: 'Denn nur in der Gestaltungssphäre wird der Mensch erkenntlich'. Tot driemaal toe (bij mijn weten) doet Willy Roggeman in zijn werk ook een beroep op het beeld 'L'Eternelle Idole' van Rodin: 'De jonge vrouw die met de linkerhand de zich beheersende bijna beschroomde jongeling aanvaardt maar met de rechterhand de eigen hiel raakt en een cirkel vormt met zichzelf.' Ook Rilke heeft dit beeld beschreven: '... Ihr rechter Arm hat sich nach hinten gestreckt, und ihre Hand hat tastend ihren Fuss gefunden. In diese drei Linien, aus denen kein Weg hinausführt in die Welt, schliesst sich ihr Leben mit seinem Geheimnis ein. (...) Auch er kniet, aber tiefer, tief im Stein. Seine Hände liegen hinter ihm, wie wertlose und leere Dinge.' En daarmee is ook het symbool van het *steen* gegeven: afwisselend vooral met *kei* en *glas*, geeft het als vanzelf de harde, gemineraliseerde, in zichzelf besloten, glanzende structuur van het kunstobject aan. Hier weer kan verwezen worden naar Benn: 'Ich bin Prismatiker, ich arbeite mit Gläsern'.

En, voorlopig, naar één verder citaat uit Willy Roggeman: 'Het gedicht is een secondenlange glazen ademstoot.' In het kunstding dat op zichzelf bestaat, gemaakt maar los van de maker, slechts gebonden aan de wetten van zijn eigen innerlijke structuur, overwint de existentie zichzelf. Deze opvatting is Romaans-klassiek en staat tegenover de romantische idee van 'l'imagination créative' en van het kunstwerk als uitstorting en dus als verlengstuk van de subjectieve gevoelens. Ze beantwoordt aan Alains idee van 'le métier créateur' en aan Valéry's formule van de artistieke 'construction', waarmee hij de scheppingsdaad principieel onderscheidt van de 'formation', die slechts een natuurlijk verschijnsel is. Achter deze opvatting en methode hunkert inderdaad niet de honger naar de blauwe Novalisbloem, maar er is berusting, inzicht van de begrenzing, maat en evenwicht. Het is de creatieve mens slechts gegeven fragmenten van de existentie in een vorm te doen stollen en te doen glinsteren: fenomeen dat door Nietzsche *Artistik* werd genoemd. Dat fragmentarisme, dat o.m. ook de lyriek van T.S. Eliot kenmerkt, is een rechtstreeks gevolg van de fenotypische situatie. 'Het wordt de mens onmogelijk de wirwar van verschijnselen te ordenen, te verwerken en aan een bepaalde hiërarchie te onderwerpen. Paul Valéry en G. Benn werden ten gevolge van dat inzicht verwoed ahistorisch en antisynthetisch, de vitalisten op hun beurt gaven het horizontalisme op voor de absolute waarde van het moment.'

Ambivalent en relatief, wordt de existentiële situatie bestendig ervaren als een pijnlijk tekort. Vandaar uit vertrekend en uitmondend in de vormvaste absoluutheid van het kunstding, wordt het scheppingsproces door Willy Roggeman dan ook beschouwd als een therapie. Als de ziekte de schommelbeweging is, dan ligt de genezing in het evenwicht. Als de ziekte de paradoxale complexiteit (de complexen) is, dan ligt de genezing in de serene rust. Als de ziekte Dionysos is, dan is de genezing Apollo. Als de ziekte dus de existentie zelf is, dan ligt de genezing alleen in het kunstding. Roggeman schrijft: 'De ontbindende dichter en het stollend gedicht moeten ergens in evenwicht in de mystificatie staan... Dit moment van innerlijk evenwicht, tijdens en door de creatie bereikt en vastgelegd in

het kunstwerk, noemt hij, met een technisch woord, *homoïostase*. Het is tegelijk de titel van een nieuw, nog onuitgegeven boek¹. Het kan niet anders, of men denkt aan de Ausgleichtheorie van Rilke, in wiens werk de weegschaal één van de zinrijkste symbolen is. 'Der Trieb zur Kunst ist... ja nichts als eine fortwährende Neigung die Konflikte auszugleichen, die unser, aus so verschiedenartigen und einander oft widerstrebenden elementen sich immer neu bildendes Ich gefährden und spannen.' Het thema van de twee romans die Willy Roggeman tot hier toe heeft laten verschijnen, 'Het Goudvisje' (1962) en 'Blues voor blazen blazers' (1964) ligt dan ook in het zoeken naar een evenwichtspunt, vanwaar uit de mens, onsentimenteel, onromantisch en glashard het leven zou aankunnen. In beide boeken maken respectievelijk het meisje Mirliton en de jongeman Peter zich los van een moederbinding en van het vrouwelijke, hier symbolen van het weke, het negatieve, de erosie, om partij te kiezen vóór het mannelijke, wilskrachtige inzicht en tégen 'de krampen van het eigen dier, tegen de anarchie, tegen het humeur'. Hier wordt de ambivalentie van het bestaan dus herleid tot de grondtegenstelling van vrouwelijk en mannelijk, de oeroude mythische dualiteit, vanwaar uit óók Freudiaans het menselijk streven naar eenheid en evenwicht wordt verklaard. De twee werken waarin Willy Roggeman m.i. het vormkrachtigst deze antithese heeft uitgebeeld, zijn het aforismenboek *Yin-Yang* (1964) en de gedichtencyclus *Nardis* (1966).

