



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur

Cornelissen, N.J.A.

Citation

Cornelissen, N. J. A. (2012, January 31). *Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur*. Klement, Zoetermeer. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/18419>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License:

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/18419>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

ARMANDO BRAKMAN MUTSAERS

Van dit proefschrift is ook een handelseditie verschenen bij Uitgeverij Klement te Zoetermeer onder ISBN 978 90 8687 088 2.

De publicatie van dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt door financiële ondersteuning van de J.E. Jurriaanse Stichting en het Dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds.

ARMANDO BRAKMAN MUTSAERS

OVER FILOSOFIE EN LITERATUUR

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op dinsdag 31 januari 2012
klokke 11.15 uur

door

Nicolaas Johannes Auguste Cornelissen

geboren te Arnhem

in 1978

PROMOTIECOMMISSIE

Promotores Prof. dr. E.J. van Alphen
Prof. dr. R.M. Sonderegger (Akademie der
bildenden Künste Wien)

Leden Prof. dr. J.L. Goedegebuure
Dr. Y. Horsman
Dr. H.W. Sneller
Prof. dr. T.L. Vaessens (Universiteit van Amsterdam)
Dr. P.W.J. Verstraten

INHOUD

Inleiding 7

DEEL I SNIJDEN – NEGATIVITEIT EN BETEKENIS IN HET WERK VAN ARMANDO 15

- 1 Armando's gespleten oeuvre 17
 Twee Armando's 17 | *Verskillende historische interpretaties* 25
- 2 Negativiteitsesthetica 31
 Het esthetische en het niet-esthetische 31 | *Context en betekenis* 37 |
 Schrijven over het esthetische 44
- 3 Drie keer mes: Armando's *Verzamelde gedichten* 51
 Het mes als historische referentie 51 | *Het mes als kunsttheorie* 70 |
 Het mes als strategie 82

DEEL II VERBINDEN – ENGAGEMENT EN AUTONOMIE IN HET WERK VAN WILLEM BRAKMAN 93

- 4 Verlichting en mythe in *De sloop der dingen* 95
 Brakman en het postmodernisme 95 | *Het dorp, de stad en de
 dialectiek van de verlichting* 107 | *Verplaatsingen en ongrijpbare
 personages* 115
- 5 Esthetische schijn in *Ante diluvium* 123
 De neutralisatie van het esthetische 123 | *Het virtuele been tussen
 toen en nu* 129 | *Het raadselachtige midden* 134 | *Bergsons*

automaat en de dromer 137 | *Het elders voorbij de esthetische schijn?* 143

- 6 *Materie en techniek in Een goede zaak* 147
Esthetische ideologie en materialiteit bij De Man 147 | *Via verve-
ling naar de materie* 154 | *Techniek, geschiedenis en het lelijke bij*
Adorno 164 | *Kunst en antiekunst* 170

DEEL III PLOOIEN – STRATEGISCHE EFFECTEN IN HET WERK VAN
CHARLOTTE MUTSAERS 175

- 7 *Plooien als strategie* 177
Mutsaers en de filosofie 177 | *Deleuzes Le pli* 179 | *Het plooien*
van Rachels rokje 186
- 8 *Het plooien van de geschiedenis* 201
Ornament, esthetische ervaring en geschiedenis 201 | *Geplooid*
autobiografie 210 | *Geplooid (cultuur)geschiedenis* 218
- 9 *Mutsaers en de dieren* 225
De monade, de nomade en het concrete kunstwerk 225 | *Een enga-
gement voor de dieren* 229 | *Naaktheid en het verschil tussen dier*
en mens 234 | *Materiaal, techniek en strategie* 243 | *Je suis de*
twee etages 249

Tot slot 253
Het esthetische als probleem 253 | *De grenzen van het subject* 257 |
Filosofie, literatuur en strategie 262

Gebruikte literatuur 267

Dankwoord 275

Summary 277

Curriculum vitae 285

INLEIDING

Drie namen van Nederlandse auteurs: Armando, Brakman, Mutsaers. Op het eerste gezicht hebben ze niet veel meer met elkaar te maken dan het Nederlands waarin ze schrijven. De geserreerde spreektaal waarmee Armando (1929) vooral bekend geworden is, staat haaks op de weelderige, barokke zinnen van Willem Brakman (1922-2008). En de kristalheldere formuleringen die in de boeken van Charlotte Mutsaers (1942) tot enigmatische gehelen samensmelten, lijken ver verwijderd van de taal van de twee heren. Ook wat thematiek betreft zou je hen niet snel met elkaar in verband brengen. Het werk van de eerste staat loodzwaar in het teken van de oorlog en herinnering. Bij hem vinden we het schuldige landschap, de bosrand die 'het' heeft zien gebeuren, maar vervolgens door blijft groeien en bloeien alsof er niets is gebeurd. Armando klaagt de schoonheid aan vanuit de morele gevoeligheid van de twintigste eeuw bij uitstek, de gevoeligheid voor de Tweede Wereldoorlog. De tweede daarentegen hoorde je niet vaak over die oorlog. Men noemt hem tot zijn onvrede vaak postmodern. Voor Brakman zou de wereld een tekst zijn, het personage een nadrukkelijke fictie, de handeling een intertekstueel spel, de auteur vooral iemand met een boekenkast. Denk wat dit laatste betreft bijvoorbeeld aan zijn vele speelse verwerkingen van diverse hoogtepunten uit de wereldliteratuur. Ook de derde wordt vaak postmodern genoemd, maar bij haar benadrukt men tegelijk haar radicale engagement. Dieren lijken bij Mutsaers meer waard te zijn dan mensen, iets wat sommige mensen als uiterst provocatief en schokkend ervaren. Hier hebben we te maken met een schrijfster die wil dat we na lezing van haar boeken ons leven veranderen en nooit meer kreeft eten.

Toch zijn er naast deze verschillen overeenkomsten. Zo hebben we te maken met drie dubbeltalenten. Behalve als literator zijn of waren zij allen actief als beeldend kunstenaar. Het bekendst is hier wellicht Armando, met zijn eigen museum in Amersfoort. Er zijn weinig beeldende disciplines waarin hij niet actief was (Van Alphen 2000). Van Brakman is minder bekend dat hij een begenadigd schilder en tekenaar was. Na een periode van inactiviteit vanaf de jaren vijftig begon hij in 1989 het project om bij al zijn boeken een tekening te maken. Ook daarna bleef hij actief als beeldend kunstenaar (Brakman 2001a). En ook bij Mutsaers maakt het beeldende werk een aanzienlijk deel van haar oeuvre uit. Zij studeerde aan de kunstacademie en werkte daarna een tijd lang als docent aan de kunstacademie, ontwierp postzegels, maakte illustraties en boekomslagen. In 2000 ontving zij de Jacobus van Looyprijs voor dubbeltalenten (Hermans en Hoogendonk 2000). Een prijs die Armando in 1985 overigens ook ontving.

Ik zal mij niet uitgebreid bezighouden met het beeldende werk van deze drie dubbeltalenten. Wel zou deze dubbele begaafdheid al een aanwijzing kunnen zijn voor een bepaalde artistieke praktijk tussen kijken en lezen. Dat je hun beeldende werk kunt lezen ligt wellicht voor de hand – bijvoorbeeld door er een betekenisvol verhaal uit te destilleren. Minder vanzelfsprekend lijkt echter omgekeerd dat je hun literaire werk kunt bekijken – je kunt verliezen in een fascinatie voor een letterlijkheid van het medium taal, nog voordat of zonder dat het iets betekent. Toch zal dit bij elk van de drie schrijvers/kunstenaars in kwestie het geval blijken te zijn.

Armando, Brakman en Mutsaers hebben ook gemeen dat zij opereren als relatieve eenlingen. Je kunt hen moeilijk associëren met een artistieke of literaire beweging. Natuurlijk behoorde Armando wat zijn vroege werk betreft nadrukkelijk wel bij verschillende groeperingen – de Nederlandse Informele Groep, de Nulbeweging, het tijdschrift *Gard Sivik*. Maar waar het zijn latere, veel bekendere werk betreft opereert hij als onafhankelijk kunstenaar. Armando is Armando en lijkt vooral op zichzelf te staan. Voor de twee anderen geldt dit ook. Sommige literatuurwetenschappers delen Brakman en Mutsaers in bij het postmodernisme (bijv. Vervaeck 1999), maar erg bevredigend is die indeling niet. De critici in kwestie zijn overigens

vaak de eersten om toe te geven dat de auteurs over wie zij schrijven eenzaten zijn (11). Het gevolg van deze autonomie is dat schrijvers zoals Armando, Brakman en Mutsaers moeilijk te plaatsen zijn in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Men gaat daarin immers uit van grotere historische eenheden dan het individu, bijvoorbeeld van tijdschriften of groepen kunstenaars. Het lijkt er dan wellicht op dat je de drie genoemde kunstenaars alleen op zichzelf kunt benaderen. In dat geval zou je bijvoorbeeld een monografie over hun werk kunnen schrijven. Je kunt echter ook iets verder uitzoomen op een bepaalde problematiek of een complex van vragen die de drie samenbrengen. Dit is wat ik in wat volgt zal doen.

Eerste aanwijzingen vinden we wellicht in twee uitspraken over Armando, de eerste van Mutsaers, de tweede van Brakman. Van Mutsaers is het niet de enige keer dat zij zich uit over Armando. Zij heeft herhaaldelijk haar waardering uitgesproken voor zijn werk. Het heeft haar 'ogen laten tuiten' (Mutsaers 2000: 73). In *Kersebloed* schrijft zij het volgende:

Ik denk nu aan Armando. Elke letter uit *De straat en het struikgewas* houdt een schreeuw verborgen, de letter zit er als een ijzeren harnasje omheen. Bladzij na bladzij zetten die schreeuwen zich voort. Tot snikkens toe. Het is niet stil, het lijkt stil. (81)

Zij benadrukt het verband tussen 'de letter' en 'de schreeuw'. Het gaat niet zozeer om de discursieve boodschap die Armando's werk uitdraagt, maar om een letterlijkheid die een intensiteit, een emotie verbergt. Deze geeft zich volgens Mutsaers alleen prijs aan lezers die over een 'psychische otofoon' beschikken, een speciaal vermogen tot geestelijk horen (80). Hoe we dit precies moeten begrijpen laat zij in het midden.

Ook Brakman schrijft waardierend over Armando:

Armando die gewapend met gummihandschoenen en een emmer verf, als oud-bokser het zwart uit het zwart wil slaan. Ik zag zijn reeks in Münster en dacht al dribbelend: zwart, flakkeren, rafelen, raffelen, klapperen, klakkeren, wapperen, een donker en veelvormig grommen van donkere vlekken, mooi

dik van oppervlak en tegen een grauw dat er niet om loog. *Vaandels* noemde hij het zelf volgens een klein kaartje bij de deur. Jammer, want het veranderde een raadselachtig, picturaal avontuur in een Berlijnse hemel zo vol boze herinneringen. (Brakman 2001b: 259)

Het specificeren van een betekenis doet volgens Brakman afbreuk aan de gebeurtenis die de verf op doek op zichzelf is. Hier zie je nog sterker dan bij Mutsaers dat de aantrekkingskracht van Armando's werk niet alleen gelegen is in een boodschap die het bevat of een situatie waar het aan refereert. De schilderijen in de serie *Vaandels* tonen een gevecht met de beperkingen en mogelijkheden van het medium waarmee ze gemaakt zijn – de verf dus. De te duidelijke titel doet daar afbreuk aan, want hij stuurt te veel. De verf waar Brakman hier op doelt vindt zijn literaire complement in de letter waar Mutsaers naar verwijst. Daar moeten we naar kijken, suggereren beiden, daar gebeurt het.

De vraag is vervolgens hoe we deze nadruk op letter en op verf moeten begrijpen. Mutsaers verbindt Armando's letterlijkheid met een zekere affectiviteit of intensiteit. Brakman bespeurt in diens schilderijen een raadsel. Steeds roepen zij daarmee enerzijds een betekenisloze materialiteit op en anderzijds iets wat daaroverheen wijst, maar zich niet direct laat vatten. Mijn centrale stelling is dat datgene wat Mutsaers en Brakman bedoelen opgeroepen en verbonden wordt in een 'strategie'. De term strategie duidt tegelijkertijd de materiële structuur van het werk in kwestie aan en de relatie die deze structuur onderhoudt met bepaalde theoretische problemen. Op een materieel niveau kun je die strategie steeds vatten in een bepaalde metafoor. Voor Armando is dat 'snijden'. Deze auteur lijkt zijn literaire werk als het ware steeds in stukjes te snijden. Het is daarom heel moeilijk te bepalen wat deel en wat geheel is. Iets wat een eenheid zou kunnen vormen, kan net zo goed bestaan uit heterogene, uitgesneden fragmenten. Brakmans werk is vervolgens te begrijpen als een 'verbinden'. In zijn schrijven koppelt hij continu zaken aan elkaar die wij normaal gesproken meestal scheiden. Verschillende werkelijkheidssferen lopen daardoor bij hem structureel door elkaar, waardoor de lezer zich in zijn literaire werelden lastig kan oriënteren.

ren. Een voorbeeld is hier het door elkaar lopen van het psychische en het geografische in zijn werk. In Mutsaers' literaire werk kunnen we ten slotte een 'plooien' ontwaren. Bepaalde woorden roepen via associatie reeksen op van andere woorden. Op hun beurt roepen onderdelen van die reeksen echter ook weer reeksen op, waarvan het eerstgenoemde woord weer een onderdeel kan zijn. Zo ontstaat een in elkaar gedraaide taalkluwen die lastig te ontwarren lijkt.

In eerste instantie lijken de strategieën vooral het lezen dat op zoek is naar betekenis te frustreren. Toch is dit niet het hele verhaal. In wat volgt zal ik beargumenteren dat de strategieën de lezer uitdagen zich bezig te houden met problemen die de filosofie op haar manier ook centraal stelt. Ook literatuur 'denkt' of zet aan tot denken (vgl. Van Alphen 2005 en 2008). Zo thematiseert Armando op vele plaatsen in zijn werk expliciet de relatie tussen de autonomie van de kunst en geweld in de geschiedenis. In de titel van zijn verzameld proza – *Schoonheid is niet pluiz* (Armando 2003) – komt dit duidelijk tot uitdrukking. Het gaat om de ethische vraag hoe kunst kan claimen een eigenstandig domein buiten de werkelijkheid te vormen, terwijl ze zich eigenlijk zou moeten uitspreken over die werkelijkheid. Het klopt niet dat er schoonheid bestaat in een wereld die lelijk is. Toch blijft Armando kunst maken, zich zeer bewust van het discutabele karakter van zijn onderneming. Zijn werk is te lezen als de uitdrukking van deze spanning. Bij Brakman komt een vergelijkbaar probleem terug. Bij hem gaat het echter eerder om de spanning tussen het idee dat kunst autonoom is en het idee dat kunst maatschappelijk geëngageerd zou moeten zijn. Kunst zou 'nee' moeten zeggen tegen een wereld die niet deugt, zou kritiek moeten leveren, maar kan dit alleen maar vanuit een positie buiten die wereld, waardoor ze tot machteloosheid is gedoemd. Brakmans werk zou je in het verlengde hiervan kunnen beschouwen als een interventie met literaire middelen in een breder gevoerde discussie over kunst en politiek. Ook over Mutsaers kan gezegd worden dat haar werk worstelt met de vraag hoe je in kunst of literatuur buiten die gebieden relevant kunt zijn. Ook in haar werk zijn diverse ethische problemen te vinden. Het gaat dan bijvoorbeeld om de vraag hoe ver we mogen gaan in de interpretatie en wat we tijdens het lezen te weten kunnen komen over de personages of over de auteur.

Maar het gaat daarbij ook om onze relatie tot de dieren. Mutsaers lijkt op zoek naar een literair antwoord op de vraag hoe we met dieren moeten omgaan en hoe we ze wel en niet moeten begrijpen.

De werken van de drie auteurs gaan zo een relatie aan met een filosofisch te noemen problematiek. Toch zijn ze daar niet toe te herleiden. Eerder is de filosofische reflectie waartoe een roman of een gedicht aanleiding geeft te beschouwen als een omgangsvorm met de ultieme onbegrijpelijkheid van het werk in zijn strategieën. In deze studie zal ik de besproken werken confronteren met filosofische ideeën die geopperd zijn door de drie auteurs zelf. Armando's expliciete geworstel met de specificiteit van de kunst is aanleiding zijn werk te lezen vanuit een recente filosofische reflectie op het fenomeen van de esthetische autonomie: de negativiteitsaesthetica van de filosoof Christoph Menke. Brakman heeft zich herhaaldelijk geuit over Theodor W. Adorno en van Mutsaers is bekend dat ze in het werk van Gilles Deleuze een inspiratie of bevestiging vond van haar idee van het plooien. Het werk van deze twee auteurs zal ik daarom hoofdzakelijk lezen vanuit deze twee filosofen. De eerdergenoemde strategieën zijn vervolgens het punt waar het werk verschilt van de filosofie. In de strategieën onttrekt het literaire werk zich aan het denken waar het in eerste instantie aanleiding toe leek te geven. Literatuur is geen uitbeelding van filosofie, geen metafoor voor bepaalde gedachten. Zij is iets wat het denken continu blijft uitdagen, waar we als lezers nooit mee klaar zijn.

In de analyses die volgen fungeren filosofische uiteenzettingen in eerste instantie als 'zoeklichttheorieën' (Popper 1972). Ieder lezen is – hoe minimaal ook – theoretisch gestuurd. Ook het 'normale' lezen gaat uit van de aanname dat een roman personages bevat waarop je allerlei menselijke eigenschappen kunt projecteren. Met die emoties en motieven kan een lezer zich vervolgens identificeren of zich er juist van afkeren. Dit soort lezen lijkt natuurlijk, maar is gebaseerd op aannames die je theoretisch kunt noemen. Ook bij het normale lezen lees je vanuit een context, of een kader dat je als het ware om het literaire werk plaatst, waardoor je er specifieke zaken in gaat zien. Een filosofische reflectie werkt op dezelfde manier. Alleen zie je nu andere dingen of wordt zien op zichzelf een probleem. Het literaire werk blijkt zich op een specifieke manier bezig te houden met zaken

waar de filosofie zich op haar manier ook mee bezighoudt. Literatuur speelt met zo'n met de filosofie gemeenschappelijk probleem, door het te ondermijnen, door te laten zien dat het er niet toe te reduceren is, maar ook door aanleiding te geven verder te denken. Ik zal laten zien dat deze ondermijning en uitdaging samenhangen met het eerdergenoemde niveau van de strategieën die ingrijpen in een bepaalde samenhang van problemen of vragen.

Literatuur heeft zo op twee manieren gevolgen voor filosofie. In de eerste plaats interveniëren strategieën zoals gezegd direct in de filosofie. Ze leveren er een bepaalde bijdrage aan. Het kan dan gaan om een oplossing voor vragen die onbeantwoord of buiten beschouwing blijven, maar ook om een specificatie van iets wat vaag blijft of een correctie op een aspect van een theorie of op die theorie als zodanig. In de tweede plaats brengt een constellatie met drie auteurs zoals deze studie ook diverse theoretische elementen samen. Ik noemde al enkele filosofen die een rol gaan spelen in de verschillende delen van deze studie. Er ontstaat een vergelijkend perspectief. De in de academische filosofie vaak gestelde vraag naar de relatie van denker x tot denker y krijgt hier relevantie vanuit de literatuur. Overeenkomsten en verschillen tussen de drie Nederlandse auteurs worden bemiddeld door overeenkomsten en verschillen tussen filosofen. En het omgekeerde geldt ook.

Sommige letterkundige of literatuurwetenschappelijke studies proberen een strikte scheiding aan te brengen tussen theorie en object. De eerste helft van zo'n studie begint dan bijvoorbeeld met het theoretisch kader, de tweede helft geeft de toepassing. Vaak gaat zo'n onderzoek vergezeld van de opmerking dat de lezer die niet van theorie houdt, het eerste deel kan overslaan en ook meteen met het deel over literatuur kan beginnen. Je kunt je in die gevallen afvragen waarom je die theorie dan überhaupt nog nodig hebt. Zo'n absolute scheiding tussen beide heb ik niet gemaakt. Analyses van literaire werken leiden tot filosofische of theoretische overwegingen, die vervolgens weer een specifiek perspectief bieden op een literair werk enzovoort. Literatuur is daarbij meer dan een illustratie van een filosofisch idee en filosofie meer dan louter intellectuele *couleur locale*.

DEEL I

SNIJDEN

*Negativiteit en betekenis
in het werk van Armando*

I ARMANDO'S GESPLETEN OEUVRE

Twee Armando's

Armando's publieke manifestatie kenmerkt zich door een breuk. Eigenlijk zijn er twee Armando's. Aan de ene kant 'het fenomeen': een provocerende, radicale cultuurterrorist die zich vanaf de jaren vijftig tot het eind van de jaren zeventig nadrukkelijk profileert binnen de Nederlandse kunstwereld. Aan de andere kant 'de kunstenaar': een alom gerespecteerde artiest wiens werk men steeds meer gaat begrijpen als een belangrijke reflectie op de Tweede Wereldoorlog (vgl. Van Alphen 2000: 5).

Met het fenomeen schept Armando een personage dat via manifesten, allianties met andere kunstenaars, tijdschriften enzovoort duidelijk in verband staat met de Nederlandse en internationale avant-garde van destijds (de Zestigers, de futuristen, enzovoort). Steeds weer roept hij het beeld op van een gevaarlijk persoon met criminele trekken. Kijk bijvoorbeeld naar het volgende citaat uit het manifest 'Armando', dat in 1960 afgedrukt stond in het tijdschrift *Gard Sivik*:

Een lange, slanke man betrad een gigantisch gebouw in één van de wereldsteden. Hij had een katachtig en lenig lichaam, een opvallend knap gelaat en een donkere snor. Zijn koude, loerende ogen gleden even over de menigte, die hem bij de ingang stil en geïmponeerd gadesloeg. Hij werd onmiddellijk gevolgd door zijn 3 wondermooie vrouwen en 4 onguur uitziende, grofgespierde mannen, die, zoals insiders wisten, onder hun dure kostuums wapens verborgen. (Armando 1960: z.p.)

Ook Armando's literaire en beeldende werk lijkt in dienst te staan van het scheppen van dit personage. Het blijkt een behoorlijk overtuigende fictie te zijn: veel contemporaine critici verwarren het fenomeen met de auteur zelf. Personage en persoon lijken voor hen moeilijk te onderscheiden. Het werk van Armando wordt daarbij ofwel ervaren als een provocerende schreeuw om aandacht (zie de perscitaten in Armando 1964: 6-7), ofwel afgedaan als een vorm van epigonisme (Anbeek 1990: 246). Deze oordelen zijn over het algemeen gekleurd door de morele afschuw die het fenomeen opwekt. Een *close reading* van bijvoorbeeld zijn gedichten vindt in die tijd zelden of nooit plaats.

