

Barokke vertellingenⁱ

Rede uitgesproken door

Prof. Dr. Ernst van Alphen

aan de Universiteit Leiden op vrijdag 16 maart 2001

Mijnheer de rector magnificus, dames en heren,

Have I been simple like an animal, God, or have I
been thinking? Djuna Barnes, *Nightwood*

Ik zal vanmiddag spreken over enkele romans die tot verschillende perioden, stromingen en taalgebieden behoren. En laat ik U maar direct bekennen: het zijn romans van mijn lievelingsauteurs. Maar hoe verschillende deze teksten ook zijn, ze hebben iets fundamenteels met elkaar gemeen. In deze romans wordt oeverloos geleuterd. De personages zijn niet te stoppen: ze vertellen verhalen, ogenschijnlijk zonder enig doel of structuur. Het ene verhaal roept weer een ander verhaal op, ofwel in een verhaal worden eindeloos andere verhalen ingebed. De ik-verteller uit Willem Brakmans novelle *Interieur* (1996) reflecteert als volgt over deze manier van vertellen: “Zo iets als die Russische poppen, die tot in het oneindige zijn uit te pellen maar steeds weer zwanger gaan van een volgende.”ⁱⁱ

Om u een indruk te geven van het mateloze gezwam waar dit principe van verhalen vertellen al gauw toe leidt, zou ik u nu een citaat moeten verschaffen. Dit is echter moeilijk, want zo'n citaat wordt al gauw veel te lang. Immers het is in de horizontale uitbreiding van het verhaal dat het op hol geslagen vertellen zich het meest intens doet voelen. Maar gelukkig, Willem Brakman, een van de auteurs die tot mijn corpus behoren, laat zijn woordvoerders regelmatig in zijn romans of verhalen op hun eigen logorhea reflecteren. Zulke zelf-reflexieve passages gelden als achtergrond, wellicht als verklaring, voor de manier waarop deze woordvoerders vertellen. Hier is de ik-verteller van het korte verhaal “Oom Izak” uit de bundel *Jongensboek* (1987).

Gissen, vermoeden, geloven en speuren in het eigen hoofd zijn het zout van het vertellen, mits viriel gehanteerd, daar men niet moet vergeten dat de spaarzame, begaafde toehoorder van plan moet zijn het verhaal tot eigendom te maken om op zijn beurt de plaats van de verteller in te nemen. Heimelijk voor zichzelf en schuw dient hij dus ook achter het verhaal te luisteren, hoe daar het woord wordt gevormd, en zich alvast te verliezen in nog uitstaande vreugden, waarin zijn luisteren hem echter niet mag hinderen, maar juist norm en lichtend voorbeeld moet zijn. Wordt het woord als het ware over de rand van de Schrift te goed gevormd, ijdel, dan bestaat het gevaar dat de hoorder in bovengenoemde zin wordt meegesleept en als verteller in spe nauwelijks meer luistert. Ook een ander uiterste komt voor, namelijk dat de toehoorder zo begaafd en stimulerend luistert dat nog nimmer gehoorde vertellingen uit de verteller opstijgen, waar ook deze geen weet van had en die hem tot een bewogen luisteraar van zichzelf maken. Hier begint als het ware het vertellen zelf te vertellen, en dient al sprekend de adem te worden ingehouden en al vertellend geluisterd hoe geslachten zich melden.ⁱⁱⁱ

In dit citaat lijkt het onderscheid dat Roland Barthes maakte tussen *text lisible* en *text scriptible* te worden uitgewerkt.^{iv} De leesbare tekst wordt hier voorgesteld als een tekst waarmee de luisteraar zich laat meeslepen. Dat mag vooral niet gebeuren. De tekst moet “schrijfbaar” zijn, dat wil zeggen dat de luisteraar de plaats van de verteller in moet gaan nemen en zelf moet gaan vertellen. Dit luisteren is geen passief toehoren, maar een actief, creatief betekenis verlenen.

Het taboe dat in deze visie op het vertellen van verhalen rust op een, wat men noemt, “meeslepend verhaal”, wordt indirect ook voortdurend in de boeken van Gerard Reve gedemonstreerd. Hij is de tweede auteur van mijn corpus. Ik zal me binnen dit bestek beperken tot zijn boek *De Taal der Liefde* (1972). De vertelsituatie in dit boek is overwegend als volgt: de ik-verteller Wolf, ligt samen met zijn geliefde, Woelrat, in bed. De ik-verteller vertelt en leutert maar door met als enig doel, en ik gebruik nu het idioom van Reve, dat het Deel zich moge verheffen en dat daaraan vervolgens het Wonder Gods zich moge voltrekken. En dit alternerend, de ene keer bij de luisteraar, Woelrat, de ander keer bij de Verteller Wolf. De verteller mijmert in *De Taal der Liefde* als volgt over de functie van zijn vertellen:

Ik kon schrijven en vertellen als geen ander, maar ik was het niet zelf die sprak of schreef als het heel mooi was, bedacht ik nu plechtig. Dieren, bomen, stenen luisterden naar mijn lied, dat ik schijnbaar moeiteloos uit het snarenspeel van mijn lier deed opstijgen. ‘Zing ons een lied van Zion...’ Ik kon de liefde wekken zelfs daar waar het scheen dat zij in het geheel niet meer woonde, maar ik was het niet, die de liefde maakte en schiep. Noch lag het in mijn macht te bepalen, waarheen zij haar schreden of hare vlucht zou richten. [...] Duizenden, honderdduizenden, miljoenen geheime Roeden van eeuwige tuchtiging in liefde zouden zich op mijn lied verheffen als geelkoperen scheepskijkers die uitgeschoven werden en gericht op de immer wijkende, lege, deinende horizon of de koude sterren...^v

U merkt al dat dit type bijbels vertoog z’n zogenaamde erotische doel al gauw voorbij schiet. Woelrat, die dit alles aan moet horen, roept de uitweidende verteller dan ook keer op keer tot de orde, een orde die bestaat uit een “meeslepend verhaal” in de pornografische zin van het woord. In het hoofdstuk “Liefde Zonder Naam” dreigt de verteller steeds weer af te dwalen van zijn verhaal over een stuurjongen die hij jaren geleden op een kustvaarder ontmoet had. Steeds wanneer dit dreigt te gebeuren, valt zijn luisteraar hem als volgt in de rede:

‘Vertel over die jongen. Hoe zag hij er uit?’(159)

‘Die jongen. Schiet op, zijkerd.’ (159)

‘Vertel liever verder. Hij had dus in de gaten dat je naar hem keek?’ (159)

‘Ja, ja, dat geloof ik wel. Verder.’ (160)

‘Ja, goed. Maar die stuurjongen. Die krijgt godverdomme zo langzamerhand

platvoeten, van al dat staan bij de deur.’(169)
‘Niet lullen. Hij kwam langzaam naar je toe. Vooruit nou.’(170)

Net als bij Brakman wordt het ideaal van een meeslepend verhaal in Reve’s teksten geëvoceerd om er vervolgens provocerend niet aan te voldoen.

Alvorens de andere auteur van mijn corpus te introduceren, wil ik eerst stil staan bij de structuur van een “meeslepend verhaal”. Kinderen van om en nabij drie jaar zijn, zoals Peter Brooks in *Reading for the Plot* opmerkt, al in staat om de welgevormdheid van een verhaal te beoordelen.^{vi} Alsof ze heimelijk bij Aristoteles in de leer zijn geweest, accepteren ze het niet wanneer degenen die hen een verhaal voorleest, de regels voor een geëigend begin, hoogtepunt en einde van een verhaal, niet respecteert. Binnen de Aristotelianse visie, is het handelingsverloop de ruggegraat van dramatische fictie, het primaire niveau. In zijn *Poëtica* beschouwt hij ‘mythos’, dat doorgaans als ‘plot’ vertaald wordt als primair, als logisch voorafgaand aan de andere onderdelen van een dramatische fictie. Een tragedie beeldt volgens hem geen personen uit, maar handelingen. Immers menselijk geluk of ellende uit zich altijd in de vorm van een handeling. Daarom is de uitbeelding van handelingen het uiteindelijke doel van een tragedie.^{vii}

Dit uitgangspunt heeft voor Aristoteles drie onmiddellijke gevolgen. Allereerst moet het handelingsverloop afgerond worden. Dit betekent vervolgens dat iedere tragedie, een begin, een midden en een einde moet hebben. Tot slot moet het plot zodanig van lengte zijn dat men het zich kan herinneren. Immers de herinnering speelt zowel bij het kijken naar een tragedie als het lezen van een roman een doorslaggevende rol bij het kunnen construeren van de relaties tussen begin, midden en ontknoping.