Ook als men de 100 aforistische nummers van het boek *Yin-Yang* uit hun onderling thematisch verband zou willen rukken, of dit verband niet zou zien, dan nog zou men vele ervan, los en op zichzelf, kunnen beschouwen als kleine literaire parels. Parels van karakterisering (Sophisticated Lady, nr. 71), van ironie (Fragment van een colloquium voor academici in de psychiatrie en de pedagogie, nr. 32), van scherpzinnige en prettige opmerkingsgeest (Umwertungen, nr. 73), van psychologische doorlichting (nr. 72), van kernessayistiek (nr. 75) enz. Het hier opzettelijk gebruikte beeld van de *parel* is helemaal niet bedoeld als een cliché ('zij is een parel van een huis-

vrouw'!), maar als aanduiding van een in zichzelf besloten, afgerond, hard, glad, tegelijk koel en warm glanzend object: in dergelijke gedaante verschijnen Roggemans aforismen. Ze herinneren weer aan het werk van Alain en P. Valéry, dat ook voor een belangrijk deel bestaat uit aforistische notities, bedenkingen en invallen, 'allemaal juweeltjes van stijl, glinsterend van originaliteit en esprit, formules van een uiterst gecultiveerde geest en een scherp intellect'. Het maakt ze ook nauw verwant met de moderne lyriek, zoals de auteur die ziet: 'Monologisch, koud, sensibiliteitsniveau zeer hoog, sentiment volledig geweed. Minder psychische situatie dan esthetisch probleem van de uitdrukking. Formulevast. Vormsterk.' (pag. 101). Zo is de eenheid van het boek enigszins te vergelijken met de eenheid van een snoer, dat zou bestaan uit een reeks parels van verschillende grootte en kleur, die telkens en symmetrisch ten overstaan van elkaar zouden terugkeren: iedere parel is gaaf en besloten op zichzelf, maar verwijst toch telkens door zijn nauwe verwantschap met andere parels naar het gehele snoer, waarin het ingeschakeld zit. De eenheid van het aforisme beantwoordt aan een citaat uit Benn: 'Mein Streben nach Einheit beschränkt sich auf das jeweilig in meinen Händen zur Bearbeitung befindliche Blatt'. De eenheid van het boek ligt in de vrij regelmatige afwisseling en terugkeer van de telkens in afgesloten vorm verschijnende thema's en leidmotieven. Deze laatste, *open* eenheid bevat door zijn gefragmenteerde, analytische vorm reeds de inhoud van het boek, dat een uitdrukking is van de relatieve, ambivalente, onhistorische, anti-synthetische wezenheid van de mens als fenotype. De eerste, telkens weer *gesloten* eenheden, drukken door hun vorm de andere kant van deze inhoud uit: de overtuiging, dat het bestaansfragment, op zichzelf betrekkelijk, (slechts) absoluut kan worden gemaakt door zijn artistieke taalvorm waardoor het aan de tijd ontsnapt. Het feit dat in beide gevallen de eenheid door de literaire vorm ontstaat, bevestigt Willy Roggemans geloof *dat de vorm zelf de enige creatie is*. Vandaar dat hijzelf zegt: 'Mijn visie op het bestaan valt samen met het kunstfenomeen.'

Vanuit de dubbele vorm zelf van YIN-YANG kan dus rechtstreeks tot

de verdere ontleedbare essayistische inhoud ervan besloten worden, wat pleit voor het bijzonder artistiek gehalte van het boek. Zoals reeds uiteengezet, ziet Roggeman de existentie als een vormloos worden, een aaneenrijging van momenten, waarin het menselijk bewustzijn zichzelf en het andere fataal ervaart in een toestand van relativiteit of ambivalentie. In de Oudchinese filosofie (die Roggeman tijdens zijn studententijd heeft bestudeerd) waren *yin* en *yang* de twee antithetische grondprincipes, die in hun tegenstelling elkaar noodzakelijk oproepen: yang het mannelijke, heldere, scheppende, actieve beginsel, yin het vrouwelijke, donkere, ontvangende, passieve beginsel. Vandaar: *'De kracht van het wit wordt onbewust aan het omringend zwart gemeten'* (pag. 14). En verder: *'Het is ons aldus onmogelijk het goed zonder het kwaad te denken, de engel zonder de duivel. Jezus zonder Judas... op de middag begint de nacht'* (pag. 134). Roggeman noemt zijn wezenlijke denkstructuur als mens daarom relativerend of contrapuntisch: *'Het fenotype cultiveert de ambivalentie: het bestaat dank zij zijn dubbel aangezicht, het is niet volledig waar deze dubbelheid tot een enkel strakke draad wordt gespannen.'* (93). Daarom: de meest menselijke bestaansmodus is de twijfel (70). Deze betrekkelijkheid - en dus vergankelijkheid - van de menselijke natuur wordt dan ook als negatief ervaren. Herhaaldelijk en in verschillende fenotypische omstandigheden, duiken de verschijnselen op van ziekte, verwarring, bederf, teleurgang (blz. 18, 22, 34, 41, 47... 109 etc.) - herkent men de cyclische terugkeer van de motieven. Op andere plaatsen vertoont deze situatie zich in allerlei vormen van stupiditeit, ogenverblindende bedrog, die opgevangen worden met ironie: *'Deze faits-divers zijn waard aangetekend voor de Huizinga van de toekomst die zich aan het 'Herfsttij van het laatquartair' zal wagen en die als denker en dichter voor het microcosmische van onze maatschappij - zoals de manier waarop het huidig fenotype zijn keel schraapt, zijn achterste afveegt, jeuk verdrijft en katten tot snot rijdt - evenveel aandacht zal tonen als voor de politieke corruptie en de megatondosissen, het oecumenisch concilie, de verstikking van Caryl Chessman en de nier van Brigitte.'* (28-29, ook 57, 61 etc.)