Bij de kunstenaar verandert dit. Waar het fenomeen nog in een duidelijke samenhang van artistieke groeperingen staat, maakt Armando de kunstenaar zich los van de contemporaine artistieke scene.¹ Hij houdt zich bezig met een problematiek die groter is dan hijzelf. Zijn werk is een reflectie op de tijd, op goed en kwaad, op de Tweede Wereldoorlog. De kunstenaar is slechts het transparante medium van deze thematieken. Hij 'moet' scheppen en dit is niet per se 'leuk' (Duyns 2005). Zijn literaire en beeldende productie komt vanaf eind jaren zeventig op zichzelf in het middelpunt van de belangstelling te staan. De kunstenaar Armando, als persoon of personage, opereert op de achtergrond en wordt aan het zicht onttrokken door zijn werk. Hij heeft het weliswaar gemaakt, maar zelf is hij verder niet belangrijk. In zekere zin is hij leeg. Waar het literaire en beeldende werk bij het fenomeen een middel was om een personage in het leven te roepen, is de kunstenaar ondergeschikt aan een grotere thematiek in zijn werk.

De tweedeling tekent zich nog scherper af wanneer we kijken naar de verschillende vertogen rondom beide figuren. Het fenomeen wordt vrijwel uitsluitend beschreven in neerlandistische literatuurgeschiedenissen (bijvoorbeeld Anbeek 1990: 245-247; Van Bork en Laan 1997: 263-270). Ook hier lijkt men personage en auteur moeilijk uit elkaar te houden. Men ziet Armando als iemand die reageert op Nederlandse en internationale voorgangers, de

1 Wat overigens niet uitsluit dat het onmogelijk is zijn werk te lezen in relatie tot de literatuur- en kunstgeschiedenis. Vgl. Van Alphen 2000.

Vijftigers, de dadaïsten; er is aandacht voor de groepen waartoe hij behoorde (*Gard Sivik*, enzovoort); en zo nu en dan serveert men smeugige anekdotes over zijn schokkende streken. Het personage valt hier samen met de auteur. Een fictieve gestalte functioneert als het referentiële brandpunt van de analyses. Men begrijpt zijn beeldende en literaire werk in samenhang met de uit de manifesten sprekende positie van Armando binnen internationale kunststromingen of als een doelbewuste provocatiestrategie. Verder besteedt men geen noemenswaardige aandacht aan zijn werk. Bij de latere kunstenaar is dit anders. De aard van de aandacht verandert nu: over dit latere werk verschijnen vrijwel uitsluitend monografieën van meer literatuurwetenschappelijke aard (bijvoorbeeld Van Alphen 2000; Favié 2006), de neerlandistische aandacht verflauwt.² Het publieke optreden van Armando krijgt in deze studies veel minder aandacht. De kunstenaar is ondergeschikt aan zijn oeuvre. Volgens literatuurwetenschapper Trudy Favié wordt hij er zelfs doelbewust door versluierd (Favié 2006: 42). In deze studies begrijpt men Armando's werk in relatie tot de Tweede Wereldoorlog en soms binnen een strategie om een autobiografische lading aan het zicht te onttrekken.

De overgang van fenomeen naar kunstenaar heeft als gevolg dat Armando's literaire en beeldende werk de aandacht naar zich toe trekt, terwijl het personage dat erbij hoort steeds minder belangrijk wordt. Hierbij valt het volgende op. Los van de methodologische verschillen tussen neerlandistiek en literatuurwetenschap construe-

- 2 Een uitzondering is hier de in 2006 verschenen literatuurgeschiedenis van Hugo Brems. In deze studie figureert Armando als fenomeen en als kunstenaar. Dit lijkt het gevolg van een minder stringent gehanteerde methodologie, waardoor de studies uit de literatuurwetenschap weer doorsijpelen naar de neerlandistiek. Brems schrijft in zijn inleiding: 'In dit boek is een poging ondernomen om die veelheid [de verwevenheid van literatuur met andere kunsten, met maatschappelijke en politieke ontwikkelingen, en de manier waarop de Nederlandse literatuur functioneert in een veranderende samenleving] onder te brengen in een chronologisch en thematisch verhaal. Dat is noodzakelijk een verhaal waarin nu eens de ene verhaallijn de overhand krijgt, dan weer de andere. De ene keer komen literaire werken als protagonisten naar voren, de andere keer poëtische opvattingen of veranderingen in de samenleving, of uitgevers en media.' (Brems 2006: 14)

ren beide vertogen een object van onderzoek dat op de een of andere manier in verband staat met een vorm van geschiedenis. In het eerste geval gaat het om het gedrag van het fenomeen in historisch lokaliseerbare samenhangen: de literaire kringen uit de jaren vijftig en zestig (tijdschriften, galleries), verschillende stromingen (Vijftigers, Zestigers) enzovoort. In het tweede geval legt men het werk uit in relatie tot de Tweede Wereldoorlog of tot de jeugd van de kunstenaar. Blijkbaar is dit historiseren in beide gevallen een voorwaarde om een betekenisvol object te vormen. In beide gevallen blijft er een vrijwel betekenisloze of lege rest over: het literaire en beeldende werk bij het fenomeen, de kunstenaar bij het latere werk.

Een kort verhaal van Armando uit 2008 lijkt beide gedaanten te beschrijven. Het heet 'Eigenaardig' en ik citeer het hier in zijn geheel:

Kunstenaars zijn eigenaardige mensen, ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt. Ik heb een kunstenaar gekend die bang was een uur of langer in ledigheid door te moeten brengen. Hij wilde steevast een boek of tijdschrift onder handbereik hebben, want anders moest hij z'n gedachten de vrije loop laten, en dat vond hij op z'n zachtst gezegd geen prettige bezigheid.

Want waar gingen zijn gedachten heen? Z'n gedachten namen geen hoge vlucht. Z'n gedachten waren naar zijn mening beperkt, en ik was het met hem eens.

Ik heb trouwens nog een kunstenaar gekend. Die was al oud en moe. Vroeger had hij het hoogste woord, nu zei hij niet veel meer, hij luisterde soms, en ik zag 'm wel eens glimlachen. Maar hij had, ondanks alles, plannen van heb ik jou daar. Hij wilde dat nog schilderen en dat nog schrijven. O, hij wist heel goed wat ie wilde. Hij werkte als een paard. Dezelfde kunstenaar die zo moe was.

De kleine handelingen, zo dringend noodzakelijk in het menselijk bestaan, waren hem een doorn in het oog, de kleine handelingen ergerden hem, hij verrichtte ze haastig en ongeduldig, want hij verlangde naar, wat hij noemde, het schepende moment.

Tot mijn opluchting heb ik slechts deze twee kunstenaars mogen ontmoeten. Meer heb ik er niet gekend. (Armando 2008: 51)

De derde persoon enkelvoud hoeft in deze prozaschets geen belemmering te vormen de twee beschreven kunstenaars te identificeren met het fenomeen en de kunstenaar. Armando noemde de hij-vorm 'een techniek om geen gezeur aan mijn kop te krijgen' en 'een bijna noodzakelijke techniek om me achter te verschuilen' (Armando in Heymans 1992: 42; geciteerd in Favié 2006: 41). Waar Armando 'hij' schrijft, kun je blijkbaar in veel gevallen 'ik' lezen. We kunnen 'Eigenaardig' dan lezen als een exposé over de twee Armando's. De eerste kunstenaar staat voor het fenomeen. Het is een neurotische, hyperactieve kunstenaar, die liever een tijdschrift leest dan scheppend bezig is, wat een allusie zou kunnen zijn op Armando's betrokkenheid bij bladen als *Gard Sivik* en de *Haagse Post*. Ook zou zijn behoefte aan een boek of een tijdschrift kunnen duiden op het feit dat hij behalve met het maken van zijn beeldende en literaire werk met andere dingen bezig is: het scheppen van het personage van het fenomeen, het aangaan van allianties met andere kunstenaars enzovoort. De tweede kunstenaar vertegenwoordigt de latere kunstenaar: een tot rust gekomen oudere man die alleen leeft voor de kunst. De tweede kunstenaar wil schilderen en schrijven en 'heeft plannen van heb ik jou daar'. De zaken waar hij zich buiten deze activiteiten mee bezighoudt zijn niet belangrijk, ze zijn hem zelfs een 'doorn in het oog'.

Er is echter nog een ander perspectief mogelijk op deze korte tekst. 'Eigenaardig' is ook leesbaar als de expansie en conversie van een matrix – termen die in de poëzietheorie ontwikkeld zijn door Michael Riffaterre. Deze literatuurwetenschapper meende ogenschijnlijk hermetische gedichten te kunnen herleiden tot de voortdurende variatie van één semantische kern. Het gedicht varieert op zo'n kern, maar blijft in wezen steeds gelijk. Riffaterre noemt deze kern de matrix (Riffaterre 1978: 47 e.v.). Deze matrix staat volgens hem nadrukkelijk niet letterlijk in de tekst. Het is bijvoorbeeld een intertekstuele referentie of een cliché dat de tekst op poëtisch niveau eenheid verschaft, maar zelf niet genoemd wordt (19). De taak van de literaire analist is dan dus te vergelijken met die van een psychoanalyticus: hij moet op zoek naar datgene wat de tekst onderdrukt. De mechanismen waarmee een poëtische tekst deze verdringing bewerkstelligt zijn de genoemde processen van expansie en conversie. Riffaterre beschrijft ze als volgt:

Expansion establishes this equivalence by transforming one sign into several, which is to say by deriving from one word a verbal sequence with that word's defining features. Conversion lays down the equivalence by transforming several signs into one 'collective' sign, that is, by endowing the components of a sequence with the same characteristic features. Conversion particularly affects sequences generated by expansion. (47)

Hoewel Riffaterre het over poëzie heeft, beperken de mogelijkheden van matrixconversie en -expansie zich niet tot dit genre. Ook in het geval van Armando's 'Eigenaardig' blijken deze ideeën productief.

De voornaamste vraag moet dan zijn wat de matrix is van Armando's verhaal. Een eerste aanwijzing geeft wellicht het woordenboek, het gaat dan om een wat verouderd gebruik van het woord 'eigenaardig': 'een eigen, een bijzonder karakter dragend'. Behalve dat het woord een normerende, in het individuele oordeel gegronde betekenis heeft ('kunstenaars zijn merkwaardige of rare mensen', hetgeen een waardeoordeel impliceert), blijkt 'eigenaardig' ook 'autonoom' te kunnen betekenen, in de zin van 'een eigen aard hebben', 'op zichzelf staan'. Je zou de zin dus als volgt kunnen herformuleren: 'Kunstenaars zijn autonome mensen, ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt.' Dit gaat moeiteloos op voor de tweede, oudere kunstenaar, die volledig in zichzelf gekeerd is en alleen leeft voor de eigen artistieke productie. De vraag is echter hoe deze zin te rijmen valt met de eerste kunstenaar, die zich vrijwel uitsluitend bezighoudt met zaken buiten hem. We moeten dus nog verder zoeken. Armando schrijft vervolgens 'ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt'. In dit laatste werkwoord schuilt een ambiguïteit. Waarnemen kun je namelijk enerzijds begrijpen als 'zien in de empirische werkelijkheid', als 'zintuiglijk waarnemen'. In dat geval is waarnemen afhankelijk van een bepaalde subjectieve actor, een persoon, in dit geval een kunstenaar. Je kunt het werkwoord anderzijds ook lezen als 'voor waarheid aannemen' of 'als uitgangspunt accepteren'. De literatuurwetenschapper Paul De Man expliciteerde dit aan de hand van een onderscheid bij de filosoof Hegel: '*wahrnehmen* – perceiving – as *ich nehme wahr* – I acquire in the mode of the true' (De Man 1986: 41).

De eerste betekenis van waarnemen gaat uit van subjectieve observaties. De verteller is in dat geval de belangrijkste positie in het verhaal. Dit is het gezichtspunt van waaruit de fictieve wereld van 'Eigenaardig' samenhang krijgt. Zonder zijn percepties zou het algemene niveau van de uitspraak 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen' onmogelijk zijn. Het is in dat geval een inductieve uitspraak. De interpretatie die ik eerder gaf gaat uit van deze betekenis van waarnemen. De essentie van kunstenaars (ze zijn eigenaardig) destilleert de verteller uit de twee kunstenaars die hij heeft gekend. Bij de tweede betekenis is het omgekeerde het geval. In de plaats van de subjectieve waarneming treedt een onpersoonlijke waarneming. Ik noem het 'objectief', in de zin van 'onafhankelijk van subjectieve waarnemingen of meningen'.

Het woord 'waarnemen' heeft dus een subjectieve en een objectieve betekenis. Hetzelfde geldt bij Armando voor het begrip 'eigenaardig'. Het betekent zowel 'merkwaardig' als 'autonoom'. In het eerste geval is het afhankelijk van een subjectief perspectief. Het impliceert een waardeoordeel: wat voor de een merkwaardig is, hoeft dat voor de ander niet te zijn. In het tweede geval is het onafhankelijk van het subject. Het verwijst uitsluitend naar zichzelf. Beide betekenissen spelen een rol in de zin 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen, ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt'. Het subjectieve treedt in woorden als 'kunstenaars', 'mensen', 'ik' en 'je' het duidelijkst naar voren. De objectieve dimensie is moeilijker te ontdekken. Twee aspecten uit de theorie van Riffaterre zijn hier van belang. Ten eerste is de aan de literaire structuur ten grondslag liggende matrix volgens hem per definitie verborgen. 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen' kan dus niet de gezochte matrix zijn. Ten tweede moduleren een bepaalde conversie en expansie de matrix, zoals we zagen in het eerder aangehaalde citaat van Riffaterre. De gevonden dubbelzinnigheid tussen subjectieve betekenis en objectieve betekenis wijst erop dat de gezochte conversie een subjectivering is van een objectieve matrix. 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen' is in dat geval de subjectieve conversie van een zin als 'Kunstwerken zijn autonome dingen'. Kunstenaars zijn immers subjecten, het kunstwerk kan daar de objectieve pendant van zijn.

Hier speelt wat Riffaterre het model noemt een rol. De matrix 'is always actualized in successive variants; the form of these variants is governed by the first or primary actualization, the *model*' (19). Met andere woorden: 'Eigenaardig' is weliswaar een variatie op de matrix 'Kunstwerken zijn autonome dingen', maar de manier waarop de tekst daarop varieert, is afhankelijk van het model: de zin 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen'. Het gegeven dat 'Eigenaardig' oogt als een verhaal met een subjectieve verteller en actoren, is het resultaat van het eerste conversie- en expansieprincipe van de matrix, namelijk de subjectivering van een objectieve zin die steeds herhaald wordt.

Dit impliceert dat we de twee kunstenaars in 'Eigenaardig' kunnen zien als conversies van de matrix 'Kunstwerken zijn autonome dingen'. Beide figuren zijn subjectiveringen van dezelfde semantische kern. De tweede kunstenaar is het eenvoudigst te herleiden tot deze matrix. Hij heeft een afkeer van 'de kleine handelingen', de dagelijkse, niet-artistische beslommingen en verlangt slechts naar 'het scheppende moment'. Deze slechts voor de kunst levende heremiet, wars van de waan van de dag, kun je autonoom noemen. Het is echter een subjectieve autonomie, te vatten in de uitspraak 'De kunstenaar is autonoom'. Omdat het model een subjectivering van een objectieve matrix was, kunnen we deze zin transformeren in 'Kunstwerken zijn autonome dingen'. Bij de eerste kunstenaar is dit lastiger. Deze is helemaal niet autonoom: hij zoekt juist afleiding buiten zichzelf, in het lezen van boeken en kranten. Maar neem de passage 'Want waar gingen z'n gedachten heen? Z'n gedachten namen geen hoge vlucht. Z'n gedachten waren naar zijn mening beperkt, en ik was het met hem eens.' (Armando 2008: 51) Ook deze zin is te herleiden tot de voorgestelde matrix. Het woord 'beperkt' kent namelijk dezelfde dubbelzinnigheid als 'eigenaardig' en 'waarnemen'. Subjectief heeft het de negatieve connotatie van kortzichtigheid, van een tunnelvisie; objectief duidt het meer neutraal op wetmatigheid. Dit laatste is als volgt met de matrix te verbinden: de autonomie van de kunstenaar is beperkt omdat het kunstwerk dwingende restricties oplegt aan de subjectieve vrijheid. Het is autonoom omdat het beperkt is, zijn eigen wetten volgt, los van auteursintenties. De parafrase 'de kunstenaar is beperkt' is vervolgens ook om te zetten in de matrix.

Met andere woorden: ‘Eigenaardig’ blijkt op twee manieren leesbaar. Enerzijds als een schets van de verschillende personages die Armando van zichzelf creëerde. Deze manier van lezen is in overeenstemming met de historische modus waarin men zijn werk doorgaans begrijpt: het is een relaas over de verschillende gedaanten waarin Armando zich in zijn loopbaan presenteerde. Anderzijds heb ik met behulp van de poëzietheorie van Riffaterre laten zien dat ‘Eigenaardig’ tegelijkertijd herhaalt dat het kunstwerk autonoom is. Deze boodschap is verrassend, omdat zij in tegenspraak lijkt met de historische benadering, waar het werk juist niet alleen naar zichzelf verwijst, maar zich verhoudt tot geschiedenis(sen). Het is in dat laatste geval een middel om een historisch verhaal te vertellen, en is dan dus geen doel op zichzelf. ‘Eigenaardig’ blijkt de bestaande interpretaties van Armando’s werk daarmee zowel te bevestigen als te ondergraven.

De ‘vlucht’ van de eerste kunstenaar in boeken en kranten impliceert ook een verband tussen beide leeswijzen. Het autonome (‘beperkte’) kunstwerk staat in relatie tot andere kunstwerken (‘boeken’) en de buitenwereld (‘kranten’). Ondanks het zelfverwijzende karakter van het autonome kunstwerk is er sprake van een vlucht vanuit dat kunstwerk in de kunst-, literatuur- en maatschappijgeschiedenis.

Verskillende historische interpretaties

Zoals ik al opmerkte, leest men in Armando’s werk voornamelijk een historische thematiek. De matrix ‘Het kunstwerk is een autonoom ding’ mag zich daarbij op weinig interesse verheugen.

Ernst van Alphen gaat in *Armando. Vormen van herinnering*, zijn in 2000 verschenen monografie over Armando’s werk, uit van zijn oeuvre als ‘onlosmakelijk geheel’. Deze eenheid bestaat volgens hem uit de problematiek van de ‘falende herinnering en de tand des tijds’ (Van Alphen 2000: 5). Ieder medium waarmee Armando werkt (bijvoorbeeld de roman, de beeldhouwkunst, de schilderkunst, enzovoort) voegt vanuit de bij dat medium behorende mogelijkheden, beperkingen en conventies iets specifieks toe aan de centrale

problematiek. Ieder individueel werk van Armando, of het nu een gedicht, een roman of een tekening is, moet gezien worden in de traditie van het medium in kwestie – maar: ‘men [kan] stellen dat Armando’s drijfveer binnen ieder medium dezelfde is’ (Van Alphen 2000: 5-6).

Behalve naar de algemene problematiek van de ontoereikendheid van het geheugen in relatie tot de verwoestende werking van de tijd verwijst Armando’s oeuvre naar een specifieke periode. Van Alphen schrijft:

Armando’s werk gaat over oorlog, of meer specifiek, over *de* oorlog. Deze eenvoudige formulering vat bij nader inzien de paradox van zijn project samen. De zinsnede ‘de oorlog’ verwijst niet alleen naar die ene oorlog maar naar die ene oorlog waarbij alle andere oorlogen in het niet lijken te vallen: de Tweede Wereldoorlog. (8)

Het oeuvre van Armando kun je zien als een project om met verschillende artistieke middelen de uniciteit van de Tweede Wereldoorlog uit te drukken en te doordenken. Armando zoekt in zijn werk volgens Van Alphen naar een vorm waarin deze specificiteit gevat kan worden. In die zin is het een soort alternatieve geschiedschrijving. Met deze specifiek historische lezing keert Van Alphen zich tegen meer existentiële interpretaties, die in Armando’s werk een algemene uitdrukking van de *condition humaine* lezen. Dat oeuvre reflecteert volgens dergelijke studies bijvoorbeeld de gewelddadige aard van de mens (bijv. Fokkema 1985).

Er zijn echter meer mogelijkheden om Armando’s werk in verband te brengen met een historische thematiek. Zo herkent Trudy Favié in haar proefschrift *Mijn schuld is niet van hier* een iets andere stabiele kern in zijn werk. Ze schrijft:

[Armando’s] thema’s zijn [...] steeds dezelfde. Het gaat om dader- en slachtofferschap en het verwisselbare karakter van ‘de dader’ en ‘het slachtoffer’, schuld en boete, individuele en collectieve strijd, agressie en (oorlogs)geweld, de schijnbare ongenaaikbaarheid van de natuur en het onbarmhartige voortschrij-

den van de tijd. Naar mijn mening kunnen de thema's in een centrale schuldproblematiek worden samengevat. In alle bundels is er namelijk zonder uitzondering sprake van een moord die door het lyrisch subject wordt gepleegd. [D]oor middel van interteksten [kan men] duidelijk [...] maken dat hij een soldaat is, afkomstig uit het Duitse leger dat Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog bezet hield. (Favié 2006: 18)

Volgens Favié ligt de kern van Armando's werk dus in een in algemene termen geformuleerde 'centrale schuldthematiek', die vooral rond ethische vragen naar de aard van en de relatie tussen dader en slachtoffer cirkelt. Deze algemene thematische laag is volgens Favié echter niet het belangrijkste. Alles in Armando's werk verwijst uiteindelijk naar één gebeurtenis in zijn leven: de moord op een Duitse soldaat. Armando zou deze begaan hebben of er getuige van zijn geweest – geheel duidelijk is dit volgens Favié niet. Zeker is volgens haar dat deze moord centraal staat. Ze schrijft dan ook: 'het universele karakter van zijn thematiek [dient] als verhullend scherm voor de persoonlijke thematiek' (42). Waar Van Alphen in Armando's werk een zoektocht ziet naar nieuwe middelen om de specificiteit van een welbepaalde historische gebeurtenis uit te drukken, stelt Favié dat zijn werk in het teken staat van een persoonlijk schuldcomplex van de auteur. Met andere woorden: Armando verwerkt een strikt individueel trauma. De universele vorm van zijn werk is slechts een verhullend scherm.

En er blijkt nog een derde relatie mogelijk tussen Armando's werk en de geschiedenis. J. Heymans vergelijkt diens oeuvre in zijn monografie *Een boom* – de titel zegt het al – met een boom. De verschillende kunstvormen waarin Armando actief is moet je volgens hem zien als takken die zich in verschillende richtingen ontwikkelen. Die veelvoud aan artistieke media komt steeds voort uit dezelfde bron (de stam) en heeft daardoor een nadrukkelijke thematische consistentie (Heymans 1999: 9). Net als Favié kent hij die consistentie een biografische oorsprong toe. Het verschil tussen beide studies is echter dat het Heymans meer om morele vragen over de aard van goed en kwaad gaat dan om een specifieke, persoonlijke schuldproblematiek. Hij schrijft bijvoorbeeld:

Bovendien ontspruit alles wat hij als kunstenaar doet aan dezelfde stam: zijn jeugdherinneringen. Deze gaan vooral terug naar een plek in de bossen van Amersfoort. Ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Op basis van zijn belevenissen, toen en daar, probeert hij het kwaad gedurig te betrappen. En als argeloos toeschouwer zet hij dat raadselachtige gedrag van de medemens vervolgens in kunst om. Hij kan niet anders. (ibidem)

In de plaats van de persoonlijk deelnemende Armando treedt bij Heymans de observator Armando (de argeloze toeschouwer), een kunstenaar die het raadselachtige gedrag van de medemens objectificeert in kunstwerken. Hij vertaalt een persoonlijke preoccupatie in kunstwerken die ons iets vertellen over de morele aard van de mens, over goed en vooral over kwaad. Hieruit destilleert de kunstenaar een oeuvre dat de specificiteit van deze biografische en historische oorsprong ontstijgt.