Deze Aristotelianse visie op het verhaal zou op haast ideale wijze door het genre van de detective belichaamd worden. Dit genre is in die zin het verhaal der verhalen, omdat aldus Tzvetan Todorov, dat genre met haar uitgangsvraag ‘whodunnit?’ de structuur van ieder verhaal zou blootleggen.^{viii} Die vraag dramatiseert de rol van de *geschiedenis*, de opeenvolging van gebeurtenissen zoals die zich chronologisch afgespeeld hebben, en die van het *verhaal*, de uiteindelijke rangschikking van die gebeurtenissen in het vertelde verhaal.^{ix} Terwijl de lezer gewoonlijk op basis van het verhaal een geschiedenis weet te reconstrueren, gebeurt dat in een detectiveverhaal voor onze ogen door diens plaatsvervanger, de inspecteur of detective. In het traditionele detectiveverhaal herhaalt de detective de gebeurtenissen zoals die door zijn voorganger, de misdadiger, veroorzaakt zijn. Hij treedt in die zin ook in het voetspoor van de misdadiger. De criminele geschiedenis, aanleiding voor het verhaal maar tegelijkertijd nog onbekend, wordt in aanwezigheid van de lezer door de detective aan het licht gebracht. Hij maakt de misdaad pas werkelijk tot een geschiedenis.

Zo bezien draait het in de detective om twee geschiedenissen. Allereerst is er de geschiedenis die nog ontbreekt en die gereconstrueerd moet worden: de ware toedracht van de moord. Maar de geschiedenis die wij als lezers volgen bestaat niet uit

de ware toedracht, maar uit het reconstrueren van die toedracht. Het verhaal over de inspecteur die vragen stelt, luistert, speurt en onthult, *vormt* de geschiedenis in dubbele betekenis van het woord. Het detective verhaal dramatiseert op exemplarische wijze de paradox van narrativiteit. Terwijl het verhaal gepresenteerd wordt als een herhaling van een geschiedenis, (die dus aan het verhaal vooraf gaat), is het juist de taak van dat verhaal een geschiedenis te *vormen*, (als produkt van het verhaal).

Wanneer de detective de principes van een meeslepend, goed gevormd verhaal niet alleen belichaamt, maar ook dramatiseert, dan is het niet verwonderlijk dat Willem Brakman in één van zijn romans dit genre als model genomen heeft om er vervolgens provocerend van af te wijken. Maar daardoor laat hij ook uitkomen dat de klassieke detective al geen zuivere koffie is. In *De vadermoorders* (1989) wordt de moordenaar niet ontmaskerd, de ware toedracht nooit onthuld. Duck, de inspecteur van Scotland Yard die op het Vaticaan ontboden wordt om de moord op paus Innocentius X op te lossen, geeft halverwege de roman al aan, dat de lezer niet op een ontknoping hoeft te rekenen.

Als mijn instinct en mijn vingerspits van politieman mij niet bedriegen, dan is dit een van die gevallen waarin het ingewikkelde opsporen het verlangen naar de dader geheel doet verdwijnen.^X

Inspecteur Duck bevestigt met deze uitspraak het idee dat het detectiveverhaal op twee verschillende verlangens is gebaseerd, dat naar de dader en dat naar de sensatie van het speuren. Het is juist het tweede verlangen dat in *De Vadermoorders* in al z'n facetten is uitgewerkt. En ook al gaat het in de andere romans waar ik dit uur over zal spreken niet om het ontmaskeren van een moordenaar, ook in die gevallen zal de lezer die uit is op het reconstrueren van een geschiedenis, niet aan zijn trekken komen.

Neem Reve, wanneer hij in *De Taal der Liefde* zijn eigen tekst herleest:

Naarmate ik met het vertellen van de geschiedenis vorderde, twijfelde ik steeds meer, of ik haar ooit op schrift zou stellen. Het was eigenlijk geen geschiedenis, want er was ternauwernood sprake van een handeling, en er kwam eigenlijk niets in voor. Geweldige afstanden legden de personen er in af, dat wel, maar wat voerden ze tenslotte uit, als je alles bijeenvoegde? De hoofdpersoon zat te drinken, daar kwam het op neer. Als je de hele geschiedenis samenvatte, dan was zij niets dan een handpalm vol dorre aarde en verkruimd stof. Ik zou in werkelijkheid zo graag heel anders schrijven: verhalen die men mij zou smeken voor te lezen gezeten aan een haardvuur van wapperende vlammen, waarbij de kinderen nog wat later mochten opblijven, gewassen en in pyjama al, met natte haartjes, en alles zou één en al vreugde zijn omdat Oom Gerard gekomen was en voorlas zodat je het allemaal voor je zag zo mooi kon die alles beschrijven en zo 'levensecht waren de karakters getekend'.^{Xi}

Nu bespreekt Peter Brooks in *Reading for the Plot* ook een type vertelling dat zich weinig gelegen laat liggen aan het Aristoteliaanse ideaal. Hij beschouwt Rousseau's *Confessions* als prototypisch hiervoor. Op het eerste gezicht gaat het in deze tekst zoals bij een detective ook om misdaad. In dit geval kleine vergrijpen en onrechtvaardigheden, door Rousseau begaan, die hij als inspecteur van zijn eigen leven, vervolgens opbiecht. Maar bij nader inzien is de realiteit van deze vertelling veel complexer. De tekst bestaat niet alleen uit episodes waarin chronologisch gebeurtenissen verteld worden, maar ook uit uiteenzettingen van innerlijke gevoelens, neigingen en motieven die in scherp contrast staan met het opgebiechte gedrag; uit gefantaseerde verhalen over de hypothetische toekomst van andere personages uit de primaire geschiedenis; en uit het zelfreflexieve relaas van de genese van het schrijven van de *Confessions*. De complexe gelaagdheid van deze tekst is onmogelijk tot een logisch geordende geschiedenis te transformeren. De onderdelen ervan zijn principieel onverenigbaar. Zoals Brooks opmerkt is de enige uitweg die er voor Rousseau bestaat meer verhaal te produceren. Omdat de innerlijke motieven en neigingen onmogelijk als de ontmaskerde misdadiger voor het opgebiechte gedrag kunnen fungeren, moet er doorverteld worden.

Deze narratieve situatie lijkt ook in extremo op te gaan voor een derde tekst uit mijn corpus: *Nightwood* (1936) van Djuna Barnes.^{xii} Deze roman gaat, kort samengevat, over Felix Volkbein, Nora Flood en Jenny Petherbridge die ieder op een andere manier lijden aan een tekort aan identiteit. Stuk voor stuk verkeren zij even in de waan dat dat tekort opgeheven zal worden door de liefde die zij voelen voor de jonge vrouw Robin Vote. Robin ontloopt echter steeds weer de persoon die zijn of haar 'zelf' in haar persoon gevonden denkt te hebben. Eerst loopt zij weg van Felix, nadat zij hem een zoon geboort heeft, daarna van Nora, tot slot van Jenny. De roman bestaat grotendeels uit gesprekken die deze personages over hun wanhoop voeren met de beklemmende figuur van Doctor O'Connor, een homoseksuele travestiet. Terwijl zij in hun pijn, verdriet en wanhoop nauwelijks kunnen luisteren, houdt de dokter profetische monologen, waarin hun wanhoop niet verzacht, maar op theatrale wijze uitvergroot en gespiegeld wordt.^{xiii} Een voorbeeld:

'Oh,' riep hij uit, 'jij met je gebroken hart! Ik heb platvoeten, roos die rondwervelt als een sneeuwstorm. Een wandelende nier, kapotte zenuwen en een gebroken hart! Maar hoor je mij klagen dat een arend mij bij mijn ballen heeft of dat hij een oester op mijn hart heeft laten vallen? Ga ik soms brullend door het leven omdat het allemaal zo'n pijn doet, dat mijn gedachten steeds maar naar het verleden terugdwalen, of houd ik mijn buik vast alsof er in plaats van darmen een zootje messen in zit? En jij loopt maar te schreeuwen en je op je lippen te bijten, jouw uitgestrekte hand vraagt om medelijden, en je weet van narigheid niet waar je het zoeken moet. Hef ik mijn stem op tegen de bergen over de ellende in het dal ondervonden, of tegen iedere steen over de wijze waarop deze mijn botten versplinterde? Steun ik over iedere leugen die naar beneden in mijn

buik zakte en daar een nest bouwde om mijn dood in uit te broeden? Is er niet aan iedereen op deze wereld een steekje los, en ben ik misschien niet de allergrootste idioot die er rondloopt? – ik, die mij krijsend voortsleept als een vaars die voortgedreven wordt naar de slachtbank en weet dat haar kreten van protest nog slechts een halve roede behoeven af te leggen naar haar dood, zoals haar dood nog slechts een halve roede behoeft af te leggen om protest te kunnen aantekenen tegen haar kreten. Loop jij zonder schoenen in den hoge? Denk jij dat je de enige bent die met een blote voet in een omgekeerde hark heeft getrapt? Oh, jij arme blinde koe! Blijf toch van mijn veren af; je strijkt ze de verkeerde kant op en je fladdert maar heen en weer zodat je mij steeds aan mijn narigheid herinnert. Welk uiteinde is ooit zoet? Zijn de uiteinden van je haren soms zoet als je er eenmaal toe komt ze te tellen?’^{XIV}

Nu verhoudt de pijn en het intens lichamelijke liefdesverdriet dat in deze roman in alle toonaarden wordt uitgesponnen, zich als complementair tot het oeverloze praten en vertellen waarbinnen dat gebeurt. Dat zal u ongetwijfeld raadselachtig in de oren klinken, want wat heeft pijn nu met vertellen te maken? Dat zijn toch onvergelykbare grootheden, zult u zeggen. De studie *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (1985) van Elaine Scarry stelt mij echter in staat de thematiek van deze roman te verbinden met de narratieve overdaad waarmee die thematiek gestalte krijgt. En ook al gaat het bij Brakman en Reve niet om liefdespijn in de enge zin zoals bij Barnes, dit perspectief stelt mij ook in staat om greep te krijgen op de aard van hun vertellen.

Pijn verschilt van andere gevoelens, aldus Scarry, doordat het geen referentieel object heeft. We voelen altijd angst voor iets of iemand, we staan ambivalent tegenover iets, we zijn verliefd op iemand, we haten iets of iemand. Pijn daarentegen wordt gewoonlijk zonder enig object ervaren. Juist doordat pijn geen object heeft, is pijn ook niet in taal articuleerbaar of beschrijfbaar. Virginia Woolf signaleerde bijvoorbeeld dat er geen literatuur over koorts of hoofdpijn bestaat:

Het Engels, dat de gedachten van Hamlet en de tragedie van Lear kan uitdrukken, heeft geen woorden voor de ervaring van koorts of van hoofdpijn. Wanneer het eerste het beste schoolmeisje verliefd wordt, heeft ze Shakespeare of Keats om haar gevoelens te verwoorden, maar laat maar eens een patiënt een pijn in zijn hoofd aan een dokter beschrijven, dan valt de taal meteen droog.^{XV}

Scarry wijst op een reeks gevolgen die pijn heeft op het subject dat intense pijn ervaart. Een van de belangrijkste gevolgen bestaat eruit dat de grenzen tussen het zelf, het ik, en de wereld vernietigd worden. Deze vernietiging wordt ruimtelijk ervaren. Het is intense pijn die het zelf en de wereld van een persoon vernietigt, een vernietiging die ruimtelijk wordt ervaren ofwel als het samentrekken van het universum tot de onmiddellijke nabijheid van het lichaam, ofwel als het uiteenzetten van het

lichaam zodat het het gehele universum gaat beslaan.^{xvi}

Doordat de zelfervaring tot die van het lichaam gereduceerd wordt, verdwijnt het onderscheid, de grens of afbakening tussen lichaam en wereld. De ervaring van het lichaam is zo groot en intens dat hij het hele universum in beslag neemt, ofwel zo groot dat er geen ander universum meer is dan het lichaam. Op extreme wijze worden de grenzen tussen binnen en buiten, tussen ik en ander, tussen ik en wereld opgeheven. Het afgebakend ego lost op in ervaring van deze intense lichamelijke ervaring. Het zelf kan immers alleen bestaan bij de gratie van een niet-zelf, als onderscheiding van wat het zelf niet is. Wanneer de buitenwereld wegvalt, valt daarmee ook de zelfervaring weg.

Deze negatieve reductie tot de lichaamservaring die pijn is, kan bestreden worden door de stem, door taal. Aan de hand van Sartre's *Le mur* en Shakespeare's tragedies laat Scarry zien hoe de stem, praten, oeverloos praten om te praten, kan functioneren als een middel om het zelf niet tot het lichaam gereduceerd te laten worden. "De Stem wordt tot een laatste redmiddel om het zelf uit te breiden; zo lang als men spreekt strekt het zelf zich buiten de grenzen van het lichaam uit, en neemt het een ruimte in beslag die veel groter is dan het lichaam". Alleen in stilte gaan de grenzen van het zelf samenvallen met de grenzen van het lichaam waarin het zal sterven. (33) In dit licht kunnen zowel het monologische praten van dokter Matthew begrepen worden, als de behoefte van Felix, Nora en Jenny om met de dokter, maar ook met elkaar over hun stukgelopen liefdes te praten. Het is praten en in Nora's geval ook schrijven, niet met een communicatief doel, maar louter uit zelfbehoud, om het behoud van de stem en daarmee van een andere zelfervaring dan die van het lichaam alleen.

Bij Scarry is het oplossen van de grenzen tussen het ik en de wereld en het zelfverlies dat daaruit voortkomt, het gevolg van fysieke pijn. Dokter Matthew lijkt echter in zijn monologen hetzelfde verschijnsel van zelfverlies te beschrijven en in dezelfde termen als Scarry dat doet, maar dan steeds als gevolg van andere situaties. Hij vat zijn monologen zelf samen als een antwoord op de vragen die hij telkens van anderen kreeg over 'verwording en de nacht'. (201) De verschillende gevallen van zelfverlies die hij de revue laat passeren zijn alle gevallen van vervloeiing van het ik, van zelfverlies dus. Al deze situaties van verwording worden zo intens beleefd, zijn zo verwarrend voor de zelfbeleving van het subject, dat ze vergelijkbaar worden met de vernietiging van het subject die het gevolg is van fysieke pijn. 'Er bestaat eigenlijk alleen maar verwarring' (39) zegt de dokter in het begin al voordat de drie 'verloren' personages Robin ook maar ontmoet hebben. De momenten van verwording waarover de dokter in schitterende barokke taal vertelt, zijn de slaap, de liefde, de dood, de droom en de drank. Ze vallen allemaal onder de noemer van de nacht. De titel van het boek is dan ook een toespeling op het woud van verwording dat slaap, liefde, dood, droom en drank tezamen vormen.

Tot zover heb ik het op hol geslagen vertellen in *Nightwood* geïnterpreteerd als een compensatie voor het zelfverlies waar het intens beliefde liefdesverdriet toe leidt. Vertellen verschaft een zelfervaring die die van het lichaam overstijgt en in die zin

zelfverlies tegengaat. Maar de overdadige narrativiteit van deze roman biedt in nog een ander opzicht compensatie. Zoals ik eerder al stelde, neemt pijn in het scala van waarnemingen en gevoelens een uitzonderlijke plaats in omdat pijn zonder enig referentieel object ervaren wordt. Maar verbeelding, is, zo beargumenteert Scarry in het tweede deel van haar boek, op een tegenovergestelde manier net zo uitzonderlijk. Verbeelding bestaat alleen maar in het object van verbeelding. Het is onmogelijk om te verbeelden, zonder *iets* te verbeelden. Verbeelding wordt alleen ervaren in de beelden die het produceert. Scarry stelt pijn en verbeelding vervolgens dan ook als complementair tegenover elkaar.

Fysieke pijn is een intentionele staat zonder een intentioneel object; verbeelding is een intentioneel object zonder een intentionele staat die ervaren kan worden. Aldus is het op een eigenaardige manier mogelijk dat we ons pijn voorstellen als de intentionele staat van verbeelding en dat we verbeelding gelijk stellen aan het intentionele object van pijn.^{xvii}

Tot zover Barnes. De drie auteurs die ik nu kort heb besproken, heb ik samengebracht op systematische, niet op historische gronden. Zij komen overeen wat betreft de aard van hun narrativiteit. Historisch gezien zijn er echter werelden van verschil tussen deze auteurs en hun werken. Barnes' *Nightwood* gaat door voor een van de hoogtepunten van het modernisme, terwijl Brakmans romans met hun opzichtige intertextualiteit als schoolvoorbeelden van het postmodernisme gelden. Reve's latere werk is moeilijker bij een stroming in te delen, maar qua thematiek hoort het wellicht bij de romantiek, terwijl zijn voorliefde voor subjectivistische bespiegeling hem ook wel als modernist kunnen doen gelden.