Deze visie - die op het ethische vlak vrij negatief lijkt - dwingt tot

de eerlijke (h)erkenning van de mens als een aan de tijd onderhevig, versplinterd fenotype. Daaruit volgt zowel de weigering van de mythe als van de historisch reconstitueerbare figuur. Het *ik* is existentieel versnipperd en mist samenhang: *'Het fenotype ziet zichzelf met het facettenoog der libel. Filtreert nooit synthese.*

Verzadiging aan, verdelging door honderd gezichten behoedt het voor elk bewust verloren beginnen. Maar het ik heeft zich verstrooid in gebaren en woorden van de anderen die het bouwden, die het verweerden. Zo zegt men ik en is de anderen.'

(139). Men herkent Sartre, en ook G. Benn spreekt mee: 'Wer Synthese sagt, ist schon gebrochen.' De mens bestaat als contingent in de tijd en daarom is de geschiedenis, die een causaal en geordend beeld van hem ontwerpt, en hem juist daartoe aan de tijd ontrukkt, noodzakelijk een simplificatie en vervalsing. 'Feiten zijn kneedbaar, vloeibaar, misschien onvatbaar als water dat tussen de vingers stroomt. Zij regenen zich samen tot toevallige, glansloze vijvers.' (14) 'De geschiedenis is een enorme simplificatie en vervalsing, omdat zij uit de complexiteit van de verschijnselen moet kiezen om te effenen. Er is geen geschiedenis, er zijn wel geschiedenisjes met een auteur, op zichzelf slechts fenotypische momenten, los van de rest en als dusdanig nog aanvaardbaar indien stilistisch waardevol.' (94).

Dit thema van het ahistorische, dat weerom periodisch opduikt, doet de idee van versnippering en chaos, op zichzelf negatief, tegelijk ombuigen naar haar positieve tegenpool. Ook deze beweging immers voltrekt zich volgens de wet van de ambivalentie. Bij een bewonderd fenotype als Goethe, juist niet verklaarbaar door de vereenvoudigende wetten van de historische causaliteit, betekent de verrassende complexiteit een rijkdom (98-99). Maar op blz. 47 (een cruciale bladzijde!) wordt het abstracter geformuleerd: *'In het type liggen geankerd gastritis, periodieke draaierigheid, hinderlijke erecties (...) furunkels van de walg, narcose van de verveling, de dagelijkse existentielle tric-tracpartij. Alles ingeschakeld en causaal bepaald (...) Maar het andere, het buiten-cyclische, onhistorische, de mutatie, het cataclysm van de geest, de steekvlam van de creativiteit?'* Het fenotype Goethe en 'de steekvlam van de creativiteit' vallen hier samen. De denkbeweging,

contrapuntisch bepaald, verloopt als volgt. Negatief roept positief op. Oppervlakte-fenomenen kunnen causaal achterhaalbaar zijn maar in zijn kern, zijn essentie blijft het fenotype contingent en ontsnapt dus aan de historische rechtlijnigheid of aan psychoanalytische procédés. Bij belangrijke kunstenaars heeft die contingentie zich juist gerealiseerd in in de tijd ontstane, maar historisch *onverklaarbare* kunstwerken. *Het punt waar de menselijke ambivalentie dus positieve betekenis krijgt, valt voor Roggeman samen met het moment van de artistieke creativiteit.* Het existentiële moment, ethisch relatief en dus bestendig door negativiteit bedreigd, kan absoluut en dus positief worden wanneer het zijn vaste vorm vindt in en door de artistieke scheppingsdaad. Element van ontbinding, kan het dus tegelijk element van structuurvorming zijn. De tijd vernielt, maar maakt tegelijk het scheppingsmoment mogelijk en noodzakelijk. Bevreemdende paradox. Vandaar dat Willy Roggeman in een interview verklaart: 'Mijn visie op het bestaan valt samen met het kunstfenomeen. Ik ben alleen maar biopositief in zoverre ik mij artistiek uitdruk. Ethos en vormbesef kruisen elkaar in een punt. Dat ogenblik is beslissend. Het doet de existentiële fragmenten schitteren... Alleen een esthetische, geleefde existentie heeft nog zin omdat zij het fenotype toelaat centrale impulsen uit te drukken in creatief-formele structuren (...). Het schrijverschap is mijn methode van zelfbehoud.' Dit glanzend maken van de fragmenten gebeurt in de literatuur door 'woorden op unieke en adequate wijze in de rij te plaatsen, handbeweging westers bepaald, uiterlijk van links naar rechts maar in se associatief radiaal-symmetrisch, met de bouw van zeesterren en spinnen' (47). Men denkt aan Valéry's 'le miracle d'un mot bien en place' en aan de hele moderne poëtica. Het gebeurt voor Roggeman ook in de jazz, die altijd de 'expressie is van een psychisch moment'. En in de nonfiguratieve schilderkunst, die de schilder toelaat 'de remmende factoren van het klassiek schilderen op te ruimen om het moment te realiseren'(151).