Wat blijkt is dat de drie beschouwers van Armando's werk steeds een verband leggen met de Tweede Wereldoorlog. Hoe zeer dit gegeven ook overeenkomt, de korte citaten laten zien dat dit verband op zeer diverse manieren gelegd wordt. Van Alphen stelt bijvoorbeeld dat Armando zich bezighoudt met het geheugen en de verwoestingen van de tijd. De kunstenaar zoekt in zijn werk naar manieren om de onvermijdelijkheid van het vergeten te bestrijden. Hij probeert de uniciteit van de Tweede Wereldoorlog uit te drukken en vast te houden. Zijn werk is in die zin een alternatieve manier van geschiedschrijving. Favié benadrukt daarentegen een veel persoonlijkere kern van Armando's werk. In haar studie ligt de betekenis van zijn oeuvre veeleer in een ethische problematiek. Het gaat volgens haar om de verwerking en vooral om de verhulling van een persoonlijke schuldproblematiek. Armando's werk moet je biografisch lezen in het kader van 'de moord op de Duitse soldaat' (vgl. Favié 2006: 41 e.v.). Dit is een benadering die Van Alphen juist expliciet niet onderschrijft. Volgens hem is een biografische lezing te beperkt (Van Alphen 2000: 5). Je moet het anti-expressionistisch zien: het werk van Armando drukt juist niet het persoonlijke verleden van de kunstenaar uit (146). Heymans, ten slotte, gaat wel weer uit van een biografische oorsprong, maar benadrukt de algemene zeggings-

kracht van het werk. Armando transformeert het persoonlijke in het algemene. Het gaat Heymans hierbij om een morele dimensie: Armando houdt zich bezig met de thematiek van 'het kwaad'. Hiermee kent hij zijn werk dus een algemenere thematiek toe dan de specifieke relatie tussen slachtoffer en dader die Favié beschrijft.³ In Heymans' interpretatie heeft Armando's werk uiteindelijk betrekking op meer dan de Tweede Wereldoorlog.

Betekenis blijkt in Armando's oeuvre dus op verschillende manieren tot stand te komen. Steeds echter speelt een historische specificiteit een rol. Het kan daarbij om een periode gaan, maar ook om een specifiek moment of een bijzondere gebeurtenis. In het eerste geval gaat het dan om het collectieve verleden, in het tweede om een persoonlijk verleden. Ook is er in alle gevallen een relatie tussen die historische realiteit en een algemene problematiek. Deze laatste kan van meta-historische, ethische en morele aard zijn. Het gewicht dat men aan de historische specificiteit en het theoretische of algemene probleemveld toekent, varieert. Van Alphen en Favié lijken het primaat bij de geschiedenis te leggen; Heymans doet het omgekeerde.

Deze drie interpretaties hebben gemeenschappelijk dat zij Armando's werk niet begrijpen als iets wat zuiver esthetisch functioneert. Hier lijkt een goede reden voor te zijn. Bekend zijn de ogenschijnlijk depreciërende uitspraken over schoonheid en kunst, verspreid over Armando's werk. Een in 2003 gepubliceerde bundel met verzameld proza draagt bijvoorbeeld de titel *Schoonheid is niet pluis*. Doorgaans begrijpt men deze opmerkingen in het verlengde van Armando's metafoor van het schuldige landschap. De uitspraken moeten dan

- 3 Met Avishai Margalit maak ik hier het volgende onderscheid tussen ethiek en moraal: ethiek gaat over bepaalde relaties tussen mensen, moraal gaat over het mens-zijn in het algemeen. Het gaat om het verschil tussen sterke en zwakke relaties. Margalit formuleert het als volgt: 'Thick relations are grounded in attributes such as parent, friend, lover, fellow countryman. Thick relations are anchored in a shared past or moored in shared memory. Thin relations on the other hand are backed by the attribute of being human. Thin relations rely also on some aspects of being human, such as being a woman or being sick.' (Margalit 2006: 14-15) Ethiek gaat volgens Margalit over sterke relaties, moraal over zwakke relaties.

gezien worden als verwijzingen naar een problematische esthetiek van het kwaad. Deze problematiek heeft een duidelijk historisch brandpunt. Plaatsen waar zich in de Tweede Wereldoorlog de schokkendste gruwelijkheden hebben afgespeeld kunnen mooi zijn – en dat is volgens Armando een probleem. De schoonheid van de natuur staat onverschillig tegenover gebeurtenissen in de geschiedenis. Zij trekt zich niets aan van het onderscheid tussen goed en kwaad. De autonomie van kunst en schoonheid wordt hierdoor suspect. Autonomie lijkt een afzijdig houden te impliceren waar je moreel gezien stelling moet nemen. Armando zet deze afzondering daarom in de beklagdenbank. Het paradoxale daarbij is dat hij tegelijkertijd kunst blijft maken (vgl. bijv. Heymans 1999: 45 e.v.). We zagen het al. Uit de analyse van ‘Eigenaardig’ hiervoor bleek al dat we dit verhaal ook kunnen lezen als een herhaling van de stelling dat het kunstwerk autonoom is.

Gezien de afkeurende uitspraken van Armando over de autonomie van schoonheid en kunst lijkt het logisch zijn werk vanuit een ethische of morele invalshoek te benaderen. Toch moeten we ook het feit dat hij desalniettemin gericht blijft op die autonome kunst serieus nemen. In wat volgt zal ik daarom een esthetisch perspectief als uitgangspunt nemen bij het lezen van zijn werk. Wat zal blijken is dat Armando keer op keer laat zien dat het esthetische op zichzelf al een hoogst contradictoire categorie is, die zichzelf steeds contamineert met datgene wat niet meer esthetisch is, maar bijvoorbeeld historisch. De afkeurende uitspraken over kunst bevestigen slechts wat zijn werk op zichzelf ook al laat zien. Aan de hand van Armando's debuutbundel *Verzamelde gedichten* zal ik laten zien dat schoonheid een complexere rol speelt in deze gedichten. Het esthetische louter afschrijven als een domein dat afzijdig staat van gebeurtenissen in de geschiedenis is te simpel. De tegenstelling tussen esthetiek aan de ene kant en ethiek of moraal aan de andere kant is te gemakkelijk. De verschillende historische, ethische, morele betekenissen die men aan Armando's werk toekent lopen voortdurend over in een esthetische kant aan zijn werk – en het omgekeerde geldt ook.

2 NEGATIVITEITSESTHETICA

Het esthetische en het niet-esthetische

Vertrekpunt bij mijn analyse van Armando's debuutbundel *Verzamelde gedichten* is de door Christoph Menke ontwikkelde 'negativiteitsaesthetica'. Deze filosoof tracht de autonomie van het esthetische filosofisch te funderen. Wanneer we willen weten in hoeverre deze autonomie niet pluis is, vormt Menkes gedachtegoed een geschikt beginpunt. In zijn boek over deze negativiteitsaesthetica, *Die Souveränität der Kunst*, formuleert hij een theorie die door haar semiotische formulering zeer bruikbaar is voor de analyse van literatuur. De problemen waar hij hierbij in verzeild raakt, geven een eerste indicatie van de relatie van het esthetische met bijvoorbeeld het historische, maar ook met engagement. Zoals gezegd, het is Menke te doen om de specificiteit van het esthetische ten opzichte van wat hij het niet-esthetische noemt. Het verschil tussen beide is wat hij negativiteit noemt: 'Ästhetische Differenz, der Unterschied von Ästhetischem und Nichtästhetischem, ist in Wahrheit Negativität.' (Menke 1991: 19) Het esthetische kenmerkt zich door deze negativiteit – hierin ligt zijn autonomie en berust het verschil met het niet-esthetische, dat omgekeerd juist niet in termen van negativiteit te begrijpen is.

Hiermee is nog niet duidelijk wat Menke bedoelt met deze termen. Aan de hand van een voorbeeld probeert hij het concreter te maken. Zijn illustratie is hier moeiteloos vertaalbaar naar de (vroege) artistieke praktijk van Armando. Menke heeft het namelijk over Duchamp, de geestelijk vader van de readymade – en zoals bekend maakte ook Armando aan het begin van zijn carrière diverse cycli van readymades:

Die Experimente Duchamps haben exemplarisch deutlich gemacht, daß die Transfiguration eines nicht-ästhetischen in ein ästhetisches Objekt nicht notwendig materielle Spuren hinterlassen muß, sondern [...] sich allein durch die Änderung seines Status definieren lassen muß. (265)

Menke ontleent de term 'transfiguratie' aan Arthur Danto. Hij bedoelt er de verandering mee van een niet-esthetisch object in een esthetisch object. Kennelijk openbaart het esthetische zich enerzijds in een specifiek esthetisch object. Het object in kwestie verandert anderzijds echter niet. De transfiguratie van het niet-esthetische naar het esthetische hoeft namelijk niet noodzakelijk materiële sporen achter te laten. Het gaat om een verandering in status. Bij de readymade lijkt dit eenvoudig te begrijpen. Neem Duchamps beroemde toiletpot. Materieel gezien maakt het niet uit of deze in de wc staat of in het museum: het blijft hetzelfde ding. Toch is er iets veranderd: de toiletpot is van een gebruiksvoorwerp veranderd in een readymade, in een kunstwerk. In Menkes terminologie: waar het eerst een niet-esthetisch object was (een toiletpot), is het nu getransfigureerd in een esthetisch object (de readymade).

De vraag is vervolgens hoe deze transfiguratie ontstaat, hoe een niet-esthetisch object in een esthetisch object verandert. We zagen al dat het hier niet om een materiële verandering in het object zelf gaat, dat blijft hetzelfde, de transfiguratie laat immers geen materiële sporen na. Menke stelt dat een esthetisch object zich laat kenmerken door de afwezigheid van een context: 'Ästhetische Zeichen stehen in keinem Kontext.' (73) Met context doelt hij op kennis van de wereld die ons vertelt hoe we een bepaald object moeten gebruiken of begrijpen. Het gaat om de conventies die ervoor zorgen dat wij weten wat we met dingen moeten en kunnen doen, hoe we ze een betekenis kunnen geven. Of zoals de filosoof Jacques Derrida schrijft: 'On peut appeler "contexte" toute l'"histoire-réelle-du-monde" [...] dans laquelle cette valeur d'objectivité, et plus largement encore celle de "vérité", ont pris sens et se sont imposées.' (Derrida 1990: 252) Deze 'histoire-réelle-du-monde' moet je breed opvatten: de grammaticale en pragmatische regels waarmee wij taaluitingen begrijpen vallen

eronder, maar ook de juridische regelgeving, sociale gedragsregels (beleefdheid, enzovoort), literaire conventies (bijvoorbeeld de regels om poëzie en proza te onderscheiden en te lezen) en – in het geval van de toiletput – de architectonische conventies waardoor wij in een gebouw weten waar de wc is (het slot op de deur, de iconen voor mannen en vrouwen, de afmetingen van de ruimte, enzovoort). Kortom, met context doelt Menke op het geheel van conventies dat wij volgen en gebruiken als we ons bewegen in de wereld en van waaruit wij die wereld betekenis geven. Van het esthetische zijn we nu via het esthetische object bij een esthetische objecten ervarend subject aanbeland.

Menkes centrale stelling is dat een esthetisch object ontstaat door de afwezigheid van een dergelijke vanzelfsprekende context. Het ontstaat, met andere woorden, op het moment dat we niet meer weten vanuit welke context we het moeten begrijpen. Waar de rol van een toiletput in het dagelijks leven maar al te duidelijk is, verandert dit volgens Menke als we hem in het museum tegenkomen. We willen in dat geval een betekenis toekennen aan de toiletput, maar kunnen dat niet omdat de vanzelfsprekende gebruikscontext ontbreekt. Op dat moment verandert die toiletput in een esthetisch object. De crux is dat we in het 'normale gebruik' weten hoe we een object moeten gebruiken of begrijpen, maar dat het esthetische ontstaat op het moment dat we dat structureel niet meer weten.¹ Dit is het verschil tussen het niet-esthetische en het esthetische: het eerste begrijpen we vanuit een stabiele context, het tweede niet. Menke schrijft hier het volgende over:

- 1 Hierbij moet ik aantekenen dat we bij Menke te maken hebben met wat je de 'oerervaring' van de readymade zou kunnen noemen. Tegenwoordig denken we ons over het algemeen prima raad te weten met dergelijke kunstvoorwerpen. Ze hebben een plek gekregen in de kunstgeschiedenis. Als we een readymade zien, denken we 'Ah dada!' en hebben we het object van een context voorzien waarin het betekenis krijgt. Volgens Menke begrijpen we een dergelijk object in dat geval echter niet esthetisch. Zodra er een min of meer stabiele context geformuleerd kan worden, hebben we te maken met niet-esthetisch begrijpen of gebruiken.

An die Stelle unseres Wissen über Verwendungskontexte [...] tritt das Zitat von Kontextannahmen. Die Kontexte von Verwendung, die wir für ästhetische Elemente in Anschlag bringen, können als zitierte niemals die Geltung stabiler Folien gewinnen. (Menke 1991: 80)

De contexten die we in het niet-esthetische dagelijks leven gebruiken, veranderen van regels geworteld in de 'histoire-réelle-du-monde' in citaten. Ze verkrijgen daarmee een hypothetische status. We weten nooit of de betekenisgevende en gebruiksregulerende context die we citeren de juiste is. Menke stelt dat onze hypothesen weerlegd worden als we nog eens nader naar het object kijken. Er is niets in zo'n object wat ons vertelt in welke context we het moeten begrijpen, er is altijd iets wat zich onttrekt aan de totaliteit van onze interpretatie. We worden daardoor volgens Menke steeds weer

versetzt [...] in die Binnenperspektive des Verstehens, in jenen durch gegenläufigste Kräfte bestimmte Prozeß, in dem ästhetische Materialien zu signifikanten Einheiten, signifikante Einheiten zu Bedeutungen gebildet werden (121).

We zien dat de hypothetische, geciteerde context er een onder vele mogelijke is en dat de keuze voor de ene of de andere gemaakt wordt door degene die naar het kunstwerk kijkt en niet vanuit het kunstwerk zelf te legitimeren is.

Omdat we daardoor nooit met zekerheid kunnen zeggen of onze interpretatie de juiste is, worden we volgens Menke meegetrokken in een continu proces van nieuw geformuleerde en gefrustreerde betekenis-toekenning. Hier ontstaat volgens Menke de negativiteit waarin het specifieke van het esthetische berust. Hij verbindt het met een esthetische ervaring. Gezien de rol die wij als subject spelen bij het tot stand komen van het esthetische, ligt het voor de hand het esthetische te begrijpen als een ervaring van een subject. Iedere poging betekenis aan een object toe te kennen wordt steeds weer tenietgedaan, terwijl dat object in zijn contextloosheid toch interessant genoeg blijft om de behoefte er betekenis aan toe te kennen niet

te laten verdwijnen. Na de weerlegging van onze eerste poging doen we dus nog een poging het werk te begrijpen, die vervolgens opnieuw weerlegd wordt enzovoort. Er ontstaat zo een caleidoscopisch proces van betekenistoekenning en de negaties hiervan.

Het loont de moeite nog eens wat nader naar het proces van de esthetische ervaring te kijken. Menke formaliseert het in twee stappen. De eerste stap is dat we een object waarnemen als representatie:

Indem wir den Standpunkt der ästhetischen Erfahrung gegenüber einem Objekt beziehen, betrachten wir es erstens – und darin der ästhetische Erfahrung initiiierend – als ein (semiotisch verfaßte) Darstellung. Das gilt selbst für diejenigen Ready-Mades, die Objekte ausstellen, die in ihrer nicht-ästhetischen Verwendung selbst noch keine Darstellungsfunktionen hatten [...]. (Menke 1991: 265)

Een toiletpot betekent in het dagelijks leven weinig tot niets, suggereert Menke. Of althans, we vragen ons niet af wat hij betekent. We gaan pas op zoek naar de betekenis van zo'n toiletpot als we hem tegenkomen op een andere plaats, bijvoorbeeld in een museum of galerie. De beschouwer wordt in dat geval door de afwezigheid van de vanzelfsprekende gebruikscontext gedwongen een alternatief te construeren waardoor de toiletpot betekenis krijgt. Uit het citaat van Menke is af te leiden dat je, als dit lukt, de pot waarneemt als een semiotische structuur. Hij noemt dit representatie, maar je kunt net zo goed en misschien wel beter spreken van de betekenis van zo'n object. De readymade wordt een structuur van betekenaars en betekenden: de pot als ding (betekenaar) refereert nu bijvoorbeeld aan een bepaalde verhouding tussen kunst en het dagelijks leven of aan de vraag wat kunst tot kunst maakt (betekende). Kenmerkend voor de readymade is dus dat een geïsoleerd object – de toiletpot bij Duchamp, maar het kan ook gaan om een passage uit een boek of om iets anders – ineens op een andere manier betekenisvol wordt. Waar je zo'n object normaal gesproken als betekenisloos waarneemt (in het dagelijks leven, binnen de urgentie van de plot), wordt het nu de vraag wat het op zichzelf betekent. De gezochte betekenistoekenning wordt volgens Menke mogelijk door het citeren van een

context. Je moet een samenhang bedenken waarin het object iets betekent.

Dit is volgens Menke echter slechts de eerste stap. Het toekennen van betekenis is op zichzelf nog niet esthetisch. Om tot een esthetische ervaring te komen is nog een tweede stap nodig:

Zweitens unterwirft die ästhetische Erfahrung ihre eigenen Identifizierungen von Darstellungen einem negativen Prozeß, der zwei Bestimmungen aufweist: Zum einen verselbständigt er das Darstellungsmedium gegenüber den Funktionen, zu denen wir Darstellungen außerästhetisch verwenden. [...] Zum anderen gewinnen die gegenüber ihren Funktionen verselbständigten Darstellungsmedien ein distanzierendes und darin zugleich zeigendes Moment. Der ästhetische Einstellungswechsel transfiguriert identifizierte Darstellungen in Objekte, die sich im Bruch mit ihrem automatischen Verstehen und dessen Leistungen zugleich ihren außerästhetisch vorausgesetzten Kontexten entziehen. Die ästhetische Transfiguration versetzt uns damit in eine Distanz zu den Kontexten, in denen wir in unserem außerästhetischen, verstehenden Verwenden von Darstellungen immer schon stehen. (Menke 1991: 265-266)

Deze tweede stap onderwerpt de eerdere representatie aan een negatief proces. Het materiaal van het kunstwerk (het representatiemedium, in het geval van Armando's readymades de taal) verzelfstandigt zich, wat gepaard gaat met een negatie van de eerder geïdentificeerde semiotische structuur. Deze verzelfstandiging van het materiaal ontstaat op het moment dat een beschouwer beseft dat de representatie die hij eerder in het object zag, niet het gehele object uitdrukt. Hij wordt geconfronteerd met het betekenisloze materiaal van het object. Dit materiaal is niet meer de betekenaar van de een of andere betekende, maar verwijst alleen nog maar naar zichzelf qua materiaal.

Met de toekenning van betekenis en de weerlegging daarvan in de confrontatie met betekenisloze materialiteit zijn we er echter nog niet. Het naar voren treden van de materie is net als de betekenis slechts een moment in de esthetische ervaring. Materie op zichzelf is dan ook niet constitutief voor die ervaring. De verandering van

een niet-esthetisch object in een esthetisch object kan in principe bij alles plaatsvinden. Het esthetische laat, zoals we zagen, volgens Menke geen materiële sporen na, wat wil zeggen dat ieder object esthetisch ervaren kan worden en omgekeerd ook dat er geen object bestaat dat specifiek esthetisch is. Volgens Menke formuleer je na iedere confrontatie met het materiaal weer een context om een nieuwe betekenis aan het materiaal toe te kennen. De esthetische ervaring komt tot stand in een houding van het subject en heeft een tonende werking. Het subject komt in de esthetische ervaring namelijk op afstand te staan tot de contexten waarin het normaal gesproken betekenis vormt. Zij confronteert het subject met de relativiteit of de historiciteit van de contexten waarin het normaal gesproken de wereld begrijpt. Toch laat zij ook zien dat we niet kunnen ontsnappen aan deze contexten. Zonder een context toekennende activiteit is ook de esthetische ervaring niet mogelijk. Zij ontstaat juist in het toepassen van contexten tegen beter weten in of – positiever geformuleerd – in een spel met contexten: je plaatst een bepaald object in een bepaalde context, vervolgens blijkt dat deze context niet toereikend is, waarna je weer een nieuwe context formuleert enzovoort. Menke claimt dat dit proces in principe oneindig kan doorgaan. Dit proces van een voortdurende betekenistoekenning en een -negatie vormt in zijn oneindige totaliteit het esthetische.

Context en betekenis

Laten we eens wat preciezer kijken naar wat Menke onder context verstaat. Volgens hem beslissen contextaannamen over ‘die Richtigkeit von Signifikantenbildungen’ (73). Het gaat om het geheel van regels en conventies die bepalen hoe een bepaald object betekenis krijgt en waardoor we bepaalde overtredingen van die conventies kunnen identificeren. De literatuurwetenschapper Jonathan Culler stelt dat we in principe alles betekenis kunnen geven: ‘we can always make the meaningless meaningful by production of an appropriate context’ (Culler 2002: 161). Hij geeft het voorbeeld van een kort krantenartikel over een verkeersongeval. In de krant lezen we dit als een beschrijving van een voorval in de werkelijkheid (‘Hier sur

la Nationale sept une automobile roulant à cent à l'heure s'est jetée sur un platane; ses occupants ont été tués'). We kunnen dezelfde tekst echter ook presenteren 'surrounded by intimidating margins of silence':

Hier sur la Nationale sept
Une automobile
Roulant à cent à l'heure s'est jetée
Sur un platane
Ses occupants ont été
Tués (188)

Dezelfde woorden kunnen nu een andere betekenis krijgen, we letten op andere aspecten en proberen die van betekenis te voorzien: alliteratie, assonantie, enjambementen enzovoort. Culler schrijft:

To write this as a poem brings into play a new set of expectations, a set of conventions determining how the sequence is to be read and what kind of interpretations may be derived from it. The *fait divers* becomes a minor but exemplary tragedy. (188-189)

Vanuit deze context worden andere betekenissen mogelijk dan binnen de verwachtingen en conventies waarmee we normaal gesproken een krantenbericht lezen.