Vanuit systematisch oogpunt komen deze teksten dus overheen, terwijl vanuit historisch oogpunt vooral de verschillen opvallen. De vraag die ik nu op wil werpen is of deze kloof tussen systematisch en historisch valt te overbruggen. Ik zal in die mogelijkheid de aard van mijn vakgebied, de algemene literatuurwetenschap, typeren. De term die ik voor die brug zal gebruiken is de term 'barok'. Mijn stelling is dat de auteurs van mijn corpus stuk voor stuk 'barok' zijn. Maar wat zeg ik daar nu mee? Juist de term barok is uiterst ambigu. Binnen de literatuurwetenschap en kunstgeschiedenis wordt hij op de eerste plaats als een periodebegrip gehanteerd. René Welleks *Concepts of Criticism* en Frank Warnke's *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century* bepleiten zo'n gebruik van de term barok met vuur.^{xviii} Tegelijkertijd echter wordt de term in veel algemenere zin gebruikt, bijvoorbeeld in de veel gehoorde bewering dat Brakman een zeer barokke stijl heeft. Betekent dit dat de term barok hier in plaats van een historische een systematische invulling gekregen heeft en zo ja, is hij daarmee toegeëigend voor oneigenlijk gebruik? Of is het wellicht mogelijk om een historisch begrip een dimensie te geven die transhistorisch onderzoek mogelijk maakt *zonder* er een metafoor of een passepartout van te maken?^{xix}

In navolging van Tom Conley zal ik de term barok niet als een periodebegrip maar als een *troop* opvatten.^{xx} Tropen of betekenisfiguren zijn stijlfiguren, kunstgrepen zoals deze in de retorica onderscheiden worden, waarmee op specifieke manieren betekenis geproduceerd wordt. Mijn navolging van Conley is echter tegelijkertijd een omkering van zijn kenschetsing van de term barok. Met behulp van mijn levelingsauteurs zal ik uiteindelijk beweren dat ‘barok’ een antitroop is, omdat het een behandeling van taal betreft die de productie van betekenis juist uitstelt of tegenwerkt. Nu betreft barok als antitroop eerder een systematisch gebruik van de term, dan een transhistorisch. Met behulp van de klassieke kunsthistorische tekst *Vie des formes* uit 1934 van de Franse kunsthistoricus Focillon zal ik barok als antitroop transhistorisch in zetten.^{xxi}

Vie des formes biedt theoretische reflecties over historische onderzoek en behandelt vragen als ‘hoe ontwikkelen stijlen zich?’, ‘waardoor verschillen ze?’, ‘volgen stijlen elkaar op of hebben ze ook aspecten met elkaar gemeen?’ Behalve deze laatste vraag is nog een andere vraag die hij stelt voor mijn project bijzonder relevant: ‘in hoeverre kunnen esthetische stijlen als manieren van denken opgevat worden?’. Een van zijn hypothesen bestaat uit het soort evolutionistische wetmatigheid dat vandaag de dag nauwelijks meer serieus genomen wordt. Iedere stijl zou zich volgens een zelfde patroon ontwikkelen, namelijk volgens vier verschillende fasen. De opeenvolgende fasen waar een stijl door heen gaat zijn van verschillende lengte en intensiteit, afhankelijk van de stijl. Het zijn de experimentele fase, de classicistische fase, de fase van verfijning en de barokke fase.^{xxii} Deze visie op de ontwikkeling van stijlen maakt het voor Focillon mogelijk om te spreken van bijvoorbeeld een barokke fase van de romaanse kunst, van de gothiek, enzovoort. In lijn hiermee zou het voor mij mogelijk moeten zijn om te spreken van een barok realisme, een barok modernisme en een barok postmodernisme.

Dat zou ik alleen willen doen als Focillons hypothese los kan worden gemaakt van een evolutionistische geschiedsofvatting die er op het eerst gezicht aan ten grondslag ligt. Dat kan. Hij verzet zich zelf met hand en tand tegen de nog steeds dominante historische praktijk om geschiedenis als een lineaire ontwikkeling voor te stellen. Zoals het niet mogelijk is om te spreken van afgeronde eeuwen, van de kunst van de 17^e eeuw bijvoorbeeld, alsof het dan om een afgeronde eenheid gaat, zo is het ook niet mogelijk om een moment, een specifieke datum als een in zich zelf besloten kracht of eenheid te zien. Ieder historische moment bestaat uit een extreme diversiteit van plekken en handelingen. En zelfs wanneer we het over een specifieke moment op een specifieke plaats hebben, dan nog hebben we te maken met zeer diverse handelingen in uiteenlopende historische dimensies zoals die van de economie, de politiek, de kunsten. Geschiedenis is daarom op fundamentele wijze niet eenduidig lineair, is niet “pure opeenvolging”.^{xxiii} We moeten geschiedenis eerder opvatten, zo stelt Focillon, als het naast en door elkaar bestaan van divergerende ontwikkelingen. Geschiedenis is daarom uiteindelijk altijd een conflict op één moment tussen wat vroegtijdig, wat actueel, en wat vertraagd is.

In Focillons denken over kunst staan de noties ‘vorm’ en ‘stijl’ centraal. Deze begrippen moeten echter niet formalistisch opgevat worden. ‘Vorm’ en ‘stijl’ zijn voor hem uiteindelijk altijd handelingen en met name denkhandelingen. Vorm en stijl worden daarom door hem niet in materiële zin beschreven, maar geanalyseerd als het resultaat van een intentioneel subject dat op iets voorafgaands reageert en daarmee een doel nastreeft. Vorm is een intentionele handeling die in de tijd plaatsvindt. Cultuur, zegt hij, is geen reflex, maar een progressieve toeëigening en vernieuwing.^{xxiv} Hoe zo’n opvatting van vorm en stijl leidt tot de aanname dat steeds dezelfde fasen in een stijl elkaar opvolgen, kan ik nog het best verduidelijken aan de hand van een voorbeeld uit mijn eigen onderwijspraktijk. Wanneer ik mijn studenten de principes van het poststructuralisme probeer uit te leggen, dan kan ik dat pas doen door eerst de principes van het structuralisme uit een te zetten. Pas wanneer men zich die principes eigen gemaakt heeft, kan men het poststructuralisme begrijpen. Mensen die niet de moeite genomen hebben om het structuralisme in de vingers te krijgen, zullen nooit toegang krijgen tot het poststructuralistisch denken. Maar dit wil niet zeggen, en dit is belangrijk, dat het poststructuralisme zich evolutionair ontwikkeld heeft uit het structuralisme. Structuralistisch denken voert op gegeven moment tot een *aporie*, waardoor poststructuralisme mogelijk en logisch nodig wordt (ik zeg niet noodzakelijkerwijs geboren wordt). Op vergelijkbare wijze maakt een experimentele fase van een stijl een classicistische fase mogelijk en een classicistische een barokke fase. Het gaat mij er nu niet om Focillons model over te nemen maar wel om de principes te doordenken die het hem mogelijk maken om overeenkomst in verschillende stijlen, vormen, bespreekbaar te maken.

Maar welke kenmerken van een manier van vertellen, tot welke stroming of periode dat vertellen ook behoort, kunnen barok genoemd worden? Wat maakt zowel Brakmans, Reve’s als Barnes’ teksten tot barokke teksten? Zowel in de literatuurwetenschap als in de kunstgeschiedenis zijn er inmiddels boekenkasten over barok volgeschreven. Deze studies classificeren de meest uiteenlopende kunstgrepen die voor barok doorgaan, maar zijn niet goed in staat barok op meer fundamenteel niveau als troop en *tevens* als manier van denken te typeren. Brian McHale worstelt met hetzelfde probleem in zijn studie over het postmodernisme. De stroom van artikelen en boeken die er in 1987 over het postmodernisme gepubliceerd waren slagen er in om de meest uiteenlopende verschijningsvormen van het postmodernisme in kaart te brengen, maar zij slagen er niet in, zo constateert hij, om de vinger te leggen op de *dominant* die al deze verschillende verschijningsvormen motiveert en met elkaar verbindt. Op zeer overtuigende wijze slaagt Mchale er wel in om die *dominant* te definiëren.^{xxv} Op de *dominant* van het postmodernisme zal ik echter nu niet verder ingaan.