Zoëven werd erop gewezen dat voor Willy Roggeman de literaire expressie een equivalent vindt in de jazz-expressie. Zijn hele werk

staat trouwens in het teken van de jazz. Niet alleen zijn het essay *De adem van de jazz* en de roman *Blues voor glazen blazers* helemaal aan de jazz gewijd, maar ook de andere werken, zoals *Het Goudvisje*, *Yin-yang*, *De Axolotl* en *Homoïostase* zijn er min of meer van doordrenkt. Hodeir karakteriseert het wezen van de jazz als 'un mélange indissociable de détente et de tension'; Roggeman ziet de jazz als 'de onvervangbare uitdrukking van een momentele situatie', ook voor hem bepaald door de antitheses van spanning en ontspanning, van intellectualistische cerebraliteit en alogische mystiek. Heel in het bijzonder voor de improviserende jazzmusicus beslist het moment over een zeldzaam en broos existentieel evenwicht: therapie van de glazen blazer en de glasblazer tegelijk: in Roggemans gedicht 'Nuages' wordt de muziek van Django Reinhardt een glazen plant genoemd. Dit mannelijke, beheerste evenwicht vindt Willy Roggeman vooral terug bij de grote vertegenwoordigers van de moderne jazz sedert de bop. Het prototype ervan is wel de altsaxofonist Charlie Parker: 'Parker heeft in het kunstwerk gerealiseerd de huidige menselijke situatie als energiegulp gevolgd door onbegrepen stilten, de begrensdheid van het fenotype, de onmogelijkheid en absurditeit van het gnoothi seauton en van het systematisch denken. De artistieke synthese dus van het fragmentair zijn, het drijven van ijsschollen op de arctische oceanen van het denken, ascetisch, zonder enig lyrisme uitgedrukt.'

Het gedicht *Nuages* (1954), waarmee Willy Roggeman nog in 'Tijd en Mens' als dichter debuteerde, is geschreven als herinnering aan de muziek van de Belgisch-Franse zigeuner en jazz-gitarist Django Reinhardt. Het is nog een zachte, romantische, lyrische improvisatie rond het anekdotisch thema van de woonwagen en de brand, dat verwijst naar uiterlijke gebeurtenissen in het leven van de jazzspeler. Maar in het vijfde deel van het gedicht, dat aanvangt met: 'Je stond in holle ruimten, waar de blues in bruide als een hoge fontein', duiken de formuleringen op die beslissend zullen zijn voor Roggemans verdere poëtische ontwikkeling. Daarbij doel ik vooral op de regel: 'Het water van de bewegende glazen plant steeg en viel in zichzelf.' Het beeld van de glazen plant duidt op het organi-

sche, het levende, dat stolt in de kristalheldere vorm van het kunstding. Het andere deel van de zin, 'het water (...) steeg en viel in zichzelf', wijst op de in zichzelf besloten structuur van het kunstding. Op die structuur ook doelt de vraag misschien aan de spelende gitarist gesteld: 'Was dit het nieuwe spel van de steeds bewegende cirkel? Of gaf je een glimp van het eeuwig idool ten geschenke?' Anders uitgedrukt: was die muziek onderworpen aan de kringloop van de existentie, of was ze een analoge tijdloze vorm als het beeld van Rodin? Het antwoord viel ten gunste van de tweede onderstelling uit en daarmee lag de weg open naar de geobjectiveerde, koele, keiharde lyriek van *Nardis*.