Het voorbeeld van Culler werkt als een readymade. Hij presenteert een tekst uit een journalistieke context als een gedicht, waardoor een leeswijze vanuit een poëtische context mogelijk wordt, met alle betekenisveranderingen van dien. Deze gang van zaken is vergelijkbaar met de werkwijze van Duchamp, maar ook met die van Armando. Zo ontstaat het effect dat uitgaat van Armando's 'Karl May-cyclus' bijvoorbeeld door precies zo'n verandering van verwachtingen en conventies. Kijk bijvoorbeeld naar de volgende readymade:

Hij had bloed gespuwd en twee tanden verloren,
wel een bewijs
dat mijn kolfslag niet bepaald een liefkozing geweest was. (Armando 1999: 519)

De originele tekst van deze readymade komt uit een boek van Karl May, daar is het een passage in een lopende tekst. Vervolgens wordt het – ‘surrounded by intimidating margins of silence’ – afgedrukt in een literair tijdschrift (in dit geval *Gard Sivik*). Van Alphen merkt het volgende op over de manier waarop Armando de passage van Karl May presenteert:

Dit gedicht is in feite een readymade zoals Marcel Duchamp die ook gemaakt heeft. Armando annexeert een van de jongensboeken van Karl May, isoleert een passage, en presenteert deze passage als gedicht. Deze strategie heeft tot gevolg dat de verhaallijn van de oorspronkelijke geschiedenis opengemaakt wordt en dat het geweld dat erin besloten ligt op de voorgrond treedt. Dat is nodig omdat verhaallijnen net zo werken als de tijd. De gang van de geschiedenis, van de verhaallijn leidt ons weg van het geweld dat erin beschreven wordt, doordat hij ons voorstuwt naar het einde. (Van Alphen 2000: 14)

De readymade is geïsoleerd uit de omringende context van het jongensboek, waardoor de daarbij behorende conventies en verwachtingen buiten spel gezet worden. Het wordt nu mogelijk een nieuwe betekenis aan de passage toe te kennen: de readymade laat het geweld zien dat normaal gesproken verborgen blijft in de ontwikkeling van de plot (je leest er immers snel weer overheen, de passage in kwestie staat in dienst van de ontwikkeling van het verhaal, in die zin doet de plot de passage geweld aan). Deze betekenis ontstaat vanuit een nieuwe context, die andere verwachtingen en conventies met zich meebrengt.

Ondanks het gegeven dat we in de esthetische ervaring steeds weer worden geconfronteerd met betekenisloze materialiteit, stelt Menke zoals we zagen dat de praktijk van de readymade en ook de verandering van een niet-esthetisch object in een esthetisch object geen materiële sporen achterlaten (Menke 1991: 265). Het esthetische object ontstaat in een verleidend-frustrerend spel met de verwachtingen en conventies van de beschouwer, die desalniettemin een bepaald object of een bepaalde tekst wil begrijpen of lezen en daarom steeds weer nieuwe contexten probeert toe te passen. Uit de

tot dusver behandelde readymades zou echter geconcludeerd kunnen worden dat er wel iets moet veranderen. Culler had immers ‘intimidating margins of silence’ nodig om tot een andere verwachtingscontext te komen (Culler 2002: 188). Ook bij Duchamp zien we dat er iets veranderd is. Hij heeft zijn toiletpot verplaatst naar een galerie of een museum, hiermee de voor de esthetische ervaring noodzakelijke decontextualisering actief escenerend. Ook voorzag hij het urinoir van het opschrift ‘R. Mutt 1917’, daarmee auteurschap of kunstenaarschap implicierend. Iets vergelijkbaars geldt voor de readymades van Armando. Je ziet dat de passage uit het boek van Karl May op een poëtische manier gepresenteerd is, met veel witruimte eromheen. In al deze gevallen geeft de presentatie aanleiding het object in kwestie te benaderen vanuit een andere context. Menke stelt voor het esthetische echter expliciet:

Damit ein Objekt einen ästhetischen Status gewinnt, bedarf es weder eines bestimmten Produktionsprozesses, noch läßt es sich durch einen solchen erzwingen; ästhetischer Status und ästhetischer Erfahrungsprozeß implizieren sich hingegen wechselseitig. (Menke 1992: 265)

Dat Menke hier een punt heeft, blijkt uit mijn analyse van Armando’s ‘Eigenaardig’. De voorgestelde lezing ontstond vanuit twee contexten met daarbij behorende conventies en verwachtingen. In eerste instantie las ik het verhaal als een narratieve tekst, als een relaas van twee kunstenaars die de verteller gekend heeft en die model zouden kunnen staan voor twee personages in Armando’s loopbaan. In tweede instantie behandelde ik de tekst als een poëtische tekst. Vanuit de regels van Riffaterres poëzietheorie ontstond de verwachting dat er een bepaalde matrix aan ‘Eigenaardig’ ten grondslag kan liggen.² Ook dit bleek een productieve lezing op te leveren. De marges van stilte lijken dus niet zonder meer noodzakelijk om een tekst

2 Overigens is dit precies de kritiek die Culler heeft op Riffaterre. Waar de laatste suggereert dat de matrix objectief in het gedicht verborgen ligt, stelt de eerste dat zij ontstaat vanuit een context, vanuit een leeshouding van de beschouwer. Vgl. Culler 2001: 88–109.

poëtisch te kunnen lezen. Ze maken het natuurlijk wel meer voor de hand liggend een leeshouding voor poëzie aan te nemen.

Armando's werk lijkt zich bij uitstek te lenen voor verschillende contextualisering. Neem bijvoorbeeld zijn berichten uit Berlijn die hij begin jaren tachtig schreef voor *NRC Handelsblad*. Ik citeer het begin van 'Woningnood':

Ik hoor het al in de verte, mensengeroep. Nog erger: leuzen. In de omringende straten heerst een kwaadaardige rust. Kreten van mensen, die gelijk hebben, die vinden dat ze gelijk hebben, die gelijk willen hebben. Duizenden. Hoedt u.

Omdat er zoveel woningzoekenden zijn? Te veel, zegt men. Vooral jonge en zeer jonge woningzoekenden.

Hoe komen al die jonge mensen hier. Ze komen om te studeren. Ze komen om militaire dienst te ontlopen: als men langer dan twee jaar in Berlijn woont hoeft men niet in dienst. Ze komen ook en vooral omdat Berlijn steeds meer een alternatieve stad aan het worden is. 'Berlijn ist dufte, Berlin ist ja irre.'

Hoeveel jonge Duitsers heb ik niet gesproken die zeggen: 'Ik wil in Duitsland alleen in Berlijn leven, nergens anders kun je zo *dufte* je eigen leven leiden.' Woningnood dus.

Velen kruipen, vaak groepsgewijs, want dat geeft moed, in leegstaande, verkommerde woonblokken in voormalige arbeidersbuurten (Kreuzberg, Neukölln), die op de sloper of op renovering wachten. Er wordt weliswaar gebouwd en gerenoveerd, maar dat is de meeste woningzoekenden niet naar de zin of het gaat ze niet snel genoeg. Ambtenaren zijn soms slakken. Hoedt u voor de kleine dieren. (Armando 2003: 315)

Het gegeven dat dit stuk oorspronkelijk gepubliceerd is in een krant suggereert dat het om een journalistieke tekst gaat. De context die de lezer actualiseert past zich hierbij aan. Hij zal 'Woningnood' lezen als een verslag van gebeurtenissen in Berlijn. De informatie lijkt in de eerste alinea weliswaar gekleurd door de mening van de auteur ('nog erger', 'kwaadaardig', 'hoedt u'), maar dat hoeft niet in tegenspraak te zijn met het genre. Het zou immers om een opiniërend stuk kunnen gaan, een column bijvoorbeeld.

In 1982 wordt 'Woningnood' herdrukt in *Uit Berlijn*, een bundel waarin Armando's stukken uit *NRC* tot dan toe zijn verzameld. De lezer kan de stukken nog steeds lezen als journalistieke tekst. De publicatie in de serie *BBLiterair* lijkt echter aanleiding een andere set conventies en verwachtingen te activeren. Van Alphen wijst er bijvoorbeeld op dat de in dit boek afgedrukte 'Flarden' leesbaar zijn als readymades: 'kant en klaar aangetroffen, toevallig beluisterde fragmenten die het subject naar huis stuurt als ansichtkaarten' (Van Alphen 2000: 195). Het gaat bijvoorbeeld om een flard als de volgende:

Man: 'Ik ben maar een half jaar in dienst geweest. Dat komt omdat ik altijd slechte ogen heb gehad, dat merkt u wel. Ik ben eigenlijk tot het eind van de oorlog bezig geweest met het kapotmaken van m'n bril. Af en toe ben ik er zelfs op gaan staan. Ze werden gek van me, wissen Sie. Ik ben eigenlijk nooit naar het front gestuurd, daar was ik niet geschikt voor met die bril, wissen Sie, ik ben steeds ergens in Duitsland geweest, ik heb nooit hoeven vechten. Ik was een echte *Drückeberger*, wissen Sie. Eén keer heb ik wacht moeten lopen zonder bril. Ik zag niets! Maar ik moest toch wachtlopen. Ik vond dat waanzin, wissen Sie.' (Armando 2003: 310)

Uit Berlijn wordt op verschillende punten onderbroken door verzamelingen van dergelijke flarden. De persoon die spreekt wordt steeds aangeduid als 'Man' of 'Vrouw'. Van Alphen stelt in zijn analyse dat de 'situatie waarin de zinnen waaruit deze flarden bestaan geuit worden, [...] onduidelijk [blijft]' (Van Alphen 2000: 195), wat in tegenspraak is met de hoge mate van situationele specificiteit die we doorgaans van een krantenartikel verwachten. De flard lijkt dit te reflecteren in het kapotmaken van de bril, waardoor het niet meer mogelijk is scherpe contouren te zien. Het korte citaat is daarmee ook te lezen als een verwoording van Armando's literaire praktijk. Volgens Van Alphen gaat het daarbij om het in stand houden van verbazing. Armando 'wil het object niet kennen en stelt zich niet open voor verbazing als een weg naar kennis' (199). Hij 'wil leven in de conditie van een sprekend subject dat niet kan weten' (202). Dit 'niet kunnen weten' is een strategie om recht te doen aan

de uniciteit van zijn object en het lijkt hier verbeeld in de vernietiging van een bril. We zijn nu ver verwijderd van een journalistieke interpretatie.

Ook 'Woningnood' bevat verschillende elementen die niet alleen als een objectief verslag van een jarentachtigproblematiek in Berlijn begrepen kunnen worden. De duizenden mensen die vinden dat ze gelijk hebben, lijken een echo van de massa's die in de jaren dertig en veertig achter Hitler aanliepen. Verschillende tijden lopen zo door elkaar heen. Het krantenstuk kan op dezelfde manier gelezen worden als Armando's meer literaire werk. De sloper en de renovering passen binnen Armando's problematiek van de vernietigende werking van de tijd die alle sporen van belangrijke gebeurtenissen uitwist. Deze literaire interpretatie wint in 2003 aan gewicht als *Uit Berlijn* wordt opgenomen in het *Verzameld proza* van Armando. Deze opname is significant omdat hij een onderscheid maakt tussen reportagewerk en literair proza. De stukken uit *NRC* worden daarmee nadrukkelijk bij de laatste categorie gerubriceerd, terwijl *De ss'ers* (interviews met Nederlandse ss'ers) en *Geschiedenis van een plek* (interviews met betrokkenen bij Kamp Amersfoort) blijkbaar niet voor opname in aanmerking kwamen. *Uit Berlijn* blijkt overigens niet het enige werk van Armando met een zekere genre-ambigüiteit: *Dagboek van een dader*, dat opgenomen is in het verzameld proza, werd aanvankelijk gelezen als poëzie, zo stelt Favié in haar nawoord bij die verzameling prozawerk (Armando 2003: 1226).

Hoewel de leesverwachtingen gestuurd worden door generieke classificaties blijft het mogelijk Armando's werk vanuit verschillende contexten te lezen. In de tekst op zich blijkt uit niets waarom de ene leeswijze de voorkeur zou verdienen boven de andere. Ze blijven materieel hetzelfde, de betekenis ervan verandert echter. Het is weliswaar niet objectief vast te stellen of de context, de set van verwachtingen en conventies waarmee de lezer Armando's werk benadert, de juiste is. Toch zijn Armando's teksten daarmee nog niet per definitie contextloos. Het is namelijk de vraag in hoeverre je ooit contextloos naar een bepaald object kunt kijken. Ook Menkes idee van de contextloosheid gaat zelf weer uit van de verwachting dat een bepaald object, een bepaalde tekst, betekenissen uitlokt en vervolgens ook weer negeert. Op zichzelf is dit al een context van waaruit

een beschouwer esthetisch naar een bepaald object kijkt. Het is een context die een komen en gaan van andere contexten kadert. Culler schrijft in dit verband:

When we recognize [the] production of uncertainty as a possible function of language and no longer assume that the 'real meaning' must be either a natural or supernatural explanation we have helped to establish a new genre. And we have done so by accepting the possibility of a type of meaning or relation of text to the world which previously we might have inclined to dismiss in favour of other choices. (Culler 2002: 160)

Schrijven over het esthetische

Menke begrijpt de esthetische ervaring echter niet als iets wat ontstaat vanuit een context naast andere contexten. Hij stelt dat zij voortkomt uit een confrontatie met de contextloosheid van een object. De ervaring van esthetische negativiteit is volgens hem zowel autonoom als soeverein. Hij schrijft:

Während die eine [autonomie – NC] die ästhetische Erfahrung als Moment neben anderen Erfahrungsweisen und Diskursen in die ausdifferenzierte Vernunft der Moderne einträgt, spricht ihr die zweite [sovereiniteit – NC] ein die Vernunft der nicht-ästhetischen Diskurse überschreitendes Potential zu. (Menke 1991: 9)

De esthetische ervaring moet dus enerzijds autonoom zijn om te verschillen van niet-esthetische manieren van begrijpen en ervaren. Je kunt deze laatste in tegenstelling tot het esthetische, dat zoals we zagen gekenmerkt wordt door negativiteit, positief noemen, wat betekent dat zij resulteren in een geïdentificeerde betekenis. De esthetische ervaring is hiervan onderscheiden omdat zij nooit duurzaam gepositieerd wordt in zo'n betekenis. Ze blijft nooit stilstaan, maar is voortdurend onderhevig aan een proces van betekenisconstitutie en -negatie. Omdat zij evenwel gerelateerd is aan niet-esthetische

betekenissen, die tot momenten worden, is de esthetische ervaring bovendien soeverein. Menke schrijft:

Das Souveränitätsmodell der ästhetischen Erfahrung sieht in ihr das Medium zur Auflösung der außerästhetisch herrschenden Vernunft, die Instanz einer erfahrend vollziehenden Vernunftkritik. (10)

De esthetische ervaring als zodanig kan volgens Menke een kritiek vormen op de 'außerästhetisch herrschenden Vernunft', waarmee hij alle niet-esthetische vormen van begrijpen bedoelt. De negativiteit van de esthetische ervaring heeft de potentie om niet-esthetische interpretaties tot momenten te reduceren. Het niet-esthetische maakt deel uit van de esthetische ervaring, maar heeft slechts een tijdelijke status. Betekenissen komen en gaan, verkrijgen nooit permanentie. Geen van de toegekende betekenissen is de 'ware' betekenis. Eerder schreef ik al dat de esthetische ervaring ons confronteert met de relativiteit en historiciteit van onze contextualisering. Deze soevereiniteit staat op gespannen voet met de autonomie van de esthetische ervaring. Wanneer zij immers tevens een kritiek vormt op niet-esthetische betekenissen, is zij niet enkel betrokken op zichzelf. De esthetische ervaring lijkt in dat geval te veranderen van iets autonooms in iets kritisch, in iets met een zeker engagement. Dit laatste is eerder heteronoom dan autonoom te noemen.

Menke beroept zich op de filosoof Henri Bergson om de aard van de esthetische ervaring aan te duiden. Hij karakteriseert de procesmatigheid van de esthetische ervaring aan de hand van Bergsons *durée* ('duur'):

Nicht-automatisches Verstehen ist ein Durchlaufen des Prozesses, der sich zu keinem abhebbaren Resultat synthetisieren läßt und deren Zeitlichkeit Bergson im Begriff der *durée* beschrieben hat. (49)

'Duur' staat bij Menke voor de temporaliteit van het esthetische. Hij legt het uit als een oneindige oscillatie tussen betekenisconstitutie en -negatie. De momenten van de esthetische ervaring gaan

hierbij op in een ongedifferentieerd worden waarin hun specificiteit verdwijnt. Menke citeert in dit verband Bergson: 'die reine Dauer könnte sehr wohl nur reine Sukzession qualitativer Veränderungen sein, die miteinander verschmelzen, sich durchdringen, keinen präzisen Unriss besitzen' (ibidem). De duur van een bepaald object omvat alle momenten van dat object, alle contextualisering en met de daardoor mogelijk gemaakte betekenissen en negaties.

Zoals we hebben gezien is de esthetische ervaring in principe opgebouwd uit interpretatieve momenten. Doordat Menke zich niet zelf bezighoudt met interpretaties en hun weerleggingen,³ komt hij in de verleiding de esthetische ervaring op een theoretisch niveau te vatten als een flux op oneindig hoge snelheid, die voortdurend interpretaties postuleert en herneemt, maar alle specificiteit van die momenten verliest. Een daadwerkelijke interpretatie kent echter een eigen temporele weerbaarheid. Zij heeft tekstuele ruimte en leestijd nodig om concreetheid en overtuigingskracht te verkrijgen. Hetzelfde geldt voor de weerlegging van de ene interpretatie. Je kunt je dus afvragen hoe de esthetische ervaring ooit een ervaring van een oneindige flux kan zijn als haar momenten tijd en ruimte nodig hebben om zich te ontfouwen. Als het in de esthetische ervaring werkelijk zo toegaat als Menke beschrijft, ervaar je niet zozeer een flux als wel een komen en gaan van relatief duurzame en bepaalde momenten.

De ervaring van het esthetische lijkt bovendien een lineair proces te behelzen. Je kent een bepaald object betekenis toe, deze wordt weerlegd, waarna je weer nieuwe betekenis toekent enzovoort. Bergsons duur staat daarentegen voor een pure temporaliteit waarin het lokaliseren van individuele, elkaar opvolgende momenten onmogelijk is. Het is geen nette, lineaire opeenvolging van bepaalde momenten, maar pure verandering, puur worden. Gilles Deleuze schrijft in *Le Bergsonisme*:

- 3 Slechts op één punt in *Die Souveränität der Kunst* geeft Menke een concrete interpretatie van een kunstwerk. Het betreft dan echter niet een interpretatie van hemzelf, maar een lezing van een verhaal van Kafka door Hans Blumenberg. Vgl. Menke 1992: 140 e.v.

Mais [...] la durée n'est pas seulement expérience vécue, elle est aussi expérience élargie, et même dépassée, déjà condition d'expérience. Car ce que l'expérience donne, c'est toujours un mixte d'espace et de durée. (Deleuze 1966: 29)

Hier lezen we dat de duur in zijn zuivere vorm niet ervaarbaar is. Duur is zuivere tijd en die kan nooit ervaren worden omdat we slechts combinaties van tijd en ruimte kunnen ervaren. De zuivere duur is volgens Bergson iets virtueels, wat wil zeggen dat hij tegelijk heterogeen en continu is. Hij noemt het een zuiver immanente meervoudigheid waarin je verschillen niet kunt stilzetten in bijvoorbeeld een oppositie tussen twee duidelijk bepaalde termen. In de ruimte kan dit stilzetten wel, hier oriënteer je je aan de hand van rechts en links, binnen en buiten en boven en onder. Wij hebben een ruimtelijke component nodig bij onze ervaring omdat deze exterioriteit, homogeniteit en discontinuïteit in het worden introduceert. Ruimte verdeelt de duur in identificeerbare en ervaarbare secties die je in de zuivere tijd juist niet hebt (ibidem). Niet voor niets meten wij tijd bijvoorbeeld aan de hand van de ruimtelijke schaduw van een zonnewijzer of de intervallen op de wijzerplaat van een klok of horloge. De vermenging van tijd en ruimte vindt gradueel plaats. Je hebt meer en minder verruimtelijke tijd en het omgekeerde geldt ook. In het deel over Willem Brakman kom ik terug op de virtuele duur en de geleidelijke overgangen tussen tijd en ruimte. Nu is het vooral van belang dat ervaring pas mogelijk is in een combinatie van beide elementen. Wanneer je zoals Menke het esthetische laat samenvallen met zuivere duur, ondermijnt je het esthetische als ervaring en in die zin het esthetische als zodanig. Zuivere tijd is niet ervaarbaar. Menke lijkt zich niet bewust van de spanning die er bestaat tussen Bergsons vitalistische filosofie van de duur en zijn eigen filosofie van de esthetische ervaring. Bovendien zie je ook hier weer dat de autonomie van het esthetische op deze manier in het geding is. Het esthetische als een relativerend spel met contexten verandert in een niet meer esthetische verhouding tot tijd.

Toch hoeven we daarmee de bergsoniaanse duur nog niet buiten beschouwing te laten als we het hebben over het esthetische. We zullen zien dat de esthetische ervaring gepaard gaat met iets wat zich aan

het esthetische onttrekt. De esthetische ervaring loopt voortdurend het risico dat haar ervaarbaarheid en haar autonomie oplossen in virtualiteit. Hoewel Bergson expliciet afstand neemt van de termen negativiteit en negatie als het om duur gaat, valt de duur in Menkes negativiteitsaesthetica samen met negativiteit als zodanig. Voor Bergson suggereert de term te veel dat er sprake is van een niets. Duur is echt en als zodanig niet niets of negatief (vgl. Bergson 2004: 279-298). De esthetische ervaring wordt begeleid door de duur als een soort niet subjectief toegankelijk geheugen. Het bevat in virtuele vorm alle bewuste en onbewuste momenten van de esthetische ervaring, in verleden, heden en toekomst. In zuivere virtualiteit zijn ze allemaal aanwezig. Alleen al door de eindigheid van de beschouwer is deze oneindige meervoudigheid aan interpretaties nooit toegankelijk. Vanuit het subject gezien is het daarom een negativiteit, iets wat zich radicaal aan de ervaring onttrekt. 'Negativiteit' in het woord 'negativiteitsaesthetica' kondigt het einde aan van het esthetische, gekoppeld als het is aan ervaring. Bergsons duur ondermijnt in die zin Menkes filosofische onderneming als zodanig. In wat volgt zal ik negativiteit, virtualiteit en duur blijven gebruiken. Daarbij is wel te bedenken dat de eerste term vooral aangeeft dat iets zich aan de positieve ervaring van het subject onttrekt. Bij de laatste twee termen hebben we al afscheid genomen van het subject.