Twee teksten, een literatuurtheoretische, namelijk Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* uit 1928 en een filosofische, namelijk Gilles Deleuze’s *Le Pli: Leibniz et le baroque* (1988) slagen erin om de *dominant* van de barok als troop en

manier van denken te articuleren.^{xxvi} Door ze met elkaar te integreren, ze op elkaar te betrekken, zal ik mijn brug tussen een historische en een systematische invalshoek kunnen bouwen.

Ook al behandelt Benjamin de barok op het eerste gezicht als een specifieke periode binnen een specifieke cultuur, de Duitse, de manier waarop hij barok analyseert is eerder (taal)filosofisch en dus niet noodzakelijk aan historische of culturele grenzen gebonden.^{xxvii} Voor Benjamin is de stijlfiguur van de allegorie emblematisch voor de barok. Maar zijn visie op allegorie verschilt radicaal van hoe deze sinds de afgelopen twee eeuwen gedefinieerd is. In die definities wordt de allegorie stevast tegenover het symbool geplaatst. De allegorie zou voor een algemeen concept of idee staan waarmee het echter niet samenvalt. Het symbool daarentegen zou een incarnatie of belichaming van de idee zijn. Bij de allegorie zou sprake zijn van een kunstmatige substitutie, terwijl bij een symbool het concept in onze materiële wereld is “afgedaald”, waardoor we als lezer of toeschouwer het teken niet hoeven te interpreteren of vertalen, maar direct toegang hebben tot de betekenis daarvan. Het symbool zou daarom een totaliteit zijn die zich in een enkel moment openbaart. Met de allegorie daarentegen zou altijd tijdsduur gemoeid zijn, enerzijds omdat de allegorie narratief van karakter is, maar ook omdat de interpretatie ervan tijd vraagt. Het is met name de kunstmatigheid van de substitutie, die allegorie in een negatief daglicht stelt tegenover het symbool dat een natuurlijke, organische belichaming van betekenis zou zijn.

Vandaag de dag zijn we geneigd om deze voorstelling van allegorie als niet meer dan een voorstelling van een conventioneel tekensysteem te zien. Sinds de zogenaamde *linguistic turn* is het immers gemeengoed geworden om ieder teken als arbitrair, als niet natuurlijk te beschouwen. Het is de romantische visie op het symbool als een directe belichaming van het concept die nu als utopisch ideaal en dus als achterhaald geldt.

De originaliteit van Benjamin schuilt echter in zijn stelling dat allegorie niet tot een conventioneel tekensysteem valt te herleiden. Wanneer allegorie als een conventioneel tekensysteem opgevat wordt, dan zou dat betekenen dat er een transpositie plaats zou vinden van de allegorische betekenisdrager naar een allegorische betekenis, van betekenaar naar betekende. Doordrongen als we nog steeds zijn van de Platoonse traditie, wordt deze transpositie al gauw opgevat als de toegang tot een hoger domein of ontologie, van de materiële wereld van betekenisdragers belanden we in de wereld van betekenis, van concepten en ideeën. Volgens Benjamin is er bij de allegorie echter niet echt sprake van zo'n transpositie. De allegorieën die hij voor ogen heeft als de essentie van het barokke, zijn zeventiende eeuwse emblemataboeken.

U kent ze wel, de zinnebeelden van bijvoorbeeld Jan Luiken of Jacob Cats. U zult zeggen: maar dit zijn toch bij uitstek voorbeelden van een conventioneel tekensysteem; bij uitstek, omdat de overheveling van het ene domein naar het andere hier voor onze ogen gedemonstreerd wordt als een omzetting van een beeld naar tekst, of

andersom: van tekst naar beeld. Benjamin is echter gericht op een aspect van deze emblemata dat de meeste mensen in hun metafysische honger naar betekenis ontgaat. Zowel tekst als beeld bevatten te veel details en hebben de narratieve potentie om allerlei verwickelingen in gang te zetten, om ze nog moeiteloos naar het andere domein te kunnen overbrengen. Wanneer we bijvoorbeeld een plaatje zien van een vrouw in een klassiek gewaad met een blinddoek voor, een weegschaal in haar hand, een boom op de achtergrond, naast een bankje om op uit te rusten, dan is het heel makkelijk om de visuele betekenis mogelijkheden van dit beeld in te dammen door het iconografisch te lezen, als *vrouw justitia*. Maar de rijkdom aan details biedt ook de mogelijkheden van allerlei narratieve voorgeschiedenissen en ontwikkelingen. Het is dat aspect van zowel beeld als tekst dat Benjamin bezighoudt. Hij ziet op beide niveaus een wildgroei van relaties die het vervolgens onmogelijk maakt om nog de stap te zetten van beeld of tekst naar betekenis. We blijven steken op het niveau van de betekenisdrager en verliezen ons daarin. De produktie van betekenis wordt daarmee uitgesteld. En het is in die zin dat ik Benjamins barokke allegoriebegrip, en daarmee zijn visie op de barok, niet als een troep, maar als een antitroep zie. Die antitroep is geschikt om zowel mijn lievelingsauteurs als ook mijn lievelingsvakgebied mee te karakteriseren.

Willem Brakman lijkt een zelfde uitstel van betekenis te bepleiten in een poëtische passage in *Ante Diluvium* (1998). In deze roman kijkt Brakman terug met volwassen mannen op de “clubjesleeftijd”, die van tien- tot twaalfjarige jongens. Old Shatterhand, het Grote Opperhoofd Winnetou, maar ook de archetypische schoolmeester, ‘Meester Mager’ bevolken dit universum.

Er is een raadselachtig midden in ons hoofd, dat zichzelf niet waar kan nemen, maar waar de waarheid zich (als men geluk heeft) uit zoiets als fantasie tovert. Op het ogenblik dat ik geveld en dodelijk gewond op de sofa lag, vermocht dat raadselachtige me niet te interesseren, wel de uitgangen daarvan, de veel of weinig gebruikte wegen naar grondfiguren in mijn leven: de verrader, de geliefde, de meester, de vriend en nog zo wel wat, de dood bijvoorbeeld. Veel taal is hierin, dat systeemloze systeem waaraan het raadselachtige midden niet vreemd is. Hier zij iedere pedant krachtig de deur geweest, dat is maar tijdverlies. Als taal werkelijk als taal optreedt definieert zij haar begrippen niet maar noodt ze tot schikken en schuiven met subjectieve meningen, probeersels en opvattingen tot het konijn uit de hoed wordt getild, even onwaarschijnlijk als werkelijk en waar. Hou mij dus niet aan mijn woord, en zeker niet als de desinteresse, de afkeer en de onverschilligheid niet meer te dragen zijn, de tegenstoot te zwak is en het eind in zicht.^{xxviii}

In beeldende taal wijst Brakman het raadselachtige dat om oplossing, onthulling, interpretatie vraagt, de deur. De pedante persoon die taal vast wil spijkeren en om definities en betekenisstokken vraagt, wordt geweerd. Taal wordt hier voorgesteld

als een systeemloos systeem met uitgangen, weinig gebruikte wegen, dat tot schikken en schuiven noodd. De overloze wildgroei van details en mogelijkheden die Benjamin in allegorische emblemata constateert, lijkt Brakman hier tot zijn poëtische motto te verheffen.

Volgens Benjamin is het principe van allegorische personificatie altijd verkeerd begrepen. Het gaat daarbij volgens hem niet om de personificatie van zaken, maar om het concrete een meer indrukwekkend voorkomen te verschaffen door het als een persoon op te voeren. Een persoon is meer indrukwekkend, in de zin van: dringt zich zelf meer op, dan een concreet 'ding', omdat het niet de status van object maar van subject heeft. En een subject kan in principe handelen en geschiedenissen in gang zetten. (p.187) Dat laatste, zult u begrijpen, spreekt mij wel aan.