Om *Nardis* te karakteriseren doet de dichter zelf een beroep op de 'Neue Gedichte' van Rilke en de 'Schmollgedichten': het zijn ikloze taalstructuren. Hij schrijft: 'Het ik van de lyricus is de molm in de boomstam van het gedicht. De dichter moet dood om het gedicht te doen zijn.' In dit opzicht vertoont *Nardis* de geassimileerde en persoonlijk verwerkte invloed van de reeds genoemde grote moderne dichters, en wordt de structuur ervan mede bepaald door inzichten in het wezen van de moderne jazz. Meer dan eens brengt Willy Roggeman die beide expressievormen nadrukkelijk met elkaar in verband. In 'De adem van de jazz', vergelijkt hij de stijl van Miles Davis met de late gedichten van Paul van Ostaijen, en het fragmentarisme in de muziek van Coltrane met de poëzie van P. Valéry, T.S. Eliot en G. Benn. Verder is de titel 'Nardis' een reminiscentie van het gelijknamige Davis-thema en de ascetisch-koele improvisatie van Don Ellis in George Russels 'Ezz-Thetics'³.

In de *Nardis*gedichten is de invloed van de jazz nergens meer uiterlijk, accidenteel of anekdotisch. De verwantschap ligt uitsluitend in de muzikale structuur en de stijl van de moderne jazzspelers: in de strengheid van de melodie, de complexiteit van de ritmiek, het ascetisme van de uitvoering, het evenwicht tussen intellect en emotie. De lyriek beoogt de kunst van Miles Davis: 'bewogenheid zonder kramp'. De hoofdkleur van deze muziek is 'de azuren rust', de 'rustnoten, erin drukken de volstreekte eenzaamheid uit van de artiest die zich als een uitgestotene en afgewezene beweegt tussen de sociale

mens en het absolute kunstding; de klank wordt verabsoluteerd tot de pure toon, de toon als een geheel onraakbaar, onschendbaar ding op zichzelf. Een ander facet beantwoordt aan het fragmentarisme en de discontinuïteit van het spel van Thelonious Monk, waarop Roggeman de uitspraak toepast van Valéry, die er zich over verbaasde dat hij, bij het rollen van een sigaret, niets anders deed dan papier en tabak wriemelen, zelfs stuktrekken: en tenslotte was daar toch het nieuwe produkt, de sigaret. Nog een voorbeeld is de klassieke methode van de tenor-sax Coltrane, die het fragmentaire van zijn 'klankeneilanden' bewust beoefent, als een eigen toepassing van het Nietzscheaanse begrip 'Artistiek', dat van de kunstenaar een momentele schittering van de existentiële fragmenten, een fonkeling van de scherven vergt. En nog: de flarden absolute muziek van Cecil Taylor, wiens virtuositeit een grote technische beheersing van de materie inhoudt, en de strenge, ascetische wereld van G. Russell. Het grondthema van de cyclus *Nardis* is opnieuw de ambivalentie van het bestaan. In allerlei gedaanten duikt de tegenstelling Yin-Yang weer op. Yin is het vrouwelijke: de nevelige mystiek, het zachte gevoel, de vormloze weekheid, het vervloeien, de doorsijpeling. De poëtische symbolen zijn de maan (op zichzelf donkere satelliet; menstruatiebegrip ook), het bloed, de moerbei (teken van de vruchtbaarheid), de holte, de leegte, de ijlte, de poreuze kalk. Yang is het mannelijke: de harde rede, de logica, de glanzende helderheid, de vaste structuur. De poëtische symbolen ervan zijn de zon, de kei, de visgraat.

In nagenoeg ieder gedicht maar bijzonder duidelijk in *Nardis* 8, worden die existentiële antitheses tegenover elkaar geplaatst:

'In vrouwenholten heet het klirrend spiegelglas
ijlte. Bloedschuim in woordcellen, klankkristallen,
woekert. Kalk van vrouwen verteert onzegbaarheden.

De moerbeien barsten in waanweefsel en navelbegin.
Alleen de visgraat - hybris, man - ademt structuur.
Het tochten in de hersens is niet hoorbaar meer.'

In haar schommelbeweging is de existentie zelf vormloos, bestendig buiten evenwicht. De wezenlijke kenmerken ervan zijn de relativiteit, de breekbaarheid, het tekort. In deze situatie zijn de daden onvast, de woorden wazig en dubbelzinnig. Absoluut is alleen de moord: opheffing van het leven zelf. Willy Roggeman zegt: ik ben bionegatief. (Ook daarvoor kiest hij opzettelijk een term van G. Benn).

‘Bittere pitten schieten in betrekkelikheden.
Kruisgewijs liggen woorden in hun val.
Moorden zijn bewegingen in kristal geklonken.

Paren hun vlakheid voorbij het licht, vergaan
in hun vlucht: de lijn, de waarheid, haar zoon.
Foto's van bolvormige illusies vervagen zichzelf.’