Dat iets zich aan de ervaring onttrekt zie je zodra je de filosofische theorie van het esthetische ervaren confronteert met kunstwerken. In het werk van Armando kun je bijvoorbeeld bepaalde strategieën ontwaren die suggereren dat het werk uiteindelijk het begrip, de (esthetische) ervaring en het esthetische als zodanig ontstijgt. Hoewel Menke ze niet zelf in praktijk brengt, introduceert hij in *Die Souveränität der Kunst* manieren om de esthetische ervaring – en in het verlengde daarvan: duur – aan te duiden in een discursieve en interpretatieve tekst. Het gaat dan niet om die ervaring en duur als zodanig, het gaat erom aan te geven waar, wanneer en hoe zij ontstaan. Menke bespreekt twee vormen van schrijven over kunstwerken, die een 'configuratieve discontinuïteit' tot stand brengen. Dat wil zeggen dat ze de wederzijdse exclusiviteit en onvolledigheid van individuele niet-esthetische interpretaties aan het licht brengen en op die manier verwijzen naar de esthetische ervaring en een die

ervaring ontstijgende duur. De eerste ontleent Menke naar eigen zeggen aan het werk van Derrida:

Der erste Typ konfigurativer Diskontinuität besteht zwischen Sätzen, die zu einer Interpretation zusammengeschlossen sind, und mindestens einem Satz der interpretativen Rede, der mit dieser Interpretation nicht kompatibel ist. (136)

Dit tegenover elkaar plaatsen van twee of meer elkaar uitsluitende lezingen van hetzelfde werk toont volgens Menke de ontoereikendheid van de individuele interpretaties en verwijst op die manier naar de esthetische ervaring en het verdwijnen daarvan in duur. In deze eerste vorm van configuratieve discontinuïteit is Derrida's onbeslisbaarheid te herkennen. Nu begrijpt Derrida de term 'onbeslisbaarheid' niet uitsluitend in relatie tot kunstwerken. Een vergelijking van zijn invulling van deze term met Menkes gebruik ervan brengt het verschil tussen beider benaderingen naar voren. Bij de esthetische ervaring maakt het niet uit wat voor contexten je gebruikt. De verschillende betekenissen die de esthetische ervaring uitmaken zijn in die zin inwisselbaar. Voor Derrida is onbeslisbaarheid het uitgangspunt voor een strijd of discussie over de acceptatie van de ene boven de andere betekenis. Het gaat niet om een vanuit het object te legitimeren beslissing, maar om een ethische of politieke verantwoordelijkheid:

Selon ce qui n'est qu'un paradoxe apparent, *cet* indécidable-ci ouvre ainsi le champ de la décision ou de la décidabilité. Il appelle la décision dans l'ordre de la responsabilité éthico-politique. Il en est même la condition nécessaire. (Derrida 1990: 209-210)

Hier heeft het begrip onbeslisbaarheid een andere lading. De beslissing tussen de verschillende interpretaties van hetzelfde object noemt Derrida ethisch-politiek. Deze discontinuïteit opent het veld waarin je de ethische of politieke beslissing kunt nemen de ene betekenis te accepteren en de andere niet. Deze acceptatie is altijd tijdelijk en open voor dispuut. Het feit namelijk dat zij gebaseerd is op een onbeslisbaarheid impliceert dat er ook andere beslissingen mogelijk zijn.

Menke lijkt de ervaring van deze openheid te vatten in de soevereiniteit van de esthetische ervaring, zonder daar direct een verantwoordelijkheid aan te verbinden. Met hem zou je de ervaring van onbeslisbaarheid esthetisch kunnen noemen. Het nemen van een beslissing of verantwoordelijkheid voor een van de onbeslisbaarheden is vervolgens politiek of ethiek. Al zagen we eerder al dat beide benaderingen in elkaar overlopen. De esthetische ervaring kan immers ook een ervaring zijn van de relativiteit en historiciteit van contexten en op die manier kritisch functioneren ten opzichte van die contexten.

Wanneer onbeslisbaarheid eenmaal overtuigend is vastgesteld, moet aannemelijk worden gemaakt hoe deze ontstaat. Hier speelt de tweede manier waarop een configuratieve discontinuïteit kan worden uitgedrukt een rol. Menke omschrijft het als volgt:

Der zweite Typ konfigurativer Diskontinuität zeigt die Blindheit einer Interpretation, indem er sie mit Feststellungen konfrontiert, die nicht wie im ersten Typ von Diskontinuität auf eine andere Interpretation verweisen, sondern auf die unser Verstehen übersteigende Überschüssigkeit des ästhetischen Objekts selbst. Das ästhetische Objekt erscheint darin in seinen 'Strategien' [...]: als ein Objekt das durch die Verknüpfung seiner Elemente und Materialien Verstehensversuche auslöst, ohne aber auf die sinnhafte Kontinuität ihrer Interpretationen reduzierbar zu sein. (Menke 1991: 138)

De tweede manier van schrijven richt zich dus op strategieën in een object die een esthetische ervaring mogelijk maken. Menke doelt op een beschrijving van structuren die de afwisseling van betekenisconstitutie en -negatie installeren en zelf betekenisloos zijn. Dit zou de materialiteit kunnen zijn waarmee we bij de gefrustreerde betekenis-toekenning worden geconfronteerd in de tweede stap in het proces van de negativiteitsesthetica. Toch duidt de term 'strategie' ook op een zekere intentionaliteit. Het gaat om een verknoping van elementen en materialen en niet om bruut ongevormde materie. Strategie verwijst naar materiaal waar iets mee gebeurd is.

3 DRIE KEER MES: ARMANDO'S VERZAMELDE GEDICHTEN

Het mes als historische referentie

Menke stelt dat de esthetische ervaring begint op het moment dat we een object waarnemen als een semiotische structuur, wanneer we er een betekenis aan geven. De crux van zijn negativiteitsaesthetica is dat de constructie van zo'n betekenis vervolgens altijd weer afgebroken wordt in een confrontatie met het materiaal van het object. In wat volgt staat zo'n object centraal: *Verzamelde gedichten*, Armando's poëziedebuut uit 1964. Deze bundel bevat eenenvijftig relatief ondoorgrondelijke gedichten. Bijvoorbeeld '(le crime commis j'étais plus tranquille)':

het is op mijn hoofd gebeurt het wonder
het pijlsnel verschiet het trillen
op zijn keel mijn hoofd en spieren
ik overhandig mij de hand

aan de knop hangen zeven monden
er hangen zeven monden aan de knop
aan de knop hangen de gasten
hun hoofden vol met lijk
wij lachen gezamenlijk om dit mieters gif (Armando 1964: 28)

Het mag duidelijk zijn dat we om betekenis te geven aan dit gedicht meer moeten weten. Wat is 'het wonder'? Hoe verhouden de twee persoonsvormen in de eerste regel zich tot elkaar? Wat is de Franse zin die tussen haakjes als titel fungeert? Enzovoort. Het gedicht op zich geeft hier geen antwoord op.

Verder bevat de bundel drie series van readymades, geïsoleerd en geannexeerd uit ogenschijnlijk onbenullige dialogen, vulgaire tijdschriften of flarden van gesprekken. Ook hier is het lastig om betekenis toe te kennen. Bijvoorbeeld:

- wat slingert dit rijtuig, hè
- nou.
- je kan merken dat het de laatste is.
- ja.
- ja, d'r zit niets meer achter, hè. (89)

De neerlandicus Ton Anbeek schreef over deze bewuste readymade: 'een leeshouding (ergens iets achter willen zoeken) [wordt hier] gefrustreerd. Maar misschien is dat al hineininterpretieren.' (Anbeek 1990: 246) Anbeek maakt daarmee goed duidelijk waar het probleem zit: hoe vinden we betekenis in deze stoplappen en clichés? Zelfs als we aannemen dat de readymade 'het frustreren van een leeshouding' betekent, zijn we al aan het hineininterpretieren. We komen uit bij een paradox: de betekenis van de readymade is dat hij geen betekenis heeft, wat weer een betekenis is.

Vanaf het moment van verschijnen stond één historische periode centraal in de receptie van *Verzamelde gedichten*: de Tweede Wereldoorlog. De manier waarop deze periode bij de receptie van de bundel een rol speelde veranderde in de loop der jaren echter sterk. Deze verschillen lopen synchroon met de verandering van Armando het fenomeen in Armando de kunstenaar. De groei van Armando's oeuvre veranderde de manier waarop wij naar zijn werk kijken. Later gepubliceerde romans en dichtbundels maken het in retrospectief mogelijk om eerder werk anders te lezen, er nieuwe betekenissen aan toe te kennen.

Aanvankelijk diende de Tweede Wereldoorlog voor veel critici als referentiepunt om de bundel op politieke en ethische gronden af te wijzen: Armando werd zelf van nationaalsocialistische neigingen verdacht. Een in de bundel afgedrukt citaat van Ad den Besten uit het tijdschrift *Wending* is hier illustratief: 'uit dergelijke ressentimenten, ofschoon meer gericht, werd eenmaal de ss geboren'. Maar ook op dezelfde pagina afgedrukte citaten als 'Armando is geen fas-

cist (*Rotterdams Nieuwsblad*)' en 'een stank van geweld en sadisme ... schaamteloze cultus van het brute geweld [...]' (Jan van der Vegt in *Trans*)' zijn hier als voorbeelden te noemen (Armando 1964: 6). De uitspraken van deze recensenten lijken vooral ingegeven door het provocerende gedrag van het fenomeen, dat er in de tijd dat de bundel verscheen genoeg in leek te scheppen zich expliciet met geweld en misdaad te associëren. Deze associaties vinden een rechtvaardiging in de ogenschijnlijke gewelddadigheid van Armando's poëzie zelf. *Verzamelde gedichten* kan met een monostichon als 'gelukkig nog duizenden slachtoffers' (50) of een passage als 'mijn troepen wisten te ontkomen' inderdaad een geweldverheerlijkende en militante indruk wekken. Iets wat men verbond met een fascistische neiging van de auteur. Ook het citaat van Ernst Jünger dat als motto aan de bundel voorafgaat versterkte deze indruk. In de jaren zestig kreeg de aanwezigheid van deze auteur gegarandeerd de politiek-correcte poppen aan het dansen. Jünger werd immers als een 'nazistische' auteur beschouwd.¹ Armando's gedrag als persoon, kennis van de nationaalsocialistische beweging, 'gewelddadige' andere gedichten in de bundel, het motto van Jünger, de meningsvorming over Armando enzovoort: dit alles vormt aanleiding om een monostichon als 'gelukkig nog duizenden slachtoffers' als geweldverheerlijkend en fascistisch te begrijpen. Het feit dat afkeurende passages uit de pers in de bundel opgenomen zijn lijkt deze leeswijze uit te lokken en tot op zekere hoogte ook te bevestigen.

Je kunt het afdrukken van de perscitaten ook als een sturende tactiek zien die de lezer naar de historische kern van het werk moet leiden. De vergelijking met de nazi's dient dan louter om de bundel in verband te brengen met de Tweede Wereldoorlog. Een dergelijke

1 R.L.K. Fokkema wijst in dit verband op een opmerking van Menno ter Braak over Jünger, die 'als theoreticus van het nationaal-socialisme en verheerlijker van het geweld [...] gezorgd heeft voor "de emancipatie van de germaanse bruut tot maat van alle dingen"' (Fokkema 1985: 63). Ook Thomas Mann noemde hem 'ein Wegbereiter des Nazitums [...] und ein eiskalter Genießer des Barbarismus' (gecit. in Blumenberg 2007: 47). Zie voor een genuanceerdere blik bijv. Blumenberg 2007; Brakman 1985: 124-143; en Heumakers 2003: 51-70.

interpretatie van *Verzamelde gedichten* wordt echter pas in retrospectief mogelijk. De ontwikkeling van Armando's oeuvre speelt daarbij een belangrijke rol. Drie jaar na de debuutbundel publiceerde hij samen met Hans Sleutelaar *De ss'ers*, een bundel interviews met Nederlandse vrijwilligers bij de Waffen-ss. Hierin kan men nog een reden zien om Armando te vereenzelvigen met die beweging. Langzaam verandert dit beeld. In 1973 verscheen de dichtbundel *De denkende, denkende doden*, die vergezeld ging van de ondertitel *Herinneringen*, wat een meer introspectieve, persoonlijke thematiek suggereert. Weer drie jaar later kreeg een poëziebundel de volgende noot van de auteur: '*Het gevecht* is een autobiografisch gedicht. *Het gevecht* vond plaats 31 jaar geleden in de bossen rond Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972.' (Armando 1999: 212) De VPRO zond in 1978 de documentaire *Geschiedenis van een plek* uit, die Armando samen met Hans Verhagen maakte over het concentratiekamp Amersfoort.² En eind jaren tachtig verscheen *De straat en het struikgewas* met daarin het hoofdstuk 'Met name', dat de volgende zinnen bevat:

Ik zal het zo veel mogelijk proberen te vermijden, maar zal het niet altijd kunnen, om over *de Duitser* en *de Nederlander* te praten. Vooral over 'de Duitser'. Ik heb de bezetter, de vijand dus, af en toe 'de Duitsers' of 'de Duitser' moeten noemen. (Armando 1989: 102)

Stapsgewijs openbaart zich een serieuze verhouding tot de Tweede Wereldoorlog. Armando's heeft het over 'de vijand' en die vijand is 'de Duitser'. Hij vereenzelvt zich dus geenszins met de nazi's. Het gaat hem eerder om herinneren, documenteren, vasthouden, en dus niet om geweldsverheerlijking, propaganda en provocatie.

- 2 De volgende opmerking van Hans Verhagen uit de inleiding van *Geschiedenis van een plek* is hier tevens relevant: 'Zelf verhaalde hij [Armando] zijn jeugderinneringen buiten beeld.' De Tweede Wereldoorlog wordt hier dus nog niet binnen een expliciet autobiografisch kader geplaatst. De reportages over die periode zijn duidelijk gescheiden van de poëzie, die wel autobiografisch zou zijn.

De Tweede Wereldoorlog is nog steeds de focus, maar de rol die deze periode speelt in Armando's werk is radicaal gewijzigd. Dit heeft gevolgen voor de lezing van *Verzamelde gedichten*: we kunnen er nu een andere betekenis aan toekennen. We kunnen zijn debuutbundel op een nieuwe manier lezen.

Een van de leeswijzen die mogelijk wordt door deze verandering is de biografische. De voornaamste representant van die leeswijze is Favié: volgens haar betekent Armando's werk als geheel 'de moord op de Duitse soldaat', begaan of beleefd door Armando als kind (Favié 2006: 41-49 en 96). Om dit wat *Verzamelde gedichten* betreft overtuigend te laten zien moet zij minstens twee zaken aantonen. Ze moet in de eerste plaats laten zien dat de Tweede Wereldoorlog de betekende van de bundel is en in de tweede plaats dat de protagonist van de bundel vereenzelvigd kan worden met de biografische Armando.

Het eerste lijkt snel vastgesteld. Het gedicht "de ster vaart over papier en eenzamen lachen" bevat expliciet het woord 'duitser' (Armando 1964: 46).³ Ook het bruin in de regel 'we dronken samen in een bruingebrand hol' uit het gedicht 'ik kom naar de oosterse dancing' kun je met een beetje goede wil lezen als een referentie aan het fascisme (11). Favié wijst in haar interpretatie van *Verzamelde gedichten* op het woord 'natie' in 'reis met messen' (31), dat een fonetische verwantschap heeft met het woord 'nazi' (Favié 2006: 95). Verder bevat de bundel diverse betekenaars die oorlogsgeweld als betekende zouden kunnen hebben en die je, via de Duitser, het bruin en de natie (nazi), kunt herleiden tot de gezochte periode. Zonder volledigheid te pretenderen denk ik hier aan woorden als 'soldaat' in het gedicht 'gesprek' (Armando 1964: 20), aan de slachtoffers in 'gelukkig nog duizenden slachtoffers', aan de legers in 'heerser, de legers', aan de vele malen dat de woorden 'bloed' en 'etter' voorkomen en aan de diverse keren dat sprake is van messen, dolken en snijden. Deze woorden maken het op zijn minst aannemelijk dat geweld en

3 Favié merkt op dat dit de enige keer is in het poëtisch werk van Armando dat het woord 'duitser' voorkomt. Volgens haar is het een 'hapax' die door die eenmaligheid extra aan belang wint. Ook het feit dat het woord (zo ongeveer) in het midden van de bundel *Verzamelde gedichten* voorkomt (het staat in gedicht 30 van de 64), geeft het volgens haar extra nadruk. Vgl. Favié 2006: 88.

oorlog in het algemeen en de Tweede Wereldoorlog in het bijzonder belangrijk zijn voor de betekenis van de bundel.

Een woord dat mogelijk een betekenaar zou kunnen zijn voor de biografische persoon is 'armando', dat vijf keer in de bundel voorkomt.⁴ Minder expliciet is 'de moordenaar a.' in het gedicht 'ik kom naar de oosterse dancing' (11). Volgens Favié is deze 'a.' een van de belangrijkste verbindingen tussen *Verzamelde gedichten* en de biografische kern van de bundel. Het gaat daar immers om een moord en dan hebben we ook een moordenaar nodig. Een regel als 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' verhult en onthult volgens haar de traumatische biografische kern van Armando's werk.⁵

Favié baseert haar interpretatie vooral op één passage in het latere werk van Armando: het hoofdstuk 'Het mes' in *De straat en het struikgewas*. Het verband met dit hoofdstuk vormt de legitimatie woorden als 'armando' en 'de moordenaar a.' in retrospectief als betekenaars van de biografische Armando te lezen. In het betreffende hoofdstuk zou het namelijk expliciet gaan om een jongen die met een mes een soldaat neersteekt omdat deze hem mee wil nemen naar 'het kamp', waarschijnlijk omdat hij zich niet aan de avondklok heeft gehouden. Dit is de eerste en laatste keer in Armando's oeuvre dat er expliciet sprake is van 'de moord op de Duitse soldaat'. Het verband tussen de biografische Armando en diens werk legt Favié op grond van twee vooronderstellingen. Ze neemt ten eerste aan dat deze jongen te vereenzelvigen is met Armando en ten tweede dat alle andere protagonisten in zijn oeuvre verwijzen naar deze jongen en deze oerscène.

- 4 Het gaat om de volgende regels: 'armando je zult met mij een dierlijke maand bloeien' (11); 'de hoge maden in armando's hand' (39); 'op de grens is armando' (62); 'de grens is armando' (ibidem); en 'armando' (64).
- 5 Favié schrijft: 'De verwijzing is een dubbelzinnige vorm van verhulling. Enerzijds wordt de identiteit van de dader verborgen gehouden en is dit een realistisch element: in krantenberichten worden daders van een misdrijf slechts met hun initialen aangeduid. Anderzijds maakt de dader zich hier bekend door de relatie die men kan leggen met de naam "armando" in hetzelfde gedicht.' (Favié 2006: 92-93) Het gaat dus om een schijnbare verhulling, uiteindelijk wordt toch bekend wie 'a.' is en dient de verhulling vooral een nadere criminalisering.

De eerste aanname kun je verantwoorden vanuit de uitspraak van Armando dat je de derde persoon in zijn werk veelal als een verkapte eerste persoon kunt opvatten. Ik citeerde hem al eerder: het gebruik van de derde persoon is 'een techniek om geen gezeur aan mijn kop te krijgen' en 'een bijna noodzakelijke techniek om me achter te verschuilen' (Armando in Heymans 1992: 42; geciteerd in Favié 2006: 41). Op grond van dergelijke uitspraken is het aannemelijk dat de jongen en de hij in 'Het mes' voor de biografische Armando staan.

De tweede aanname is lastiger te adstrueren. Hoe weet je dat 'armando', 'de moordenaar a.' en wellicht nog andere betekenaars in *Verzamelde gedichten* verwijzen naar deze jongen? Favié wijst in dit verband op het wapen waarmee de jongen de Duitse soldaat neersteekt. Het gaat namelijk om een specifiek soort mes en volgens Favié zijn alle steekwapens in Armando's oeuvre betekenaars van dit-zelfde mes. Als je dus kunt aantonen dat veelvuldig in *Verzamelde gedichten* voorkomende woorden als 'mes' en 'dolk' hetzelfde artefact als betekende hebben, is het al een stuk overtuigender om de protagonisten in de oudere poëzie en de latere roman gelijk te schakelen. Over het bedoelde mes lezen we in *De straat en het struikgewas* het volgende: 'zijn dolk zag er toch anders uit dan die van de anderen [...]: het mes was aan beide kanten even scherp' (Armando 1989: 138). Een probleem doet zich dan echter meteen voor: ondanks de vele messen en dolken die in de bundel genoemd worden, komt een woordcombinatie als 'tweezijdig geslepen mes' niet voor in *Verzamelde gedichten*. Je kunt je dus afvragen of je het mes uit de latere roman wel in verband mag brengen met de steekwapens in Armando's debuutbundel.

Via intertekstuele weg is het verband dat Favié suggereert wel degelijk te leggen. In het gedicht 'zo zal ik groeien' staat de volgende regel: 'sta of ik neem de wapens in mijn mond', drie regels verder gevolgd door 'zodat men bekend hem doorstoken te hebben' (Armando 1964: 48). Favié wijst op de vele allusies op de Openbaring van Johannes in Armando's debuutbundel (vgl. Favié 2006: 120). Ze had deze vondst kunnen gebruiken om haar claim over het verband tussen de twee teksten te onderbouwen. De twee geciteerde zinsneden lijken namelijk fragmenten uit genoemd Bijbelboek: 'Zie Hij komt met de wolken, en elk oog zal Hem aanschouwen, ook zij die Hem

doorstoken hebben' (Apk 1, 7, cursivering in origineel) wordt daar gevolgd door 'In zijn rechterhand had Hij zeven sterren, uit zijn mond kwam een scherp, tweesnijdend zwaard' (Apk 1, 16). Door de verwantschap tussen beide passages ('doorstoken hebben' gekoppeld aan het zowel bij Armando als in de Bijbel gelegde verband tussen mond en wapens) is het zeer goed te verdedigen dat het woord 'mes' in de bundel gekoppeld kan worden aan 'tweezijdig geslepen' en dus dat we hier met één en hetzelfde wapen van doen hebben.

Er zijn nog meer overeenkomsten te vinden tussen *De straat en het struikgewas* en *Verzamelde gedichten* waardoor aannemelijk gemaakt kan worden dat we hier met hetzelfde mes van doen hebben. Ik denk aan de volgende passage in 'Het mes':

Het mes had een voortreffelijke reis. Dank je. Geen obstakels onderweg, geen oponthoud. Nee hoor. Het ging allemaal erg vlot. Nee, wat dat betreft: niets te klagen. (Armando 1989: 140)

De combinatie 'mes' en 'reis' komt letterlijk in *Verzamelde gedichten* voor. Het gaat om de titel van het gedicht 'reis met messen'. Ik citeer het gedicht hier in zijn geheel:

een man reist (ogen hoofd en gelaat der knechten
die weliswaar geen goud betalen, derhalve
voor mij uiteengetrokken moeten worden)
als een wonder.

je bent het eens dus, hoor hier, aan dit land:
een natie van gewetens en messen.
onzeker en behulpzaam,
voelt hij zich vernederd.

spoedig vaart hij met bemanning over Lemmet.
één ruk: de 5 vingers zijn nu los en leven zelf.
slaap je? zing je?
het kost toch geen moeite met de wonden,
de 5 vingers zijn nu los!
het leven begint nu, een ander leven: ik ben een heerser.
(Armando 1964: 32)

We zien hier een duidelijk verband met de Tweede Wereldoorlog in het algemeen en het verhaal van 'de moord op de Duitse soldaat' in het bijzonder. Eerder wees ik al op de door Favié geobserveerde klankovereenkomst van het woord 'natie' (dat in *Verzamelde gedichten* alleen in dit gedicht voorkomt) met 'nazi'. De zinsnede 'voelt hij zich vernederd' zou dit verband kunnen versterken. Denk hierbij aan de door Duitsland in het algemeen als vernederend ervaren herstelbetalingen voortvloeiend uit het Verdrag van Versailles. Het met bemanning uitvaren van deze hij past ook goed in een dergelijke interpretatie. Afgezien van woorden als 'reis', 'messen' en 'Lemmet' is een element in dit gedicht dat het verband met de 'moord' versterkt, de tweemaal genoemde '5 vingers' die los komen en later los zijn. Deze vingers kun je namelijk lezen als een synecdoche voor 'hand', een woord dat je in Armando's werk volgens Favié kunt lezen als pars pro toto voor 'dader'.⁶ In 'Het mes' staat bijvoorbeeld de volgende passage:

Ik zag de hand van de dader. Nou denk je zeker dat ie trilde, die hand. Nee, hij trilde niet. Het was een gewone hand eigenlijk.
(Armando 1989)

Op grond van een dergelijke interpretatie is het inderdaad mogelijk de moord op de Duitse soldaat te beschouwen als de betekende van het gedicht 'reis met messen'.