Benjamin beargumenteert uitvoerig dat de barok zich kenmerkt door een gerichtheid op geschiedenis en natuur en daarmee op de meest 'aardse' en concrete dimensies. De metafysische domeinen van mythologie en religie zouden zoveel mogelijk van hun 'essenties' ontdaan worden. Er is geen interesse in de 'ziel' maar in concrete 'figuren' en dit in de dubbele betekenis van het woord: zowel 'personen' als 'patronen'. Deze gerichtheid op geschiedenis en het aardse is, en dat is belangrijk, fundamenteel melancholisch van aard. Natuur wordt niet in volle bloei ervaren, maar als 'overrijp'; geschiedenis wordt niet in haar monumenten benaderd, maar in haar ruïnes. En het is deze melancholische blik van de barok die tot een alternatief voert voor 'het conventionele betekenisstelsel' dat vormen, tekens, omzet in betekenis.

Het beeld dat Benjamin gebruikt om de werking van de melancholische blik te doen voelen, is uitermate verhelderend. Ik citeer:

Het is slechts in het proces van verval dat de gebeurtenissen waaruit geschiedenis bestaat uitdrogen en geabsorbeerd worden in hun setting.^{XXIX}

Volgens Benjamin is de essentie van in verval gerakende en uitdrogende objecten het polaire tegendeel van transfiguratie. Het proces van 'uitdrogen' bewaart ervaringen voor de eeuwigheid in haar materialiteit: als ruïnes, als verhalen, als geschiedenissen. Maar het is ook dankzij dit proces van uitdrogen en inkrimpen dat er relaties ontstaan tussen schijnbaar willekeurige elementen. Dit inkrimpen leidt niet tot een eenheid van betekenis, tot een transpositie tot een ander of hoger domein, maar tot *verbanden* binnen de dimensie waarin men zich ophoudt.

Ik kan geen betere steun vinden dan in Brakman om dit barokke proces te verduidelijken. In de openingspagina's van *Ante Diluvium* reflecteert de verteller over het vertellen zoals zich dat in de rest van de roman ontvouwt.

“Maar ik heb mijn ervaringen”, zei ik, “en moet machteloos toezien hoe ze tot meubilair worden, tot kostbaar hout. Schijnbaar is alles in rust in de kasten, dozen en vitrines, ook in de lade met de witte voorjaarsjurken en de tule, waarin nog de teleurstellingen worden bewaard. Maar dieper nog is het ontbindingspro-

ces van het vervlechten der tijden. Ik kan daar niet over beschikken zoals ik wil en als ik eens het dierbaarste tevoorschijn haal, dan zie ik het verschieten zoals een teer tapijt in het zonlicht. Vooral bij alles wat ik vergeten ben, dat zichzelf bewaart, uit het zicht en doodstil, is dat zo. Dat spaart zijn krachten maar reikt tot in het heden ten dage. Alle lichte afdwalingen, leugentjes, infernale omfluiseringen en blasfemieën komen daarvandaan”.^{xxx}

Het ‘ontbindingsproces van het vervlechten der tijden’ waar Brakman over spreekt en dat de voedingsbodem voor al zijn romans is, is niet alleen een schitterend beeld voor de essentie van de barok, het is ook een bij uitstek barok beeld, want het is gebaseerd op een paradox. Het is immers juist het ontbindingsproces, het uitdrogen en inkrimpen van Benjamin, dat de ervaringen tot kostbaar meubilair en kostbaar hout transformeert, waardoor samenhang ontstaat.

De barokke geschiedsopvatting, zoals geformuleerd door Benjamin, brengt, zo zou ik willen stellen, het soort verhalende overdaad met zich mee dat we in het werk van Brakman, Barnes en Reve aantreffen. In al die gevallen gaat het niet langer om de reconstructie van geschiedenissen, maar om de ‘ontbinding’ van geschiedenis, omdat dan pas de verbanden ontstaan. De vertelpatronen die tijdens deze ontbinding van geschiedenis ontstaan vertalen zich op microniveau naar een specifieke barokke stijl (en ik gebruik nu het begrip stijl in een veel engere, namelijk exclusief talige betekenis, dan voorheen). Deze barokke stijl kenmerkt zich op de eerste plaats door een spanning tussen het gesproken en geschreven woord. Met het gesproken woord zou de mens zich, aldus Benjamin, een houding aanmeten: een houding van waardigheid, superioriteit en almacht over de objectwereld. (201) De objectwereld zou in geschreven taal in de slavernij van betekenis opgesloten worden. (202) Het gesproken woord daarentegen zou spontaan, vrij zijn en zich niet in betekenis vast laten leggen.^{xxx}

In het werk van Brakman, maar met name dat van Reve worden het geschreven en het gesproken woord dan ook tegen elkaar opgezet. Het humoristische effect van veel van Reve’s teksten wordt voor een groot deel veroorzaakt door zijn overvloedig gebruik van stoplappen. Een stoplap, nu, gaat mank aan een gebrek aan betekenis. Hij speelt in mondelinge situaties echter een cruciale rol, niet in de overdracht van betekenis, maar om de communicatie tussen mensen op gang te houden. Met andere woorden, een stoplap is *fatisch*. Nu is er een geschreven genre dat meer dan alle andere genres een communicatieve functie heeft en in die zin sterk afhankelijk is van fatische momenten in de tekst, namelijk de brief. Het is dan ook niet voor niets dat juist Reve zich op het brievengenre heeft toegelegd. In brieven worden constant woorden gebruikt, niet om daarmee betekenis over te dragen, maar om het contact gaande te houden. Ik citeer uit “Brieven aan een kunstbroeder”, het tweede hoofdstuk uit *De Taal der Liefde*.

Ik ben aan een moeilijk gedeelte in mijn boek bezig, waarin ik Woelrat vertel, dat ik Giovanni L. graag aan hem zou geven, opdat hij vernoemde Giovanni eens duchtig etc. Je moet afstand houden tot je onderwerp. Scheppend kunstenaar, dat valt niet mede.(54)

Drinken is verschrikkelijk, niet drinken is vreselijk. Vanmiddag ga ik proberen kunst te maken. Je vraagt je eigen af waarvoor, en voor wie. Zo gaat alles zijn rustige gangetje, in ons kleine landje aan de Noordzee, temidden van de grote reuzen van wereldstaten. (59)

Ik wou dat ik schatrijk was, dan zou ik in stilte veel goed doen. Ik ben bij lange na niet schatrijk, maar dat behoeft ook niet. Rijk zijn, dat brengt ook een hoop zorgen met zich mede. (69)

Keer op keer snijdt Reve het betekenisvolle gesprek de pas af, door met een stoplap af te rondelen.

Ogenscheinlijk het tegendeel, maar in effect gelijkend op de stoplap is het uiterst barokke verschijnsel van talige virtuositeit. Zowel Reve, Barnes als Brakman blinken daar in uit. Net als bij de stoplap, gaat het bij talige virtuositeit niet om de overdracht van betekenis. Taal wordt niet als betekenisvol, maar eerder als materie behandeld. Met grote wellust wordt taal gehanteerd en buitelen kunstige constructies, beeldassociaties en onverwachte klanksequenties over de pagina. Ik citeer Brakman, dit maal uit zijn verhaal “Oom Anton”:

Veel in het jongensboek is zo wonderschoon dat men er zonder kleerscheuren niet van afkomt: neem het venster in het bos, de zorgende waardin, het vuur, het samen redden uit zee en moeras of van de afgrond en duister geboefte, nog daargelaten het rukken van de storm aan de luiken als men overnacht. Wie waarlijk door dat grote geluk is aangeraakt is als een verminkte voor het leven, hij wordt de izegrin en saggerijn, altijd op zoek naar huis, nog bij het mooiste gehinderd door het teveel der werkelijkheid, om dus maar helemaal niet te spreken van de onmetelijke horken in het café. Onvrede als trouw; de enige weg in deze regio is de weg terug, deze is echter met zorg versperd, maar zo vindingrijk en behalve onwaarschijnlijk bruut vaak zo dunvingerig en verfiynd, dat de glim der schoonheid daarin niet wordt gemist.^{xxxii}

Of nog een veel bondiger voorbeeld, dit maal uit “Oom Henk”:

“Hij leeft,” zei ik en een trilling doorvoer mij van roeper tot poeper.^{xxxiii}

Natuurlijk is het veel te extreem om te stellen dat talige virtuositeit de produktie van betekenis geheel achterwege laat. Maar wat continu voelbaar is, is dat taal niet uit-

sluitend gehanteerd wordt als tekens van wat overgedragen moet worden, maar op de eerste plaats als een object dat zelf aandacht verdient, in zijn materialiteit.