Hiermee stoten wij op het tweede thema van *Nardis*: de existentie kan slechts vorm verkrijgen door de artistieke creatie. Het polaire verband tussen existentie en kunstding duikt hier weer op. In *Nardis* 1, dat deze tegenstelling uitbeeldt, heet het kunstding (het gedicht) daarom, tegenover het existentiële ‘diepgroen der onmogelijkheden’ (denk aan het symbool van de waterdiepte bij Valéry): ‘röntgenschrift’, ‘abstractie zilveren adem’, en ‘ruggegraat van een fuga’. Diezelfde antithese komt, in wisselende verhoudingen, in een aantal gedichten terug. In *Nardis* 4 bijvoorbeeld wordt de pool van het kunstwerk alleen aangegeven door het beeld ‘het lied is een trilling’, voor de betekenis waarvan kan verwezen worden naar het derde Sonnet aan Orpheus van Rilke: ‘Gesang ist Dasein’. In *Nardis* 6 staat, tegenover de vaagheid van het existentiële vergeten: ‘De tekens in de huid van het gedicht vreet geen tijdzuur weg.’ In *Nardis* 10, dat geheel uit dezelfde tegenstelling is opgebouwd, duidt het begrip ‘nikkel’ de glanzende hardheid, en het begrip ‘honigraten’ de volmaakte structuur aan van het kunstding. Waar de menselijke stem ‘hangt (...) voorbij de kanker in de dag’, is *Nardis* het ‘thema voor fluit een punt, een scherpte, vrij van verleden’.

Het is alleen de harde, ondoordringbare vorm van het artistiek-ge-

creëerde fragment, dat de mens uit de absurditeit kan redden. Maar in *Nardis* 13 ontstaat een nieuwe verontrustende paradox, en daarmee is het derde thema van deze cyclus aangegeven: door zijn pure gestalte juist is het kunstling onmenselijk geworden: 'Nardis, teken van vreselijkheid de mens voorbij.' Zich reddend in de artistieke schoonheid, komt de mens fataal in het onmenselijke terecht. En hierbij denken wij aan de uitspraak van Valéry: 'Le beau c'est ce qui désespère', en nog meer aan de Rilke van de Duineser Elegien: 'Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen...'

Het slotgedicht dan, opzettelijk in de koude Engelse terminologie van de chemie en de elektronica gesteld, is eigenlijk een on-dicht, een monstertje dat een dada-effect beoogt. De grijnslach die erin zit, suggereert enerzijds het einde van de gewone lyriek en duidt anderzijds het absurde aan van een nieuw, technisch poëzietijdvak. Het vakjargon waarmee het gemaakt is, werd in het existentieel klimaat van de tegenstelling man-vrouw gebracht, zodat het gedicht een groteske legering wordt van materialen uit een technisch tijdperk met de bekende vitale componenten.

1964-1966

Eindnoten:

- 1 Een fragment eruit, 'Alain, de methode van een bewustwording', verscheen in Diagram II, 4.
- 2 Het eerste deel van *De Axolotl* verscheen in Gard Sivik 25 en 27, het tweede in Diagram II 2/3; de twee volgende delen zijn nog ongepubliceerd.
- 3 Zie de plaat 'Ezz-thetics' George Russel-sextet. - Riverside RLP 375.

het paradoxale bokboek

Hoewel weverberghs BOKBOEK¹ door zijn titel uitdrukkelijk verwijst naar het tijdschrift waaruit het als een anthologie is samengesteld, kan en moet het nu toch ook als een op zichzelf staande essayistische en polemische publikatie beschouwd worden. Als zodanig is het trouwens ook weverberghs officieel debuut in de literatuur. Aan de andere kant blijft het echter waar dat de betekenis van dit boek niet alleen ligt in de objectieve kwaliteit van de teksten die het biedt, maar sterk vastzit aan de krachtige, impulsieve en zeer omstreden persoonlijkheid die Julien Weverbergh in het Vlaamse geestesleven is geworden. Het Bokboek is natuurlijk wat erin staat, maar tegelijk een mentaliteit, een signaal, een (nauwelijks als zodanig geformuleerd) programma, een teken aan de wand. Wat bij de lectuur van het boek onmiddellijk opvalt is de gejaagdheid en hartstochtelijkheid van de toon en de stijl, de bitsige kordaatheid waarmee de auteur zijn beweringen formuleert, en zijn neiging tot boutades en paradoxen. Een soort inleiding van een tiental bladzijden is al rijk aan dit alles. Ik ga er nader op in, omdat m.i. de hele *weverbergh* met zijn kwaliteiten en gebreken, zijn menselijkheid en zijn schrijverschap, zijn hoedanigheid van moralist en steen des aanstoets, erin vervat is. En daarmee heb ik dan al gewezen op het uitgesproken subjectieve karakter van dit boek. Maar het woord 'subjectief' is hier (zoals steeds) complex. Er wordt nu in de eerste plaats niet mee bedoeld dat weverbergh voor zijn kritisch werk resoluut subjectieve criteria opeist, zoals blijkt uit de uitspraak: 'Ik benader elk boek subjectief; ik beproef weer te geven wat mij en mij alleen getroffen heeft.' Het houdt wèl vooreerst verband met zijn opvatting dat een

1 weverbergh: *Bokboek*, De Bezige Bij, Amsterdam 1965.