Het woord 'reis' komt in nog een gedicht in *Verzamelde gedichten* voor: in 'ik kom naar de oosterse dancing', het openingsgedicht van de bundel. Ook hier gaat 'reis' weer vergezeld van een steekwapen: de woorden 'dolk' en 'reis' komen in het gedicht beide tweemaal voor. Dit gedicht lijkt Faviés interpretatie opnieuw te bevestigen. Het vertelt zowel over een moord als over de verduistering van die daad. Ik citeer de eerste twee strofen:

6 Vgl. Favié 2006: 42 e.v. Favié wijst in dit verband ook nog op de klankovereenkomst tussen 'hand' en de lettergreep '-and' in 'Armando', daarmee de autobiografische waarheid van het verhaal van 'de moord' beklemtonend.

ik kom naar de oosterse dancing
4 uur later zal men haar vinden
een dolk van hollandse makelij
en een wit wolkje

toen
is het water over mijn handen gestroomd
als een gladde steen op mijn buik
en de moordenaar a. zal nooit bekennen
dat weten ze

Favié leest in deze twee strofen twee moorden: een moord op een 'zij' in de eerste strofe en de moord op de Duitse soldaat in de tweede (Favié 2006: 117). Het eerste lijkt evident. Plat geparafraseerd: het lyrisch subject komt naar 'de oosterse dancing' en even later ligt zijn slachtoffer met een dolk in haar lichaam. Het 'wit wolkje' kan daarbij als metafoor voor mannelijk zaad bovendien verwijzen naar een verkrachting. Het 'toen' in de tweede strofe is volgens Favié door de plaatsing alleen op de regel zo geladen met betekenis dat het wel moet staan voor de moord op de soldaat.⁷ Het gegeven dat de tweede strofe ook de regel 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' bevat, versterkt het verband met de biografische persoon Armando. Dat er sprake is van water dat over handen stroomt, kan daarbij volgens haar duiden op het uitwissen van schuld, net zoals bij de bijbelse Pontius Pilatus en het 'zijn handen in onschuld wassen' (119). Eventueel kun je de steen op de buik daarbij ook nog lezen als verwijzing naar 'ermee in de maag zitten', als iets wat men niet kwijt kan raken.

Tot dusver lijkt het allemaal behoorlijk overtuigend. De passages in 'Het mes' die ik tot dusver citeerde laten echter bepaalde aspecten van dit hoofdstuk onbesproken. Het loont daarom de moeite nog eens wat preciezer naar de bewuste passages in *De straat en het struikgewas* te kijken. Bij het eerder aangehaalde citaat over de reis van het

7 Zie Favié 2006: 117: 'In latere poëzie gelden tijdsbepalingen op opvallende posities vaak als verhulde verwijzingen naar "de moord", bijvoorbeeld "vroeger" en "eens" als openingswoorden van het vijfde en zesde gedicht van de cyclus "Vorstin der machtelozen".'

mes beginnen dan de problemen. Je kunt dit namelijk op minstens drie manieren interpreteren. De passage kan in de eerste plaats de weg (de reis) die het mes aflegt door het lichaam van de soldaat als betekenis hebben. Dit is waar Favié van uit zou gaan. In de tweede plaats lezen we dat de jongen het mes na de daad 'diep in de aarde' wegsteekt (139). Het woord 'reis' zou ook dit als betekende kunnen hebben. Ook dit is nog consistent met Faviés interpretatie. In de derde plaats kan 'reis' staan voor het gegeven dat het mes 'enkele dagen later', als de jongen terugkomt om het te zoeken, verdwenen is (141). Deze laatste reis is een stuk ongewisser dan de eerste twee en onttrekt zich aan de blik van zowel de jongen als de lezer. Hij plaatst vraagtekens bij het waarheidsgehalte van de moord. Door de afwezigheid van het moordwapen kan de lezer het bewijs maar moeilijk rond krijgen. Het is de vraag of de moord wel echt heeft plaatsgevonden. Ook het lijk is na de moord immers niet meer te zien. Al hoort de jongen nog wel dat het verdonkeremaand zou zijn door een boswachter en een andere man (141).

De reis van het mes kan dus verwijzen naar de daadwerkelijke moord, het verduisteren van die moord en het fabuleren ervan. De tweede mogelijkheid kun je met Favié opvatten als een verhullingsstrategie. Als je uitgaat van de derde, kun je in de moord net zo goed een al dan niet intentionele waan zien, een hersenspinsel dat nooit echt heeft plaatsgevonden. Hoe je het ook wendt of keert, in ieder geval is duidelijk dat *De straat en het struikgewas* meerdere mogelijkheden van interpretatie toestaat. Het hoofdstuk 'Het mes' draagt een onbeslisbaarheid in zich: het bevat meerdere elkaar uitsluitende interpretatiemogelijkheden. Favié neemt in deze onbeslisbaarheid een duidelijke beslissing. Er heeft volgens haar wel degelijk een moord plaatsgevonden, de suggestie dat deze verzonnen is zou een verhullingsstrategie zijn. De omgekeerde conclusie dat de moord nooit heeft plaatsgevonden is echter net zo legitiem. Beide perspectieven zou je kunnen verenigen in een esthetisch perspectief op de tekst. Je beschouwt ze in dat geval als momenten in een komen en gaan van betekenis.

De onbeslisbaarheid van de reis resoneert in het openingsgedicht van *Verzamelde gedichten*, waarvan ik eerder de eerste twee strofen citeerde. Bijvoorbeeld in de regel 'je zult met mij een reis een onvol-

tooidere reis maken'. De regel kan betekenen dat het lyrisch subject nooit van zijn schuld af kan komen. Maar hij zou ook twijfel kunnen oproepen over de vraag of de moord überhaupt heeft plaatsgevonden. De vraag blijft altijd 'reizen', blijft altijd onderweg en kent geen einde. Welke keuze we ook maken: onze interpretatie is ofwel een beslissing over zo'n onbeslisbaarheid, ofwel een moment in een esthetisch proces. Uiteindelijk is zo'n keuze nooit objectief te verantwoorden. Het gaat om een subjectieve keuze. Armando's gedicht lijkt hierop te anticiperen door meerdere verwijzingen naar een gebrek aan afsluiting: 'onvoltooid rat', 'onvoltooid verleden tijd' en het twee keer voorkomende 'bodemloze fiets' (Armando 1964: 10-11). Het feit dat 'onvoltooid' hier samen met 'reis' voorkomt, bevestigt en versterkt de in *De straat en het struikgewas* gevonden ambiguïteit. De eerder aangehaalde regel 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' is hier een sleutelzin. Hij bekennt en ontkent tegelijkertijd.

De al eerder geciteerde De Man acht de in deze laatste regel aanwezige ambiguïteit bij uitstek kenmerkend voor literatuur. Volgens hem gaat het er bij het lezen om ons hierop te richten en het niet af te doen als inconsistentie:

A literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode, and by reading the text as we did we were only trying to come closer to being as rigorous a reader as the writer had to be in order to write the sentence in the first place. (De Man 1979: 17)

Dit is precies wat de regel 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen' doet. Enerzijds ontkent de zin iedere betrokkenheid bij de moord, anderzijds bekennt hij via het woord 'moordenaar' toch schuld. De interpretatie van de zin loopt uit op een onbeslisbaarheid. Hetzelfde geldt voor de passage over de reis van het mes in *De straat en het struikgewas*.

Woorden als 'duitser', 'mes', 'hand' hebben dus niet uitsluitend een gebeurtenis uit Armando's jeugd als betekende. De tekst die Favie gebruikt om de gedichten en readymades in *Verzamelde gedichten* een biografische betekenis toe te kennen, blijkt aan ambiguïteit onderhevig. Dit heeft gevolgen voor de eenduidigheid van genoem-

de woorden. De eraan toegekende betekenis wordt discutabel. De vraag is vervolgens in hoeverre deze ambiguïteit gevolgen heeft voor die andere grote betekende van Armando's oeuvre. Waar er in de studies over zijn werk onenigheid bestaat over de legitimiteit van de biografische interpretatie, staat het belang van de Tweede Wereldoorlog namelijk nergens ter discussie. In *Verzamelde gedichten* zijn echter ook betekenaars te vinden die aan andere historische momenten gekoppeld kunnen worden. Tot nu toe bestond voor deze aspecten van de bundel weinig systematische belangstelling.

Verzamelde gedichten is opzichtig voorzien van data: jaartallen, maand- en dagaanduidingen. De bundel is ingedeeld in twaalf delen die elk een jaartal als 'titel' hebben. Hij begint in 1951 en gaat door tot 1963. Ook de perscitaten waarmee de bundel na de motto's opent zijn gegroepeerd per jaar, beginnend in 1956 en eindigend in 1963. In beide reeksen ontbreekt steeds één jaar. Bij de gedichten is dat 1961 en bij de perscitaten 1958. Verder heet een van de readymadecycli 'September in de trein'. Onduidelijk is of deze titel naar een specifieke september verwijst of naar 'september' in het algemeen.

Dergelijke dateringen beperken zich niet tot Armando's debuutbundel. Het verschijnsel is bijvoorbeeld ook aan te treffen in zijn *Dagboek van een dader* uit 1972, dat daadwerkelijk de structuur van een dagboek volgt, noties toegeschreven aan specifieke data. Ook hier speelt september een belangrijke rol. Het eerste hoofdstuk, getiteld 'Het eerste gesprek', begint op 18 september en de hoofdstukken dateren verder tot dezelfde dag in een volgende september. Tussendoor zijn bepaalde dagen weggelaten en ook het jaartal waarin ze plaatsvonden ontbreekt. Met welke septembers we hier te maken hebben is onduidelijk. Tevens kan hier de 'Noot van de auteur' uit *Het gevecht* genoemd worden. Deze geeft ontstaan en voltooiing van de bundel nadrukkelijk een datum: 'Het gevecht vond plaats 31 jaar geleden in de bossen van Amersfoort; het werd voltooid op het eiland Thera in 1972.' (Armando 1999: 212)

Al deze dateringen zouden in de eerste plaats kunnen verwijzen naar gebeurtenissen die plaatsvonden op de met de datum aangeduide dag. Bij een dagboek neem je dit doorgaans aan, zo ook bij *Dagboek van een dader*. Het ontbreken van een jaartal maakt het bij dit boek bijzonder moeilijk de korte hoofdstukken met zekerheid

toe te schrijven aan één moment in de tijd. Hetzelfde geldt voor vele andere data bij Armando. In de tweede plaats zouden de dateringen indicaties kunnen zijn voor het moment van schrijven. *Het gevecht* stelt dit bijvoorbeeld expliciet in de 'Noot van de auteur'. Ook de jaartallen die de gedichten in *Verzamelde gedichten* groeperen zouden hieraan kunnen refereren. De volgende opmerking gaat vooraf aan de perscitaten die de bundel openen: 'De gedichten van deze bundel werden gepubliceerd in Podium, Gard Sivik' enzovoort (Armando 1964: 6). Het gegeven dat ook de persquotes voor in de bundel per jaar zijn geordend suggereert dat de receptie simultaan verliep met de publicatie van de gedichten in die tijdschriften. Armando publiceert op een bepaald moment een gedicht of readymade en een recensent reageert daarop. Bij zowel de gedichten als de persquotes ontbreekt steeds een jaar. In het ontbrekende jaar 1961 zou Armando dan geen gedichten hebben geschreven, in 1958 zou er niet over zijn werk zijn geschreven.

Hoe logisch dit alles ook klinkt, Favié heeft laten zien dat deze hypothese in ieder geval voor het schrijven van deze bundel niet vol te houden is. Ze wijst op het gedicht 'met m'n handjes' dat in de sectie '1953' valt en laat zien dat dit gedicht intertekstuele relaties onderhoudt met het gedicht 'twee handjes' van Lucebert. Als voorbeelden noemt zij onder meer de overeenkomst in de titel, maar ook gelijkenissen als het gebruik van verkleinwoorden en in kapitalen gezette slotregels (Favié 2006: 91). Volgens Favié werd Luceberts gedicht voor het eerst gepubliceerd in 1954, in het tijdschrift *Podium*, en een jaar later opgenomen in Luceberts bundel *Alfabel*. Armando's gedicht 'met m'n handjes' werd later gepubliceerd, in november 1955, ook in het tijdschrift *Podium*. Omdat er destijds 'voor zover nagegaan kan worden' geen sprake was van contact tussen de beide dichters, concludeert Favié dat Armando is beïnvloed door Lucebert (Favié 2006: 87). Ze kunnen elkaars werk immers redelijkerwijs alleen kennen via publicaties in tijdschriften en daarin werd Luceberts gedicht eerder afgedrukt. Het gegeven dat 'met m'n handjes' in *Verzamelde gedichten* in het deel '1953' staat, betekent volgens Favié dat 'Armando voor wat betreft "met m'n handjes" een andere ordening heeft gebruikt dan de genetische' (ibidem). En waarom zou dat niet ook voor de andere gedichten in de bundel gelden?

Favié's opmerkingen over de ordeningsstructuur van *Verzamelde gedichten* zaaien dus op zijn minst twijfel over de chronologische ordening van de andere gedichten in de bundel. De kans is groot dat de jaartallen vanaf 1951 tot en met 1963 een andere betekenis hebben dan de ontstaansgeschiedenis van de bundel. Welke is hier minder relevant dan het feit dat er een andere betekenis mogelijk is. De jaartallen vergroten daardoor het aantal mogelijke historische perioden die in de bundel een rol spelen. Ook de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw zijn blijkbaar van belang. En er zijn nog meer data mogelijk.

Bij Armando's *Verzamelde gedichten* vallen namelijk ook de motto's op. Ik had het eerder al over het volgende citaat van Jünger:

Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf einen Toten stiessen, dieses Bild in uns nur den flüchtigen Gedanken löste: 'Eine Leiche', wie wir sonst wohl dachten: 'Ein Stein' oder: 'Ein Baum'. (gecit. in Armando 1964: 5)⁸

Jüngers citaat komt uit *Im Stahlgewittern*, een boek waarin hij naar eigen zeggen zijn herinneringen als soldaat in de Eerste Wereldoorlog heeft verwerkt. Dit motto voegt deze periode dus toe aan de historische betekenden van *Verzamelde gedichten*. Het andere motto doet dit eveneens. Het gaat om een uitspraak toegeschreven aan de revolutionair Georges Jacques Danton:

Nous ne voulons pas condamner le roi, nous voulons le tuer.
(ibidem)

- 8 Volgens Favié is dit citaat afkomstig uit de 1920-versie van Jünger's *In Stahlgewittern* (Favié 2006: 104). (Dit klopt niet. Jünger heeft zijn boek maar liefst zes keer herzien. Het citaat in kwestie komt alleen voor in de derde versie, uit 1924. Na de volgende herziening is het weer uit het boek verdwenen (Kiesel 2007: 194-196).) Favié benadrukt in haar interpretatie van het citaat het thematische belang van het motto en de provocerende werking die ervan uitgaat. Enerzijds is het een reflectie op het afstompende effect van blootstelling aan geweld, anderzijds werkt het door de normalisering van geweld shockerend.

Dit citaat betreft de Franse Revolutie bij de bundel. Het refereert aan de 'Massacre de Septembre', aan de terdoodveroordeling van Lodewijk xvi in 1792 (Favié 2006: 104). Aan (de) september(s) die een rol spelen in *Dagboek van een dader* en 'september in de trein' voegt Armando dus nog een exemplaar van dezelfde maand toe. Tot slot meldt Favié nog dat Armando de bundel oorspronkelijk had willen illustreren met foto's van martelingen uit de Onafhankelijkheidsoorlog in Algerije. Deze oorlog begon in 1954 en eindigde in 1962, en valt zo binnen de jaartallen die de bundel markeren. Armando's uitgever verhinderde dit plan echter (Favié 2006: 104-105).

De Tweede Wereldoorlog gaat in de bundel dus vergezeld van (minstens) vier andere historische perioden: de Franse Revolutie, de Eerste Wereldoorlog, de Algerijnse Onafhankelijkheidsoorlog en een periode die loopt van 1951 tot en met 1964. Je zou deze historische meervoudigheid kunnen begrijpen als een historiografische strategie. Van Alphen stelt bijvoorbeeld dat Armando de kern van zijn werk nooit direct benadert, maar omcirkelt door dat wat ernaast ligt (Van Alphen 2000: 10). In de bundel is de Tweede Wereldoorlog relatief verborgen als betekende. Woorden als 'duitser', 'mes' en 'hand' werden pas in retrospectief historisch leesbaar, vanuit 'Met name' in *De straat en het struikgewas*, waar Armando de Duitsers expliciet noemt. En zelfs dan blijven ze zoals we zagen hoogst ambigu. Om in de jaartallen een referentie aan het jaar in kwestie te lezen hoeft je minder extratekstuele elementen te mobiliseren. '1960' betekent dan gewoon 1960. Ook de motto's zijn vanuit algemene culturele kennis eenvoudig te herleiden tot de Eerste Wereldoorlog en de Franse Revolutie. Je zou dus kunnen zeggen dat de hoofdverwijzing inderdaad niet direct gegeven is in de bundel, waar dit bij de andere referenties wel het geval is. Met Van Alphen kunnen we hier een strategie in lezen. Zou de periode direct genoemd worden, dan zou zij een voorbeeld onder andere worden. *Verzamelde gedichten* zou daarmee bijvoorbeeld een metafoor van geweld of lijden worden. Volgens Van Alphen is dat 'ronduit schokkend', omdat 'wij [dan] nu net zo goed [kunnen] begrijpen hoezeer de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog geleden hebben' (ibidem). De Tweede Wereldoorlog is te uniek en mag daarom geen voorbeeld of metafoor worden van iets anders. De verwijzingen naar nabijgelegen historische perioden zijn dan onderdeel van

deze strategie. Armando gebruikt jaartallen en historische motto's die aan de gerepresenteerde periode grenzen om 'de' oorlog omcirkelend uit te drukken. De vraag is dan waarom die oorlog uiteindelijk toch 'Met name' genoemd wordt in *De straat en het struikgewas*.

Een andere dichter die de historische kern van zijn werk nooit direct zou benoemen is Paul Celan. Ook hij is nooit expliciet over de autobiografische en historische horizon van zijn werk. Derrida zou deze strategie navolgen in *Schibboleth*, zijn studie over Celans werk (vgl. Van der Sijde 1998: 360-361). Zowel de dichter als de filosoof benoemen de Tweede Wereldoorlog nergens expliciet, maar lijken toch vaak toespelingen te maken. Wat dit betreft zijn ze vergelijkbaar met Armando in *Verzamelde gedichten*, waar de toespelingen ook bijzonder versleuteld zijn. Kijk bijvoorbeeld naar de volgende passage uit Derrida's *Schibboleth*, die gaat over Celans rede bij de uitreiking van de Büchner-prijs ('Der Meridian'):

Plusieurs événements singuliers peuvent se conjointre, s'allier, se *concentrer* dans la même date, qui devient donc la même et l'autre, toute autre comme la même, capable de parler à l'autre de l'autre, à celui qui ne peut déchiffrer telle date absolument close, une tombe, sur l'événement qu'elle marque. [...] Le mot [*Konzentration*] peut devenir un mot terrible pour la mémoire. Mais on peut l'entendre *à la fois* dans le registre où l'on parle du rassemblement de l'âme, le coeur [...] et en cet autre sens où la concentration rassemble autour du même centre d'anamnèse une multiplicité de dates [...]. (Derrida 1986: 24-25)

De toespeling verloopt hier via het door Celan in zijn rede gebruikte en door Derrida overgenomen woord 'concentratie'. Volgens Derrida kan het naar verschrikkelijke herinneringen leiden. In casu: de concentratiekampen als pars pro toto voor de Holocaust. Beiden laten deze specifieke historische betekenis echter aan de lezer en benadrukken het vermogen van woorden als concentratie om meerdere momenten tegelijk te behelzen. 'Concentratie' is daarbij zowel historisch als theoretiserend te lezen: het is een woord met een specifieke historische betekenis, maar het kan ook een houding van een persoon aanduiden, evenals het verschijnsel dat verschillende data in eenzelfde punt samenkomen.

Deze meervoudige concentratie is volgens Derrida kenmerkend voor het werk van Celan. Hij besteedt in zijn studie veel aandacht aan de datum 20 januari in Celans 'Der Meridian'. In deze datum verenigt de dichter een intertekstueel verband met gebeurtenissen uit zijn individuele biografie en een poëzietheoretisch exposé. Het gaat om de volgende zin: 'Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein "20. Jänner" eingeschrieben bleibt.' (Celan 1999: 8) Intertekstueel refereert hij hiermee aan de zin: 'Am 20. ging Lenz durch's Gebirg' in de novelle *Lenz* van Georg Büchner (Büchner 1988: 137). 20 januari heeft op biografisch niveau bovendien minstens drie betekenissen. De eerste betekenis is via de intertekst vast te stellen: het citaat van Büchner refereert via de naam van zijn auteur aan de uitreiking van de prijs die Celan ontving op 20 januari 1960 (de Büchner-prijs dus). De andere betekenissen zijn cryptischer. Derrida vermeldt ze niet, wellicht de discretie handhavend. De tweede betekenis is ook via intertekstuele weg te achterhalen. Het citaat van Büchner klinkt namelijk ook door in Celans 'Gespräch im Gebirg', een prozastuk. De zin in kwestie luidt: 'die Juden, die da kamen, wie Lenz, durchs Gebirg' (Celan 1983: 172). Volgens Stefan Müller-Doohm evoceert Celan hier een misgelopen ontmoeting tussen hemzelf en Theodor W. Adorno in het Zwitserse Sils Marie in augustus 1959 (Müller-Doohm 2003: 611). Celan herdenkt in deze twintigste januari dus zijn band met de filosoof die via één zin onlosmakelijk verbonden blijft met de mogelijkheid van poëzie na Auschwitz.⁹ Nico van der Sijde identificeert de derde betekenis: 'op 20 januari 1942 had de Wannsee-conferentie plaats, alwaar werd besloten tot de "Endlösung". [...] Celan heeft toen, op die plaats en tijd, zijn oorsprong verloren: zijn ouders zouden worden vermoord, het Joodse volk zou worden weggevaagd.' (Van der Sijde 1998: 362)

In 'Der Meridian' functioneert 20 januari volgens Derrida eveneens op een poëzietheoretisch niveau. Celan schrijft dat ieder gedicht een 'twintigste januari' heeft. Het zegt iets over de conditie van poëzie als zodanig. Derrida merkt het volgende op:

9 Later zouden de twee elkaar overigens wel herhaaldelijk ontmoeten (Müller-Doohm 2003: 160).

Voilà une généralité: à la garde de chaque poème, donc de tout poème, se confie l'inscription d'une date, de cette date-ci, par exemple un '20 janvier'. Mais malgré la généralité de la loi, l'exemple demeure irremplaçable. (Derrida 1986: 18)

Het gaat om de tegenstelling tussen het algemene van de taal en de onvervangbaarheid van de gebeurtenissen die erin moeten worden uitgedrukt. Deze onvervangbaarheid verwijst naar het absoluut unieke, het niet-herhaalbare van gebeurtenissen (vgl. Van der Sijde 1998: 39 e.v.). Taal is daarentegen bij uitstek het medium van de herhaling, van de algemeenheid, van de vervangbaarheid. Het onvervangbare zal in taal dus vervangen worden en daardoor niet meer onvervangbaar zijn. Volgens Celan en Derrida kan een gedicht zo'n onvervangbare gebeurtenis echter toch in taal uitdrukken en tegelijkertijd het onvervangbare bewaren. Daarbij stelt het zich wel bloot aan het risico 'transcrite, exportée, départée, expropriée, reappropriée, répétée' te worden, maar dit risico moet het gedicht nemen (Derrida 1986: 15). Concentratie is hier het sleutelwoord. Derrida schrijft dat de concentratie van meerdere gebeurtenissen in één datum (bijvoorbeeld 20 januari) die datum tegelijkertijd 'dezelfde en een andere' maakt (20). Een algemene talige uitdrukking als '20 januari' valt zo niet geheel meer samen met zichzelf. Zo'n betekenaar roept een bepaalde gebeurtenis op, maar ook diverse andere.