Gilles Deleuze vat in zijn *Le pli: Leibniz et le baroque* bondig samen wat de consequenties zijn van Benjamins visie op de barok voor het verhaal. De barok zou tot een heel nieuw soort verhaal aanleiding geven dat zich door de volgende drie kenmerken onderscheidt.^{xxxiv}

- 1) Beschrijvingen vervangen het object. Hiermee wijst hij op het fenomeen dat ik zojuist gekenschetst heb als een wellustige omgang met taal die betekenis als object van dat taalgebruik opschort.
- 2) Het concept wordt tot verhaal. Hiermee wijst hij op Benjamins barokke allegoriebegrip waarin allegorieën niet langer tot een transpositie naar een hoger domein aanleiding geven, maar een eindeloos, horizontale uitbreiding van het verhaal veroorzaken.
- 3) Het subject wordt tot *point of view*.

Nu is *point of view* niet alleen een centraal begrip in de filosofie van Leibniz maar ook in de verteltheorie. Als voorganger van het begrip *focalisatie* staat het daarin voor de subjectieve positie waar vanuit een geschiedenis wordt verteld. Volgens Deleuze moet barok *point of view* als een antwoord gezien worden op het Renaissance perspectief en de waarheidsclaim die daaraan verbonden is. Lineair perspectief is georganiseerd vanuit een stabiele subjectpositie en richt zich op een verdwijnpunt in het schilderij waaromheen de objectwereld overzichtelijk geordend is. Barok *point of view* laat zich echter het best uitleggen aan de hand van de blik van een toeschouwer die de plooi van een gordijn volgt. Deze blik is niet stabiel, maar is in beweging en hij heeft geen verdwijnpunt. “Barok *point of view* vestigt een relatie tussen een subject en een object, en gaat vervolgens terug naar het subject, een subject dat door deze beweging verandert is, en gaat in zijn nieuwe gedaante weer terug naar het object, om vervolgens weer terug te keren naar zijn continu veranderende ‘zelf’”^{xxxv}

Wanneer Deleuze stelt dat het subject tot een *point of view* wordt, dan betekent dat dus dat subject en object totaal in elkaar verstrengeld raken. In deze eindeloze transformatie spelen proportie en schaal een belangrijke rol. Microscopisch kijken wordt afgewisseld met macroscopisch kijken, immers wanneer men ‘in’ de plooi zit, is het bereik van de blik heel anders dan wanneer men ‘uit’ de plooi komt. Dit is tevens een adequate beschrijving van de drie auteurs die vanmiddag centraal stonden. Het subject is in alle drie de gevallen niet langer een handelend subject, maar een kijkend subject. In Barnes’ *Nightwood* worden pijn en liefdesverdriet, eindeloos uitvergroet; bij Brakman worden traumatische kwetsuren uit de kindertijd microscopisch geanalyseerd en ter hand genomen; bij Reve worden uit en ten treure seksuele fantasieën onder de loep genomen.

Maar behalve een verteltrant, en een uitvergroting van specifieke, bij elke auteur verschillende, thematieken, bieden deze teksten ook, zoals we gezien hebben, demonstraties van opvattingen over representatie, betekenisproductie, en de materialiteit van taal. En die opvattingen worden niet in redeneringen gevat maar, op barokke wijze, als horizontale uitbreiding, al vertellend, ‘gedaan’ of zoals dat tegenwoordig ietwat

modieus heet, *performed*. Dus omdat de barok als anti-troop bestaat uit demonstraties van heel specifieke opvattingen omtrent taal en representatie, is de barok nu tevens op te vatten als een manier van denken. Sterker nog, de onderscheiding tussen antitroop en manier van denken valt binnen de barokke schrijfwijze niet langer te maken.

Evenmin, zo stel ik nu, als de onderscheiding tussen de systematische en historische reflectie over literatuur. Het is dankzij zicht op datgene wat Brakman, Barnes en Reve met elkaar gemeen hebben, hun barokke vertellen, dat we deze auteurs ook historisch kunnen plaatsen: Brakman als barokke postmodernist, Barnes als barokke modernist, en Reve als barokke romanticus.

Scheidingen die niet te maken zijn, uitbreidingen, en overbruggingen, het zijn, zo wil ik tot besluit suggereren, tevens de manieren om mijn vakgebied, de algemene literatuurwetenschap, mee te karakteriseren.

Dames en heren,

Ik zou graag van deze gelegenheid gebruik maken om diegenen die een belangrijke rol gespeeld hebben in mijn intellectuele en academische vorming, toe te spreken en te bedanken.

Het college van Bestuur en het Bestuur van de Faculteit der Letteren dank ik voor het in mij gestelde vertrouwen. Bijzondere dank gaat in dit geval uit naar oud-decaan Frits van Oostrom die met uitzonderlijke bestuurlijke wijsheid alles in het werk gesteld heeft om mijn benoeming mogelijk te maken.

Hooggeleerde promotoren, John Neubauer en Mieke Bal: jullie hebben ieder op eigen wijze, op andere gebieden en op andere momenten, grote invloed gehad op mijn denken. Ik hoop dat jullie je niet van mij vervreemd zullen voelen van hoe ik me verder intellectueel zal ontwikkelen en van de manier waarop ik mijn taken hier in Leiden zal beheren.

Hooggeleerde Schipper, beste Mineke: Jij hebt vanaf de eerste dag dat ik in 1992 in Leiden als universitair docent kwam werken volledig vertrouwen in mij gesteld. En je hebt het me zelfs niet kwalijk genomen toen ik het een tijdje niet meer zag zitten om deel uit te maken van het Nederlandse academische leven en in Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam ben gaan werken. Jij bent als wegbereider van de interculturele literatuurwetenschap aan deze universiteit een lichtend voorbeeld voor mij. Altijd weer zal jij je collega's blijven wijzen op sexisme, racisme en andere ethnocentrismen in ons academisch denken. Ook al heb deze middag niet over dat aspect van ons vakgebied gesproken, je kunt er alle vertrouwen in hebben dat ik met dezelfde inzet die jij hiervoor aan de dag gelegd hebt, me hiervoor zal inzetten.

Beste collega's van de opleiding Literatuurwetenschap, Frans-Willem, Isabel, Daniella, Peter, Joyce, Jos, Andrea, Marcelle en Tacco. Bij jullie heb ik het gevoel thuis te zijn. Wij delen dezelfde passies. Jullie zijn een bijzonder gedreven en getalenteerde groep en ik heb dan ook het volste vertrouwen dat de Literatuurwetenschap in

Leiden de komende jaren kan bloeien en zal bloeien. Aan jullie zal het niet liggen.

Beste studenten: onderwijs geven aan jullie is een voorrecht.

Literatuurwetenschapstudenten weten wat ze willen en zijn vaak de meest kritische en reflectieve van een Letterenfaculteit. Jullie zijn daarom voor mij een grote bron van voldoening en inspiratie. Iedere keer weer heeft het contact met jullie zijn weer-slag op mijn onderzoek. Ik hoop de komende jaren met jullie ons vakgebied verder te verkennen en wens jullie om met Roland Barthes te spreken niet alleen veel *plaisir du text*, maar ook *jouissance du text* toe.

Lieve ouders: ook al hebben jullie je vaak zorgen gemaakt om mijn afwijkende ideeën en opinies, en verklaarden jullie die vanuit de constatering dat ik te veel las, jullie hebben mij altijd tot in het uiterste gesteund. En zelfs jullie kritiek op mijn leesgedrag betekende voor mij steun want was voor mij een aansporing om nog meer te lezen. Ik dank jullie hiervoor.

Op mijn ouders na zijn alle mensen die ik nu bedankt heb academici en collega's. Mijn vrienden hebben echter minstens zo'n grote invloed gehad op mijn intellectuele ontwikkeling. Ook hen wil ik bedanken, met name Olga, Danielle, Maarten, Joost, Jont en Hercules.

En dan tot slot een woord van dank aan Mieke, nu niet als promotor maar als geliefde. Intelligentie heeft voor mij altijd een grote erotische aantrekkingskracht. Nu ben jij niet alleen wonder schoon, maar ook extreem intelligent. Ik ken niet veel mensen in deze wereld die zoveel complexiteit in hun denken aan kunnen als jij. Maar nu lijkt het alsof ik je slechts dankbaar ben omdat je altijd een lichtend voorbeeld bent geweest. Er is echter veel meer. Je enthousiasme, je totale identificatie met hen die je aan je hart gaan, je tomeloze energie, maar ook je zorgzaamheid en kwetsbaarheid, maken je tot meer dan bijzonder. Ik dank jou voor alles en nog veel meer.