schrijver in elk van zijn geschriften, van welk genre ook, zijn levenshouding moet uitspreken en bevestigen. En het is die levenshouding, die zeer boeiend is, vanwaar uit we bij de beoordeling van zijn boek kunnen vertrekken. Ik kom vooral terug op de paradoxen. De algemeenste en grootste is deze: dat het leven en de literatuur slechts een ontgoochelend spel zijn, dat t^och au s^érieux moet genomen worden. weverbergh roept voortdurend zijn hartstocht uit, om die onmiddellijk daarna op losse schroeven te zetten. Geloof en twijfel, zin en zinloosheid botsen bestendig tegen elkaar. En dit dualisme wordt niet zozeer cerebraal dan wel emotioneel doorleefd en beleden: vandaar de warmte of de scherpte, de krampachtigheid soms ook van zijn stem. Haast uitdagend zet hij zijn boek in met de verkondiging dat hij geen 'literaire kritiek' wenst te schrijven en geen prijs stelt op de titel van criticus of essayist. Maar in de beste stukken van ditzelfde boek toont hij zich een criticus en essayist van betekenis. Hij gaat tekeer tegen de 'ernst' van de vakspecialist, maar bewijst in zijn polemieken tegen W.F. Hermans dat hij op zijn terrein haast een fanaticus is voor wie iedere datum en ieder detail belang hebben. Hij eist voor zichzelf de verfijnd-intellectualistische titel van dilettant en homo ludens op, maar bekent anderzijds met passie dat de literatuur voor hem een ziekte is, het sine qua non van zijn bestaan. Hij is geobsedeerd door de 'waarheid', maar huldigt de principes van betrekkelijkheid en scepticisme.

De oorzaak van die (schijnbare) tegenstrijdigheden ligt voor weverbergh in de onverzoenbaarheid van twee overtuigingen: enerzijds is al het menselijke relatief, maar anderzijds streeft het individu naar volstrekte bevestiging van zijn persoonlijkheid als mens en als schrijver. Voor die situatie gebruikt hij zelf ergens het beeld van 'een omgekeerde Don Quichot', die vecht tegen windmolens waarvan hij wéét dat het windmolens zijn: 'Het paradoxale doet zich nu voor, dat, wil ik op die windmolens stormen, ik mezelf kunstmatig moet opstomen - om stenen te zien waar slechts wind is.' En elders verklaart hij: 'Ik geloof in 1984 en in een levensnoodzaak van verzet tégen 1984.' Wij weten dat wij dagelijks sterven, dat dagelijks iets teniet gaat, en toch worden wij dagelijks geconfronteerd met de

zin van ons bestaan. In dit besef ligt de mogelijkheid tot omslaan van het ene uiterste in het andere: van troosteloze neerslachtigheid in opgedreven enthousiasme, van scepticisme in hartstocht. Wie weverbergh kent, weet dat deze emotionele schommelbeweging zijn optreden en zijn werk bepaalt. Zijn houding tegenover de literatuur wordt er wezenlijk door gekenmerkt. Hij gaat enerzijds uit van de betrekkelijke waarde van ieder geschrift en van iedere uitspraak erover, en anderzijds van de overtuiging dat het individu dat het 'zonder stengun, ploertendoder of broodroof' wil doen, zich alleen maar schrap kan zetten door de macht van het woord. De creatieve mens is de vrije homo ludens bij uitstek, maar tegelijk is hij existentieel gebonden aan het geschreven en gedrukte woord.

Het lijkt eigenaardig dat zowel de sceptische ontgoocheling als het volstrekte engagement weverberghs subjectief standpunt als criticus bepalen. Het eerste brengt mee dat een kritische uitspraak, gezien haar subjectieve betrekkelijkheid, maar waarde kan hebben door die betrekkelijkheid uitdrukkelijk te poneren en op te drijven. Uit het tweede spruit voort dat de criticus zich als (literaire en menselijke) persoonlijkheid slechts kan handhaven door telkens weer oog in oog te staan met de persoonlijkheid van de door hem behandelde schrijver. Vandaar zijn uitspraak: 'Iedere literaire tekst is slechts en uitsluitend voorwendsel om mijn levensbeeld te toetsen aan het levensbeeld van, 'iemand anders' (= de schrijver), is een hulpmiddel om de warwinkel van mijn gedachten en gevoelens - die de relatie van mijn 'ik' met de buitenwereld opwekt - te ordenen.' Vandaar dus het persoonlijkheidsbeginsel en de zogenaamde levenskritiek - wezenlijk meer van moralistische dan esthetische aard - die weverbergh o.m. verbindt met de Forumgeneratie. Vandaar nog zijn veroordeling van iedere 'objectieve' en 'neutrale' instelling tegenover de literatuur.

Vanuit het subjectieve engagement legt weverbergh een levendige belangstelling aan de dag voor de sociale aspecten van het literaire bedrijf, waarin de integriteit van de schrijvende persoonlijkheid aan allerlei vormen van bedrog blootstaat. Zo gaat hij in het stuk 'Bijdrage tot de sociologie van het Vlaamse literaire leven. De drie-