Interpretatie is hier net zo belangrijk als het gedicht op zichzelf. Ik wees er al op dat Derrida Celan volgt door één gebeurtenis nadrukkelijk niet te benoemen tot de kern van Celans poëtisch oeuvre. Deze discretie moet de uniciteit van de Tweede Wereldoorlog beschermen voor de algemene vorm van de interpretatie. Zou Derrida bijvoorbeeld zeggen dat het werk van Celan over de Tweede Wereldoorlog gaat, dan verliest hij in de taal de singulariteit van die periode. Het probleem met dit nadrukkelijke niet-noemen is dat de aandacht al snel uitgaat naar het afwezige centrum van de poëzie. Zo heeft Nico van der Sijde het (weliswaar onder het steeds benadrukte voorbehoud dat de betekende in kwestie singulier is) in zijn analyse van de discretie in *Schibboleth* veelvuldig over de Tweede Wereldoorlog (Van der Sijde 1998: 356-391). Hierdoor doet hij precies wat Derrida tracht te vermijden. Discretie lijkt dus niet voldoende, er dreigt altijd een

interpretatie te ontstaan die het onbenoembare benoemt. Meer valt te verwachten van concentratie: het laten zien dat een gedicht meerdere gebeurtenissen tegelijk memoreert in dezelfde datum of in hetzelfde woord. Op die manier wordt de eenduidigheid van het algemene medium taal verscheurd door verschillende historische verwijzingen. Bij Celan zagen we hoe dit in zijn werk kan gaan en iets vergelijkbaars hebben we ook gezien bij *Verzamelde gedichten* van Armando.

Via deze korte uiteenzetting van Celans 'Der Meridian' en Derrida's analyse kunnen de vele historische momenten die een rol spelen in Armando's debuutbundel begrepen worden als een historische strategie. Je kunt daarbij niet meer zeggen dat deze poëzie over de Tweede Wereldoorlog gaat. Dit is eerder één periode in een meervoudigheid aan historische betekenissen waarbij er niet één de belangrijkste is. Het feit dat Armando in *De straat en het struikgewas* de Duitsers 'met name' noemt komt overeen met deze lezing. Het is alsof hij zich realiseert dat discretie alleen niet genoeg is. Hierin gaat hij dus verder dan Celan en Derrida. De paradox hierbij is dat het expliciet noemen van de Tweede Wereldoorlog voorkomt dat deze periode het afwezige of negatieve middelpunt vormt.

Het mes als kunsttheorie

Bij Celan bleken aan het woord 'concentratie' meerdere betekenissen toegeschreven te kunnen worden. Het kan naar een concrete historische periode verwijzen (de Tweede Wereldoorlog), maar ook een (kunst)theoretische betekenis hebben (een bepaalde houding van de beschouwer, de meervoudige datering van Celans poëzie). Iets vergelijkbaars is bij Armando mogelijk met woorden als 'mes' en 'dolk'. Ik heb al laten zien dat je 'mes' kunt opvatten als de betekenaar van een biografische oerscène. Deze betekenis wordt aannemelijk wanneer we via een bijbelse intertekst een verband leggen met *De straat en het struikgewas*. Deze laatste tekst blijkt echter dusdanig ambigu dat de gevonden betekenis tegelijkertijd ondermijnd wordt. Een soortgelijke paradox zien we bij de Tweede Wereldoorlog. Waar Armando's werk vaak wordt begrepen in verband met juist deze periode, blijkt de debuutbundel meerdere historische momenten te

evoceren. Deze waaier aan verwijzingen kan begrepen worden binnen een strategie die de specificiteit van deze oorlog uitdrukt door hem juist niet centraal te stellen. Zij drukt haar uit als singulier moment naast andere singuliere momenten. In beide gevallen zien we de structuur die De Man als bij uitstek literair betitelde: het tegelijkertijd poneren en ontkennen van de eigen retoriek. In wat volgt zal ik laten zien dat woorden als 'mes' en 'dolk' zo'n structuur via een intertekst theoretiseren. We zagen eerder al dat aannemelijk gemaakt kan worden dat het hier verwijzingen naar de Openbaring van Johannes betreft. Ik zal laten zien dat deze tekst gelezen kan worden als een allegorie van de eerder besproken negativiteitsesthetica. In de bijbeltekst gaat het enerzijds ook om het construeren en negeren van betekenis. Anderzijds blijkt God daarbij een positie in te nemen die te vergelijken is met de ontgrenzing van de esthetische ervaring in niet meer te ervaren negativiteit. Het bijbelverhaal is echter niet de enige intertekst in Armando's *Verzamelde gedichten* die op een dergelijke manier functioneert.

Ik doel op de eerder aangehaalde motto's van de bundel, de passage uit Jünger en de quote van Danton. In beide citaten keert de spanning tussen de twee vormen van waarnemen in het verhaal 'Eigenaardig' op pregnante wijze terug. Dit verhaal kon zoals we zagen prozaïsch gelezen worden als een weerslag van Armando's loopbaan en poëtisch als een continue herhaling van de stelling dat het kunstwerk een autonoom ding is. Het ging hierbij om een subjectieve betekenis tegenover een objectieve of zelf-referentiële betekenis. Iets vergelijkbaars geldt voor *Verzamelde gedichten*. Eerder stelde ik dat het motto van Jünger door de recensenten van de bundel vooral wordt opgevat als bevestiging van 'foute' neigingen bij de auteur of op zijn minst als provocatie. Jünger geldt immers als een auteur die geweld verheerlijkt. Hetzelfde gaat op voor het motto van Danton, dat lijkt op te roepen tot een koningsmoord. Beide citaten vormen in dat geval een middel bij het scheppen van het shockerende personage dat het fenomeen Armando is. Ze moeten zijn gewelddadige karakter bevestigen. Ik liet echter zien dat ze ook begrepen kunnen worden als betekenaars die het scala aan historische verwijzingen in de bundel uitbreiden. In dat geval zijn ze te begrijpen binnen een strategie van de kunstenaar Armando: de paradoxale zoektocht naar

middelen om de uniciteit van een bepaalde historische periode uit te drukken. Er is echter ook nog een andere duiding mogelijk.

Bij Jünger is het instructief eens verder te kijken dan zijn politiek-incorrecte imago. Deze auteur munt namelijk de term 'stereoscopische waarneming'. In de tweede versie van *Das Abenteurliche Herz* omschrijft hij deze als volgt:

Stereoskopisch Wahrnehmen heißt, ein und demselben Tone gleichzeitig zwei Sinnesqualitäten abgewinnen, und zwar durch ein einziges Sinnesorgan. [...] Jede stereoskopische Wahrnehmung ruft uns ein Gefühl des Schwindels hervor, indem wir einen sinnlichen Eindruck, der sich uns zunächst in seiner Fläche bot, in der Tiefe auskosten. Zwischen dem Erstaunen und dem Entzücken liegt, wie von einem köstlichen Sturz, eine Erschütterung, in der sich zugleich eine Bestätigung verbirgt – wir fühlen wie das sinnliche Spiel sich als ein geheimnisvoller Schleier, als ein Vorhang des Wunderbaren leise bewegt. (Jünger 1979: 30-33)

Deze stereoscopische waarneming is om twee redenen van belang voor het werk van Armando. In de eerste plaats verwijst zij naar een meervoudige waarneming. Een subject neemt een object op een dubbele manier waar. We zagen al dat hetzelfde gedicht bij Armando op meerdere manieren begrepen kan worden. Een voorbeeld is de zin 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen', die zijn eigen inhoud tegelijkertijd bevestigt en ontkent. Je weet niet welke van de twee de belangrijkste is. Iets dergelijks lijkt het citaat van Jünger uit te drukken, dat in Armando's *Verzamelde gedichten* als motto fungeert. Ik citeer het hier nog een keer:

Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf einen Toten stiessen, dieses Bild in uns nur den flüchtigen Gedanken löste: 'Eine Leiche', wie wir sonst wohl dachten: 'Ein Stein' oder: 'Ein Baum'. (gecit. in Armando 1964: 5)

Normaal gesproken heeft een lijk een ander belang, een andere betekenis dan een steen of een boom. Het is op dit normale niveau

mogelijk een verschil te maken tussen belangrijke en minder belangrijke betekenissen. We kennen een lijk meer belang toe dan een steen of een boom. Zie je een schilderij met een landschap waarin een lijk ligt, dan trekt dat lijk de meeste aandacht. Proberen we het schilderij te interpreteren, dan zullen we vaak aan het lijk een belangrijker betekenis toekennen. Deze manier van lezen lijkt in het citaat van Jünger onmogelijk geworden. Een betekenisvol onderscheid tussen een lijk, een boom en een steen is niet meer te maken. Dit kun je op twee manieren uitleggen. Het kan een onbeslisbaarheid uitdrukken. De verteller ziet allerlei betekenissen (een lijk, een boom, een steen), maar kan niet beslissen welke de belangrijkste is. Ze zijn *flüchtig* en hebben slechts een momentane status. Het woord *flüchtig* kan in radicalere zin echter ook verwijzen naar het etherisch worden van die betekenissen. In dat geval lijkt het een benadering te zijn van een fluxachtige toestand waarin alles zijn contouren verliest, vergelijkbaar met een bergsoniaanse virtualiteit.

Jünger suggereert dat de twee niveaus van de stereoscopische waarneming kwalitatief gescheiden zijn. Het gaat hem om een waarneming 'aan de oppervlakte' tegenover een waarneming 'in de diepte'. Op grond van het motto van *Verzamelde gedichten* zouden we in het eerste een onbeslisbaarheid tussen verschillende betekenissen kunnen lezen en in het tweede een niet meer te ervaren negativiteit. Hans Blumenberg introduceert in een essay over Jünger een derde factor. Hij vergelijkt Jüngers stereoscopie met Plato's mythe van de grot: 'die Gestalt war nicht die Idee, also das deskriptive Lemma kein normatives. Das unterirdische Feuer kann allerdings auch fungieren als das des platonischen Höhlenmythos, das die Schatten wirft.' (Blumenberg 2007: 61) Hij introduceert hier een derde factor naast de twee niveaus van oppervlakte en diepte: het vuur dat de schaduwen werpt. Het is de kracht die tussen de schaduwen aan de oppervlakte en de realiteit in de diepte staat. Enerzijds laat hij verschijningen ontstaan en weer verdwijnen. Anderzijds sluit die kracht de entiteiten waarvan het de schaduwen zijn af van de waarneming. Blumenberg introduceert hier dus een operatief niveau dat de tweedeling tussen een onbeslisbaarheid aan de oppervlakte installeert en een niet meer te ervaren diepte mogelijk maakt.

In de citaten van Jünger die Armando aanhaalt lijken we een dergelijk operatief niveau vaak terug te zien. Bijvoorbeeld in het motto van *Tucht*:

Doch wenn wir aufeinanderprallen im Gewölk von Feuer und Qualm, dann werden wir eins, dann sind wir zwei Teile von einer Kraft, zu einem Körper verschmolzen. Zu einem Körper – das ist ein Gleichnis besonderer Art. Wer es versteht, der bejaht sich selbst und den Feind, der lebt im Ganzen und in den Teilen zugleich. Der kann sich eine Gottheit denken, die diese bunten Fäden sich durch die Hände gleiten lässt – mit lächelndem Gesicht. (262)¹⁰

Jünger schrijft dat de soldaten deel van één lichaam worden. Er ontstaan dus weer twee niveaus: de normale, individuele soldaten en het geheel dat zij gezamenlijk in de strijd vormen. Hierdoor kunnen vriend en vijand ‘bejaht’ worden: ze zijn even belangrijk. De keuze voor de een of de ander doet er in het gevecht eigenlijk niet toe. De individuele verschillen verdwijnen. Trekken we de parallel met de grotallegorie door, dan valt een omkering van oorzaak en gevolg op: de schaduwen zijn bij Plato afhankelijk van de ontoegankelijke entiteit(en) achter het vuur. Ze zijn er de weergave van. Bij Jünger ontstaat het gevoel van eenheid echter vanuit het ‘aufeinanderprallen’ van de individuele soldaten op het slagveld. Hun ‘aufeinanderprallen’ maakt het mogelijk een godheid te denken die bij dit alles ‘mit lächelndem Gesicht’ de touwtjes in handen heeft. Dit ‘denkbare’ suggereert dat deze godheid een zuiver theoretische status heeft. Deze theoretische status moet je dan onderscheiden van een zintuiglijk ervaarbare status. Het denken van de god wordt mogelijk door het gevecht en niet andersom. Ook hier zien we naast deze twee niveaus weer een operatief aspect: het lichaam waar de soldaten in veranderen maakt deel uit van een kracht. Deze kracht lijkt tussen de confrontatie van de inwisselbare soldaten en de denkbare godheid te staan.

10 Alle citaten zijn afkomstig uit Jüngers *Der Kampf als inneres Erlebnis* (Favié 2006: 132 en 178).

Het tweede motto, het citaat van de Franse revolutionair Danton, roept ook twee niveaus op. Volgens Favié wijst het op een 'in de bundel gethematiseerd primair, niet rationeel (meer) te benaderen en haast sadistisch verlangen om te doden' (Favié 2006: 104). Ook hier denk ik dat er andere mogelijkheden tot interpretatie zijn. Een van de verdiensten van Faviés studie is dat zij de bijbelse context van Armando's poëtische werk blootlegt. Op overtuigende wijze laat zij keer op keer zien hoe belangrijk het Oude en het Nieuwe Testament zijn als intertekst. Het is dan ook opmerkelijk dat zij de uitspraak van Danton slechts beschouwt als uitdrukking van een 'complexe dader-slachtofferthematiek en het type heerser dat [Armando] in de bundel thematiseert' (Favié 2006: 104). Binnen haar analyse ligt het echter net zo voor de hand deze te verbinden met de kruisiging van Jezus. In alle vier de evangeliën wordt deze door Pilatus 'koning van de Joden' genoemd op het moment dat hij de verzamelde Joden vraagt of hij hem moet kruisigen (Matteüs 27, 11; Marcus 15, 9; Lucas 23, 3; Johannes 19, 3). Gezien de door Favié blootgelegde verwijzingen naar Christus in de bundel is het aannemelijk dat deze bijbelse scène resoneert in de uitspraak van Danton. We zien hier weer een tweedeling, geïncorporeerd door de zoon van God: enerzijds beweegt hij zich op een menselijk niveau, anderzijds heeft hij direct deel aan een goddelijke waarheid. Ook hier hebben we dus weer een oppervlakte (de mens Jezus) en een diepte (Christus als zoon van God). Dit lijkt dichters in de buurt te liggen van Blumenbergs verwijzing naar Plato.

Laten we wat preciezer kijken naar de bijbelse verwijzingen in *Verzamelde gedichten*. In de eerder geciteerde twee openingsstrofen van het gedicht 'ik kom naar de oosterse dancing' zijn diverse verwijzingen naar de nieuwtestamentische messias te vinden. Ik wees al op de regel 'is het water over mijn handen gestroomd' als referentie aan 'de handen in onschuld wassen'. Zoals bekend gaat deze uitdrukking terug op de 'balkonscène' waar Jezus de 'koning van de Joden' genoemd wordt. Ook zagen we al eerder dat het 'uit zijn mond kwam een scherp, tweesnijdende zwaard' uit de Apokalyps of Openbaring van Johannes een intertekst kan vormen voor de woorden 'dolk' en 'mes' in de bundel. De uitdrukking 'wit wolkje' is via dit bijbelboek ook te lezen als een referentie aan Christus (vgl. Favié 2006: 120).

Vergelijk de volgende zin: ‘Ik keek toe, en ik zag een witte wolk; op die wolk zat iemand, een mensenzoon gelijk, met een gouden kroon op zijn hoofd en een scherpe sikkel in zijn hand.’ (Apk 14, 14) Hier wordt de figuur Jezus Christus via de gouden kroon dus weer in verband gebracht met het koningschap.¹¹ De scherpe sikkel is een andere reden de dolk uit de beginstrofe van het gedicht op te vatten als referentie aan het tweesnijdende zwaard waarmee de messias volgens Johannes naar de aarde terugkeert.

Met een opsomming van betekenaars die kunnen verwijzen naar het Oude en het Nieuwe Testament in ‘ik kom naar de oosterse dancing’ is nog geen duiding gegeven van deze interteksten in de bundel.¹² Je kunt de preoccupatie met Christus en de kruisiging op een productieve manier lezen binnen het onderscheid tussen oppervlakte en diepte. Nu bestaan er in de theologie zeer diverse ideeën over de relatie tussen God en Jezus, maar wat het werk van Armando aangaat zal ik laten zien dat het productief is deze te begrijpen in het kader van de zogenaamde dialectische theologie. Deze vorm van godgeleerdheid beschouwt God als de radicale ander van de mensen, die daarbij dus niet het evenbeeld van God zijn en ook geen relatie met hem kunnen aangaan. Christus speelt hierbij een specifieke rol. Een belangrijke denker is hier de theoloog Karl Barth. Ik citeer uit zijn *Der Römerbrief* een passage over de relatie tussen God en Jezus:

Die Offenbarung in Jesus ist ja, eben indem sie Offenbarung der Gerechtigkeit Gottes ist, zugleich die denkbar stärkste Verhüllung und Unkenntlichmachung Gottes. In Jesus wird Gott

- 11 Favié legt het verband met de koning uit het motto waarschijnlijk niet omdat zij bij haar analyse van de bijbelse intertekst geen gebruik maakt van de Wilibrordvertaling. Bij haar luidt het citaat: ‘Toen zag ik dit: een witte wolk; en daarop zat iemand die eruitzag als een mens. Hij had een gouden krans op zijn hoofd en een scherpe sikkel in zijn hand.’ (Favié 2006: 120)
- 12 Voor een uitgebreide behandeling van vele referenties – de ene overtuigender dan de andere – verwijs ik naar Favié 2006. Het is gezien de grondigheid waarmee Favié deze referenties inventariseert bevreemdend dat ze toch nog steeds de biografische lezing van Armando’s werk laat prevaleren boven andere interpretatiemogelijkheden.

wahrhaft Geheimnis, macht er sich bekannt als der Unbekannte, redet er als der ewig Schweigende. (Barth 1999: 80)

Barth stelt dus dat de figuur Jezus, doorgaans opgevat als God die mens geworden is, paradoxaal genoeg juist een radicale scheiding impliceert tussen God en de mensen. Hij installeert als middenpositie juist het absolute verschil. Waar we in het Oude Testament nog een antropogene, gedomesticeerde God zagen, met alle nukkige humeurigheid van dien, is de paradox van de Zoon dat hij enerzijds menselijk is, maar daardoor anderzijds God onmenselijk of niet-menselijk maakt. De God van het Nieuwe Testament is volgens Barth een crisis, het andere, een radicale negativiteit: 'einer umfassenden und unwiderstehlichen Aufhebung der Welt der Zeit, der Dinge und der Menschen, [...] einer Aufrollung alles Seins durch sein Überlegendes Nicht-Sein' (72). God en de wereld van de mensen verschillen bij Barth absoluut. Toch is Jezus zowel mens als God. Dit lijkt op de structuur van 'en de moordenaar a. zal nooit bekennen': Jezus 'simultaneously asserts and denies the authority of its own [...] mode', zou je met De Man kunnen stellen (De Man 1979: 17). Waar de bevestiging en ontkenning van dezelfde zin beide op het niveau van betekenis liggen, is de negativiteit van God daarvan kwalitatief onderscheiden. Christus incorporeert dit verschil: zowel mens als niet-mens, zowel God als niet-God, zowel zijn als niet-zijn, zowel positiviteit als negativiteit. De negativiteit die Barth aan God toeschrijft lijkt in Armando's *Verzamelde gedichten* verbeeld in 'vader, de lust tot wezen en inkeer, de ver- / nietiging' (Armando 1964: 13). Het enjambement 'ver- / nietiging' drukt hier dan de negativiteit van de 'vader' uit, het benadrukt tegelijk afstand ('ver-'¹³) en voert de vernietiging uit op het woord zelf (door dat door te snijden).

De referenties aan Christus in Armando's werk verwijzen op die manier naar een structuur die zichzelf zowel ontkent als bevestigt. Als we de objectiviteit van God hier met Barth begrijpen als nega-

13 Het 'ver-' wint aan betekenis omdat het de enige vorm is waarin enjambementen op woordniveau in de bundel voorkomen. Het is twee keer terug te vinden: als 'ver- / nietiging' en als 'ver- / trappend' (Armando 1964: 13 en 48), beide keren zowel afstand als destructie implicerend.

tiviteit, wordt het verband met de negativiteitsaesthetica duidelijk. De negativiteit in de laatste neemt een vergelijkbare structurele positie in als God in de dialectische theologie: een radicale negativiteit, een opheffen van 'der Welt der Zeit, der Dinge und der Menschen' (Barth 1999: 72), kortom, van betekenis en menselijke ervaring. De wereld van tijd, de dingen en de mensen zou dan een wereld zijn waarin betekenissen ontstaan en vergaan. Een wereld waarin tijd verbonden is met dingen en mensen en niet zuiver op zichzelf in het spel is. Het wordt zo mogelijk de bijbelse referenties ook te begrijpen als allegorie voor de negativiteitsaesthetica. De rol van Christus blijft in deze analogie onopgehelderd. Het is de vraag wat de betekenis is van de simultane bevestiging en ontkenning van Christus als middenpositie tussen mens en God, tussen negativiteit en betekenis en de nog steeds daaraan gerelateerde esthetische ervaring. Deze vraag is te beantwoorden door nog eens nader te kijken naar de betekenissen 'mes' en 'dolk' in *Verzamelde gedichten*. Eerder liet ik al zien hoe de woorden voor steekwapens 'de moord op de Duitse soldaat' kunnen betekenen, maar tegelijkertijd de ontkenning van deze gebeurtenis kunnen impliceren. Zoals gezegd zou je ze kunnen lezen als verwijzing naar het tweesnijdende zwaard uit de Apokalyps. Deze zwaarden staan in deze bijbeltekst tussen de mensen en God, zoals ook Christus bij Barth tussen de mensen en God staat. Niet voor niets identificeert men bijvoorbeeld de ruiter die dit zwaard op zeker moment voert vaak met Christus. Het is door deze structurele overeenkomst mogelijk om de tweesnijdende zwaarden kunsttheoretisch te lezen binnen een reflectie op de verhouding tussen negativiteit, het komen en gaan van betekenis in die esthetische ervaring en het operationele niveau dat we eerder al bij Jünger zagen. Hiervoor moeten we wat preciezer kijken naar de functie van dit artefact in de bijbeltekst.