Geachte toehoorders, dank voor uw aandacht. U weet waarschijnlijk intussen niet meer hoe nog langer op deze houten banken rechtop te zitten. Laten we daarom het glas gaan heffen. Dames en heren: ik heb gezegd!

- i Ik heb deze rede geschreven op het Clark Art Institute in Williamstown, Mass. Ik dank hierbij de directeurs Michael Ann Holly en Michael Comforty voor hun genereuze uitnodiging om de maand januari 2001 op hun onderzoeksinstituut door te brengen.
- ii Willem Brakman, *Interieur*. Amsterdam 1996: Querido; p. 21.
- iii Willem Brakman, "Oom Izak" in: *Jongensboek*. Amsterdam 1987: Querido; p. 69.
- iv Roland Barthes, *S/Z*. Paris 1970: éd. du Seuil.
- v Gerard Reve, *De Taal der Liefde*. Amsterdam 1972: Athenaeum-Polak & Van Gennep; p. 220.
- vi Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York 1984: Knopf.
- vii In de woorden van Aristoteles: Tragedy is essentially an imitation not of persons but of action and life, of happiness and misery. All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a certain kind of activity, not a quality.[...] So that it is the action in it, i.e. its Fable or Plot, that is the end and purpose of the tragedy; and the end is everywhere the chief thing. *Poetics*, trans. Ingram Bywater, ed. R. Mckeeon, Chicago 1973: University of Chicago Press; p. 678.
- viii Tzvetan Todorov, *Poétique de la Prose*. Paris 1971: le Seuil.
- ix Voor het onderscheid tussen geschiedenis, verhaal en tekst, zie Mieke Bal, *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg 1978: Coutinho.
- x Willem Brakman, *De vadermoorders*. Amsterdam 1989: Querido; p. 93-94. Zie voor een uitvoerige analyse van deze roman: Ernst van Alphen, "Vertellingen zonder verhaal" in: *De toekomst der herinnering: Essays over moderne Nederlandse literatuur*. Amsterdam 1993: Van Gennep; pp. 183 - 198, en Jack van der Weide, *Detective en anti-detective* Nijmegen 1996: Vantilt.
- xi Gerard Reve, *ibid.*, p. 149-50.
- xii Djuna Barnes, *Nightwood*. (1936). London 1979: Faber and Faber. Ik citeer uit de Nederlandse vertaling van Gerardine Franken, Amsterdam 1963: De Bezige Bij.

- xiii Zie voor een uitvoerige analyse van deze roman vanuit het perspectief van 'zelfverlies,' Ernst van Alphen, "Affective Reading: Loss of Self in Djuna Barnes's *Nightwood*", in: Mieke Bal (ed.), *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford 1999: Stanford University Press; pp.151 - 70.
- xiv Djuna Barnes, *Nachtwood*, vertaald door Gerardine Franken, Amsterdam 1963: De Bezige Bij; p. 192-93. In het Engels: 'Oh,' he cried, 'A broken hart have you! I have falling arches, flying dandruff, a floating kidney, shattered nerves and a broken heart! But did I scream that an eagle has me by the balls or has dropped his oyster on my heart? Am I going forward screaming that it hurts, that my mind goes back, or holding my guts as if they were a coil of knives? Yet you are screaming, and drawing your lip and putting your hand out and turning round and round! Do I wail to the mountains of the trouble I have had in the valley, or to every stone of the way it broke my bones, or of every lie, how it went down into my belly and built a nest to hatch me to my death there? Isn't everyone in the world peculiarly swung and me the craziest of the lot? —so that I come dragging and squealing, like a heifer on the way to slaughter, knowing his cries have only a rod to go, protesting his death—as his death has only a rod to go to protest his screaming? Do you walk high Heaven without shoes? Are you the only person with a bare foot pressed down on a rake? Oh, you poor blind cow! Keep out of my feathers; you ruffle me the wrong way and flit about, stirring my misery! What end is sweet? Are the ends of the hair sweet when you come to number them?' (*Nightwood*, p. 218)
- xv Virginia Woolf, "On Being Ill", *Collected Essays*, 4. New York 1967: Harcourt; p. 194.
- xvi Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York 1985: Oxford University Press; p. 35.
- xvii *Ibid.*, p. 164.
- xviii René Wellek, in *Concepts of Criticism*. New haven 1963: Yale University Press; pp. 69 - 127. Frank J. Warnke, *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*. New Haven 1972: Yale University Press.
- xix Een transhistorisch gebruik van de term barok wordt bijvoorbeeld gerechtvaardigd door twee recente studies over neo-barok, of over barok in de twintigste eeuwse literatuur en beeldende kunst. Ik doel op Omar Calabrese's *Neo-Baroque: A Sign of the Times* uit 1987 en Mieke Bals *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* uit 1999. In beide gevallen gaat het om hedendaagse culturele verschijnselen die een relatie aangaan met de historische periode van de barok.

- xx Tom Conley, “Translator’s Foreword: A Plea for Leibniz”, in: Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Foreword and translation by Tom Conley. Minneapolis 1993: University of Minnesota Press; pp.ix -xx.
- xxi Focillon schreef *Vie des formes* in 1934, kort nadat hij zijn beroemde studie *Art d’occident* afgerond had, een geschiedenis van de late middeleeuwen.
- xxii Chaque style traverse plusieurs âges, plusieurs états. Il ne s’agit pas d’assimiler les âges de styles et les âges de l’homme, mais la vie des formes ne se fait pas au hasard, elle n’est pas un fond de décor bien adapté à l’histoire et sorti de ces nécessités, elles obéissent à des règles qui leur sont propres, qui sont en elles ou, si l’on veut, dans les régions de l’esprit qu’elles ont pour siège et pour centre, et il est permis de chercher comment ces grands ensembles, unis par un raisonnement serré, par des expériences bien liées, se comportent à travers ces changements que nous appelons leur vie. Les états qu’ils traversent successivement sont plus ou moins longs, plus ou moins intenses selon les styles – l’âge expérimental, l’âge classique, l’âge du raffinement, l’âge baroque. *Vie des Formes*. Paris (1943) 1955: Presses universitaires de France; p. 21.
- xxiii Focillon, *Ibid.*, p. 83.
- xxiv La culture n’est pas un réflexe, mais une prise de possession progressive et un renouvellement. Focillon, *ibid.*, p. 86.
- xxv Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. London 1987: Methuen; p. 9.
- xxvi Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (1928). Frankfurt am Main 1963: Suhrkamp Verlag. In het Engels vertaald als *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London 1977: NLB.
Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le baroque*. Paris 1988: Editions de Minuit; in het Engels vertaald als: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Foreword en translation by Tom Conley. Minneapolis 1993: University of Minnesota Press.
- xxvii Dit maakt het dan ook begrijpelijk dat deze tekst als de theoretische bron van inspiratie fungeert voor een van de meest klassieke teksten over het postmodernisme in de beeldende kunst: Craig Owens’ essay “The Allogorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 1)”, in: *October* 12 (Spring 1980) en (Part 2), in: *October* 13 (Summer 1980).
- xxviii Willem Brakman, *Ante Diluvium*. Amsterdam 1998: Querido; p. 64.

- xxix “Mit dem Verfall, und einzig und allein mit ihm, schrumpft das historische Geschehen und geht ein in den Schauplatz.” Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main 1972: Suhrkamp; p.199.
- xxx Willem Brakman, *ibid.*, p. 8.
- xxxi Op het eerste gezicht bezondigt Benjamin zich hier aan het soort idealisering van het gesproken woord die Jacques Derrida in zijn werk overtuigend bekritiseerd heeft. Toch is Benjamins visie op het gesproken woord fundamenteel verschillend van die visie daarop die Derrida deconstrueert. Derrida kritiseert het idee dat in het gesproken woord betekenis direct voorhanden zou zijn. Benjamin stelt echter juist dat in het gesproken woord betekenis zich niet zo maar vast laat leggen.
- xxxii Willem Brakman, “Oom Anton”, in: *Jongensboek* (1987), p.149.
- xxxiii Willem Brakman, “Oon Henk”, in: *Jongensboek* (1987), p. 131.
- xxxiv Gilles Deleuze, *The Fold*. P. 127. Zie voor kenmerken van barokke verhalen ook Gérard Genette, “D’un récit baroque”, in: *Figures II*. Paris 1969: Éditions de Seuil; pp. 195 - 222.
- xxxv Mieke Bal, “Translation”, in: *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: Toronto University Press. (ter perse).