jaarlijkse voor Stiller' (34-42), heftig tekeer tegen de toekenning van de Belgische staatsprijs in 1963 aan de roman 'Joachim Stiller' van Hubert Lampo. Hij trekt van leer tegen de incompetentie, de vooringenomenheid of lafheid van de juryleden (Lissens, Hardy, Daisne, Herreman, Roelants) die een zeer middelmatig boek hebben bekroond boven een belangrijke roman als 'De verwondering' van Hugo Claus. Zijn conclusie luidt dat de prijs niet werd toegekend om literaire redenen: 'De prijs is gegaan naar een 'verzoeningsfiguur' (...); de sterkste pion van de 'rechtse' auteurs en uitgevers op de 'linker' helft van het Vlaamse schaakbord.' Bij deze aanklacht noteer ik: voor de eerste keer protesteert hiermee een stem uit de jongere generatie scherp, onbevangen en hartstochtelijk tegen de dubbelzinnigheid en oneerlijkheid van het officiële literatuurgedoe, en bij die eerste keer zal het zeker niet blijven; dit protest is daarbij gesteund op een louter literaire overtuiging. In een ander opstel 'Herinneringen van een Gard-Siviklezer' (132-152) ontleedt hij scherpzinnig de sociale image die figuren als Vaandrager en Sleutelaar zeer behendig om zich weten op te bouwen, maar die (vooralsnog) in geen enkele verhouding staat tot de werkelijke waarde van het werk dat zij presteren. Hier weer prevaleert zijn eis van artistieke waarachtigheid. En met deze eis kom ik tot de twee grote romananalyses die literair-kritisch het positiefste deel van het Bokboek uitmaken. Hier moet vooreerst een nieuwe paradox gesignaleerd worden, waarvan ik ditmaal persoonlijk graag zou willen dat weverbergh er zich eens klaarder en definitiever over uitspreekt, in de overtuiging dat het zijn positie als 'criticus' (die hij is tegen wil en dank!) zuiverder zou maken. Herhaaldelijk heeft hij zijn afkeer betoond voor de 'Kunst' en de artistieke en esthetische bekommernissen, maar aan de andere kant zijn al zijn eigen kritische aftakelingen en appreciaties op intrinsiek literaire waarden gesteund. Uit ondervinding weet ik dat wat hij in een tekst opmerkt, vooreerst verband houdt met het artistieke gehalte ervan. Herhaaldelijk heeft hij zich verzet tegen wat hij de objectieve maatstaven van *mijn* kritisch werk noemt, maar zijn eigen kritische benaderingen zijn essentieel objectief, d.i. op het literaire werkstuk als object gericht. In de

leuke parodie 'Liedje van Sint-Nicolaas' (158-162) hekelt hij de close-reading methode, maar zijn eigen voortreffelijke analyse van de roman 'Omtrent Deedee', is feitelijk een proeve van deze techniek, zo ver doorgedreven als tot hiertoe geen enkele 'Merlyner' die heeft toegepast. Ik weet het wel: ook deze tegenstrijdigheden hebben hun charme en wijzen in zekere zin op een sympathiek relativisme tegenover de eigen beginselen. Ze zijn eigen aan een levendige, onrustige en dus wisselvallige geest, ze behoeden voor systematisatie en verstarring. Maar anderzijds laten ze weverbergh al te gemakkelijk toe verstopperij te spelen en zich telkens weer te onttrekken aan de consequenties van zijn stellingen.

Hoe dan ook, de praktijk van het Bokboek ziet er als volgt uit. In twee uitvoerige opstellen worden de romans 'zelfportret of galgemaal' en 'Omtrent Deedee' onder de loep genomen. In beide gevallen krijgen we een typisch weverberghse combinatie van subjectieve aandrift en objectieve werkwijze. Tegenover het werk van Teirlinck, de officiële heer 'die-met-prinsen-aan-tafel-heeft-gezetten', staat de criticus intuïtief wantrouwig en de aanpak en toon van zijn stuk zijn zeker door die subjectieve stemming gekleurd. Maar verder is zijn kritisch procédé louter gericht op de tekst als een gestructureerd object. Hij stipt daarbij aan: 'Ik beoordeel dit boek in zijn genre'. Het resultaat is een levendig geschreven en van gevoel doordrongen ontleding waarvan de uitkomsten aan de blootgelegde structuur van de roman zelf vastzitten en als zodanig dus kunnen aanvaard worden. Deze visie, in de eerste plaats zeker door de schrijver zelf als relatief beschouwd, kan daarom maar eventueel weerlegd, gecorrigeerd of bestreden worden door een andere, even ernstige en even grondige studie die ertegenover zou geplaatst worden. Want ook daarin ligt de kracht en betekenis van een dergelijke analyse: doordat ze geschreven is met een sterk temperament en scherp in het object zelf boort, eist ze van een tegenstander dezelfde kwaliteiten. Moge hij komen, door krachtige discussie geraakt onze literaire kritiek uit het slop. Het haast vijftig bladzijden lange essay over 'Omtrent Deedee', waarvan het intuïtieve uitgangspunt dit keer bewondering en overgave is, is een romananalyse zoals er in

het Nederlands maar zelden voorkomen, en het is zeker een stuk van blijvende betekenis in de Claus-literatuur.

In zijn geheel genomen is het Bokboek een boeiende en originele bijdrage tot de moderne Nederlandse kritische literatuur. Voor zover het ook een teken van tegenspraak kan zijn, heeft het alleszins recht op goed gewapende en even openhartige bestrijders.

1965