Op diverse plaatsen in de Apokalyps komen zwaarden voor. Vaak komen ze uit een mond, vaak heten ze tweesnijdend te zijn. Zo'n zwaard wordt in de eerste plaats gebruikt om 'de niet-getekenden' af te slachten. Het gaat hier om 'de lafhartigen, de trouwelozen, de verdorvenen, de moordenaars, de hoerenlopers, de tovenaars, de afgodendienaars en alle leugenaars, hun deel is de poel die brandt van vuur en zwavel' (Apk 21, 8). Kijk bijvoorbeeld naar de ruiter die komt afrekenen met het beest en zijn profeten. Nadat zij 'levend in

de vuurpoel met kokende zwavel [werden] gegoooid, [werd de] rest [...] gedood door het zwaard dat uit de mond van de ruiter op het paard kwam, en alle vogels aten zich vol aan hun vlees' (Apk 19, 21). Er is hier dus sprake van een zuiverende geste, een kritiek op zondige sujetten: de ruiter vernietigt wat zondig is. Hij zaait echter niet alleen dood en verderf: 'Uit zijn mond komt een scherp zwaard waarmee hij de volken zal slaan, en hij zal hen met een ijzeren herdersstaf hoeden.' (Apk 19, 14) Het zwaard wordt hier tevens verbonden met de vorming van een gemeenschap. De volken worden als het ware de gerechtigheid in geslagen, waarna de staf hen zal hoeden.

Het zwaard snijdt tweeledig. Het is het werktuig van zowel een zuivering als de vorming van een nieuwe gemeenschap. Deze twee momenten zijn in de Apokalyps terug te vinden in het verhaal van twee steden: 'het nieuwe Jeruzalem' en 'Babylon, de grote stad'. De laatste stad verbeeldt de gecorrumpeerde orde, die tot twee keer toe valt onder de toorn Gods (Apk 14, 8; 18, 2). Na het laatste oordeel ontstaat er een tweedeling: de 'getekenden' (Apk 7, 4) gaan naar het nieuwe Jeruzalem, 'zij schitterde als het kostbaarste gesteente, als kristalhelder jaspis' (Apk 21, 11), en de niet-getekenden worden vernietigd. Beide steden keren terug in Armando's *Verzamelde gedichten*. Vergelijk de regels 'blank verrees de stad' (Armando 1964: 14) en 'niet viert de stad zijn feesten op de oren' (29) bijvoorbeeld met 'ik zie zijn stad in haar verwoesting' (40). Deze zinnen kunnen verwijzen naar de twee bijbelse steden. In het eerste en tweede geval gaat het om het nieuwe Jeruzalem: de stad die géén feest viert, maar verrijst vanuit de verwoesting van het niet-zuivere; in het laatste geval lijkt Armando te verwijzen naar de ondergang van Babylon. Hier zien we dus de twee operaties van het zwaard samenkomen: vernietiging en constructie. Nu blijkt deels hoe het tweesnijdende zwaard kan functioneren als een metafoor voor het poneren en negeren van betekenissen in de esthetische ervaring. Het vernietigen en stichten van gemeenschappen is hier analoog aan.

Het bijbelboek onderstreept nog een derde operatie van het zwaard. Dit heeft te maken met het radicale anders-zijn van de ruiter met het zwaard. 'Zijn ogen vlammen als vuur; op zijn hoofd draagt Hij vele diademen met daarin een naam gegrift die niemand kent behalve Hij.' (Apk 19, 12) Voor mensen is het niet mogelijk de naam van de ruiter te kennen, wat duidt op zijn absolute negativiteit. De

ruiter staat in absolute zin buiten de menselijke orde. Tegelijkertijd functioneert hij in die orde, de zin gaat daarom vooraf aan een poging tot naamgeving: hij 'heet Getrouw en Waarachtig' (Apk 19, 11). Twee zinnen verder staat: 'Zijn naam luidde "Woord van God"' en even later: 'Op zijn mantel en op zijn dij staat een naam geschreven: Koning der koningen en Heer der heren.' (Apk 19, 13 en 16) Ook hier hebben we weer te maken met een structuur die zichzelf zowel poneert als negeert. Enerzijds kunnen we de naam van de ruiter niet lezen, anderzijds worden er meerdere namen gegeven. Hier lijkt de bijbeltekst over de verhouding tussen negativiteit en de esthetische ervaring te gaan. Aan de ene kant lokt een bepaald object (de ruiter) verschillende concrete namen of betekenissen uit, aan de andere kant kan geen van die namen of betekenissen de juiste zijn.

Tussen de claim dat men de naam van de ruiter niet kan kennen en de diverse pogingen tot naamgeving staat de volgende zin: 'Uit zijn mond komt een scherp zwaard.' Hier voegt het bijbelboek de derde functie van het zwaard toe: het is niet alleen een in de wereld van de mensen handelend instrument (een metafoor voor het Woord van God dat de ene mens vernietigt en de andere tot zich roept in het laatste oordeel), maar ook het middel dat de onkenbaarheid van de ruiter waarborgt. Het lijkt alles wat over de ruiter gezegd kan worden aan stukken te hakken en garandeert daarmee de onkenbaarheid van zijn boodschap. Je kunt het opvatten als een verdedigingslinie: het slaat alle hypothesen over de aard of de betekenis van de ruiter steeds weer kapot. Het bijbelboek symboliseert dit gefrustreerde naamgevingsproces in de ontoereikendheid van de verschillende namen, die slechts eindige benaderingen zijn van de oneindigheid van God. Net als Christus staat de ruiter uit de Apokalyps dus tussen de mensen en God. Enerzijds heeft zijn handelen concrete effecten in de wereld van de mensen (een komen en gaan van gemeenschappen, van betekenissen); anderzijds heeft hij deel aan God, wiens Woord hij zou verkondigen. Deze God is voor de mens als zodanig niet toegankelijk, slechts momentaan en noodzakelijk foutief denkbaar, wat gegarandeerd wordt door het tweesnijdende zwaard dat uit zijn mond komt en naamgevingen en betekenistoekenningen vernietigt.

Uit de drievoudige werking van het zwaard in de Apokalyps wordt duidelijk dat de negativiteit van God ontstaat in een welbepaalde

operatie. Het zwaard installeert de absolute negativiteit van de ruiter en maakt deze tegelijk ontoegankelijk. Het enige wat ervaarbaar is, zijn de hypothesen over zijn aard en de weerlegging ervan. God is als zodanig niet ervaarbaar. Je kunt het bestaan van God slechts theoretisch veronderstellen als radicale negativiteit. De operatie van het zwaard legt bovendien een expliciet verband met de wereld buiten God. Enerzijds heeft die operatie concrete effecten in de wereld van de mensen (het vernietigen van de ene stad en het opbouwen van de andere), anderzijds suggereert zij een totaliteit achter die effecten die zij tegelijkertijd verborgen houdt (het kapotslaan van iedere invulling van Gods naam suggereert het bestaan van een radicaal ander wezen). Je kunt het bijbelboek zoals gezegd lezen als een allegorie voor de negativiteitsaesthetica. Aan de ene kant staan de eerste twee operaties van het zwaard, het zwaard dat gemeenschappen smeedt en het zwaard dat zuivert, voor concrete betekenissen en hun weerleggingen, aan de andere kant staat de derde operatie, het zwaard dat alle pogingen God een naam te geven aan stukken slaat, voor de strategieën die dit proces in gang zetten en houden. Deze laatste operatie maakt de ware interpretatie van God onmogelijk en roept een radicale negativiteit op, die niet via een ervaring toegankelijk is. Deze laatste negativiteit is vanuit de mens slechts te veronderstellen als het einde van de ervaring. God neemt in het bijbelboek een vergelijkbare structurele positie in als negativiteit of duur in de negativiteitsaesthetica.

De drie operaties keren terug in de tweede strofe van Armando's gedicht 'zo zal ik groeien':

zo zal ik groeien.
een beest met honderd honderd poten
een oog twee monden en een ster vol afschuw
hij voelt dit als dwang. een bevel:
sta of ik neem de wapens in mijn mond. (Armando 1964: 48)

Deze strofe verenigt de eerder beschreven operaties van het zwaard uit de Apokalyps. Het lyrisch subject vereenzelvigd zich met het beest, het zal uitgroeien tot een reusachtig monster, daarmee de hij provocerend tot het bevel 'sta of ik neem de wapens in mijn mond'. Je kunt in deze strofe het lyrisch subject ook omgekeerd als de beve-

lende figuur identificeren en de hij als het beest. 'Beest' is te lezen als een allusie op het beest dat verslagen wordt door de 'rijder met het zwaard' (Apk 19: 19). De hij zou dan kunnen staan voor deze rijder of een vergelijkbare figuur uit de Apokalyps. De ambivalentie maakt duidelijk dat het hier niet zozeer gaat om de morele objectiviteit van de een of de ander, maar eerder om de oscillatie tussen beide posities, tussen destructie en constructie. Het 'sta of ik'-bevel is net zo ambigu. Het kan slaan op een bedreiging om de ander te vernietigen met de wapens in de mond, maar het kan net zo goed een suïcidaal gebaar impliceren. Het maakt in dat geval hoe dan ook een einde aan een subject, met al zijn ervaringen. Deze zelfmoord kan daarmee staan voor een vorm van zelfreferentieel geweld, vergelijkbaar met het zwaard dat alle hypothesen over degene die het zwaard voert aan stukken slaat. Ook hier keren de drie operaties dus weer terug. Armando voert de ambiguïteit tussen de drie zelfs op, daarmee implicerend dat je ze nooit los van elkaar kunt beschouwen.

Het mes als strategie

Woorden als mes en dolk blijken in *Verzamelde gedichten* op twee manieren te functioneren. Ze staan aan de ene kant een biografische interpretatie toe en verwijzen naar het mes waarmee de Duitse soldaat in *De straat en het struikgewas* doodgestoken werd. In dat geval kennen we ze een historische betekenis toe, ze staan voor een welbepaald moment en een welbepaalde plaats. Aan de andere kant zijn ze intertekstueel leesbaar, als verwijzingen naar het tweesnijdende zwaard in het bijbelboek Apokalyps. Dan functioneren ze via de Bijbelse allusies eerder kunsttheoretisch en wijzen ze op een dubbele structuur waarin de wereld van de mensen gekoppeld wordt aan de wereld van God. We kunnen in deze bijbelse structuur een verbeelding lezen van de relatie tussen het komen en gaan van betekenissen in de esthetische ervaring en de radicale negativiteit die deze als niet-ervaarbare schaduw oproept. In het geval van de historische interpretatie ontstaat er een semiotische ambiguïteit: de verschillende mogelijke betekenissen van 'reis met messen' kunnen enerzijds naar een historische gebeurtenis verwijzen, maar zaaïen anderzijds twijfel over het waarheidsgehalte

ervan. De juiste betekenis van 'mes' is hierbij niet achterhaalbaar. Er ontstaat een onbeslisbaarheid: de vraag welke van deze mogelijkheden de aannemelijkste is, valt niet te beantwoorden. De historische interpretatie van woorden als 'mes' in *Verzamelde gedichten* en *De straat en het struikgewas* leidt dus vrijwel vanzelf tot een configuratieve discontinuïteit. We zien hetzelfde bij de kunsttheoretische interpretatie. Ook hier bestaat er een onbeslisbaarheid tussen de in de Apokalyps gegeven namen van de ruiter. Het tweezijdig geslepen zwaard in die tekst doet echter ook nog iets anders: het legt een relatie tot een radicale negativiteit. De ruiter die de diverse naamgevingen inspireert blijkt structureel niet invulbaar door de aan hem toegekende namen, maar wordt wel gemist, wat een (in dit geval onmogelijke) relatie impliceert.

Het gelegde verband tussen *Verzamelde gedichten* en het tweesnijdende zwaard uit de Apokalyps maakt het mogelijk niet alleen de in de bundel voorkomende zelfstandige naamwoorden als 'mes' en 'dolk', maar ook werkwoorden als 'snijden', 'splijten' en 'scheuren' te lezen als metaforen voor een strategie in Armando's debuutbundel zelf. In wat volgt is deze gehele reeks geïmpliceerd als ik het over 'snijden' heb. Met het werkwoord 'snijden' duid ik een literaire strategie aan die zich op verschillende manieren in de bundel openbaart en die nadrukkelijk onderscheiden is van de betekenissen die erdoor worden opgeroepen. Het duidelijkst komt deze strategie naar voren in de drie cycli readymades waarmee de bundel eindigt: cyclus 'boksers', cyclus 'fighters' en cyclus 'september in de trein'. De eerste twee lijken fragmenten afkomstig uit de bokswereld. Het kunnen passages zijn uit een sporttijdschrift, maar ook zinsneden die Armando heeft gehoord tijdens een bokswedstrijd. De laatste cyclus lijkt stukken uit gesprekjes te verzamelen, door Armando opgetekend in de trein. Ik gebruik 'lijken' omdat – in tegenstelling tot de Karl May-cyclus – bij de readymades in *Verzamelde gedichten* niet na te gaan is waar Armando de fragmenten heeft opgedaan. Neem de volgende:

'I always wanted to be a boxer,' said Joey
'It's an art to me.'

But like most artists he was dull to watch:
he'd only scored 20 knockouts in 97 pro fights. (Armando 1964: 79)

Armando stelt zelf dat zijn readymades ontstaan vanuit de principes van isolatie en annexatie (Armando in Van Faassen 1989: 18-22; zie ook Van Alphen 2000: 13). Een bepaald object wordt uit zijn oorspronkelijke context geïsoleerd, waarna het in een andere wordt geannexeerd. In dit geval is het eerste dan een krant of een bokstijdschrift en het tweede de bundel *Verzamelde gedichten*. Uit mijn eerdere analyse van de readymades bleek dat zij niet eenduidig annexeerbaar zijn in een nieuwe context. Ze kunnen op meerdere manieren gelezen worden. ‘Snijden’ is daarom een adequatere omschrijving: een bepaald object wordt uit zijn omgeving gesneden en verandert daardoor in een readymade. Een lezer probeert zo’n object weliswaar interpretatief te duiden, maar kan dit uitgesneden-zijn niet reduceren, het valt niet eens en voor al te annexeren in een stabiele nieuwe context. Ook de processen van betekenistoekenning kun je overigens vaak begrijpen vanuit een dergelijke snijstrategie. We zagen bijvoorbeeld bij Favié dat zij de haar onwelgevallige delen in het hoofdstuk ‘Het mes’ wegsnijdt om de overtuigingskracht van haar interpretatie te versterken.

Opvallend is dat de woorden die naar zo’n snijstrategie kunnen verwijzen niet voorkomen in de readymades in *Verzamelde gedichten*, maar uitsluitend in de gedichten. Waar je eerder een typologische en methodische breuk tussen beide genres zou veronderstellen, lijkt de exclusieve aanwezigheid van deze woorden in het deel met de gedichten op een continuïteit te wijzen. Het suggereert dat aan de readymades en de gedichten een vergelijkbare literaire strategie ten grondslag ligt. De bundel bevestigt dit door het afwezige jaartal ‘1961’ niet tussen de gedichten en de readymades te plaatsen, maar tussen de eerste readymadecyclus en de laatste twee cycli. Hiermee wordt gesuggereerd dat er tussen de gedichten en de readymades geen radicaal onderscheid bestaat. En kijk bijvoorbeeld naar het volgende gedicht:

, heersers. de legers
 eenzaam, vertwijfeld.
 duizend zonnen dovend
 , levenslag als wond.

een mes, zijstraten, een feest aan de oren
, zuchtend
naar links stotend, naar rechts stotend, (Armando 1964: 37)

Hier is niet alleen op woordniveau sprake van een mes. Het gedicht lijkt op meerdere punten uitgesneden te zijn uit een groter geheel dat niet te vinden is. Neem de eerste regel: de witte ruimte suggereert dat daar iets ontbreekt, dat er iets vóór hoort. Het gegeven dat deze regel begint met een komma versterkt deze indruk. Dit komt nog op twee andere plaatsen voor: de komma's in de regels vier en zes plaatsen vraagtekens bij de continuïteit van het grammaticale deel van het enjambement. Nu is er bij een enjambement weliswaar altijd sprake van een zekere breuk, maar doorgaans neemt men aan dat het de grammaticale zin slechts tijdelijk onderbreekt. Het lezen schokt even doordat grammaticale zin en poëtische regel niet samenvallen, daarna vindt het weer de weg terug naar een grammaticale continuïteit (Van Alphen e.a. 1996: 86). Bij dit gedicht kan de lezer zich naar aanleiding van het schriftbeeld afvragen of de regels überhaupt een grammaticaal geheel vormen. Het is eerder alsof ze uitgesneden zijn uit grammaticale eenheden en volgens een andere logica aan elkaar zijn geplakt. De laatst geciteerde strofe benadrukt dit door het feit dat het gedicht ook eindigt met een komma, waardoor het de suggestie wekt dat ook aan het eind iets ontbreekt, dat het gedicht nog verder zou moeten gaan.

Het gedicht ' , heersers. de legers' is het enige in de bundel dat eindigt met een komma. Regels die beginnen met komma's komen in de bundel daarentegen in veertien van de eenenvijftig gedichten voor. De eerste keer in het volgende gedicht:

Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk
, van fluweel (snijden! snijden!)
, de lengte van een arm (huid open), in slijk hikkend
histeries pus met poten
, hijgend
, slechts zijn tanden zichtbaar, donker (donker),
melaatsen strelend, plotseling vertrokken (één oog)
de liefste splijtend (de benen en buik).
festijn? orgie? nee slechts sterven

Hoegenaamd geen adem, geen vrees
 , die honger hoeden (de woorden)
 een stil mesje groeiend naar de keeltjes
 , pantsers vol vlees.
 vol genade bloeden. vorken veinzend
 nee lepels in de borsten (roder)
 , samen. nee laat mij zijn,
 laat mij zijn en snijden. (34)

Voor dit gedicht geldt hetzelfde als wat ik stelde over het eerdere gedicht: met komma's beginnende poëtische regels onderbreken en doorsnijden de grammaticale verbanden. Tevens is te zien dat het gedicht speelt met zinnen die beginnen met kapitalen en zinnen die beginnen in onderkast. Het begint bijvoorbeeld met 'Zweven.', kapitaal en punt suggereren dat dit een eenheid is. De regel gaat verder met een lange zin die begint met 'de laatste rug uitkotsend, moederlijk' en eindigt met 'de liefste splijtend (de benen en buik)'. In contrast met de twee beginkapitalen in dit gedicht, suggereert de afwezigheid daarvan een open begin, het is alsof er iets ontbreekt. Het effect ervan is vergelijkbaar met dat van de regels die beginnen met een komma. Opvallend is verder de afwezigheid van onderwerp en persoonsvorm: de 'zin' bestaat uit een serie bijvoeglijke bepalingen zonder dat uit te maken is waar ze bepalingen van zijn. Het lijkt een beschrijving zonder centrum. Zoals gezegd, het gedicht eindigt in de laatste regel met een lyrisch subject ('laat mij zijn en snijden'). Onduidelijk is of dit personage ook de referent is van de eerste acht regels. Om toch nog een zekere betekenis in het gedicht te lezen: de laatste twee regels suggereren een existentieel verband tussen zijn en snijden. Het geheel van een 'samen' wordt ontkend ('nee'), het lyrisch subject verkiest een snijdend bestaan.

Opvallend zijn ook de vele lichaamsdelen in het gedicht: 'rug', 'arm', 'huid', 'tanden', 'oog', 'benen' en 'buik' (eventueel uit te breiden met 'poten'). Favié noemt dit een lichamelijke isotopie: 'Ketens van equivalente semantische elementen vormen isotopieën. [...] Elementen uit de lichamelijke isotopie nemen in het gedicht de plaats in van het lyrisch subject en vormen zo een essentieel onderdeel van de verhullingsstrategie.' (Favié 2006: 39) Faviés claim volgend zou je dus kunnen zeggen dat de aanwezigheid van de lichamelijke isotopie de

identificatie van het lyrisch subject als de betekende van de zin in kwestie legitimeert. Er zijn in het onderhavige gedicht nog andere isotopieën te identificeren. Bijvoorbeeld gevormd door woorden als 'snijden' en 'slijtend'. Ook zien we woorden die verwijzen naar betekenislös geluid: 'uitkotsend', 'hikkend' en 'hijgend', en een serie onsmakelijke vloeistoffen: '[...]kots[...]', 'slijk' en 'pus'. In al deze gevallen kun je omgekeerd stellen dat deze isotopieën disarticulatie kunnen betekenen. In het verlengde hiervan kun je dus ook een 'gefragmenteerd lichaam' in het gedicht lezen. Het is helemaal niet zo zeker dat de in het gedicht genoemde lichaamsdelen deel zijn van één organisch lichaam.

Het gedicht gaat niet alleen via deze isotopieën over disarticulatie, het voert fragmentatie ook op een formele manier uit. Zoals gezegd, het is het eerste in de bundel waar een regel begint met een komma. Het 'snijden! snijden!' in de tweede regel lijkt tussen haakjes te becommentariëren wat daar zojuist is gebeurd: het verband met de vorige regel is doorgesneden. Vergelijkbare regels komen op nog twee punten in de bundel voor. De eerste keer als volgt (ik citeer de regel en de voorgaande en erop volgende regels):

een knecht met zeven monden
een mondkoorts van fluweel (snijden! snijden!)
er is de hoevelen pijn (24)

En de tweede keer staat de regel in het volgende poëtische verband:

linkervoet uitglijdend, op de plaats van de staart staren.
grote dikke man achter fluwelen tafel (snijden! snijden!)

ik beveel. (47)

Op deze twee plaatsen in de bundel komt '(snijden! snijden!)' niet voor in een regel die begint met een komma. Ook de omringende regels vertonen onderling weinig gelijkenis. Wel is duidelijk dat snijden steeds voorkomt in combinatie met 'fluweel' of 'fluwelen'. De eerder aangehaalde regel 'van fluweel (snijden! snijden!)' lijkt daarmee letterlijk uitgesneden te zijn uit de regel 'een mondkoorts van fluweel (snijden! snijden!)'. Nu is fluweel een stof die enerzijds geas-

socieerd wordt met gladheid en zachtheid, en daarmee diametraal tegenover de scherpe randen van gebroken gehelen lijkt te staan. Het is anderzijds een stof die dubbel geweven wordt (men maakt twee stoffen tegelijkertijd) en die men na het weven in twee delen snijdt. Ook deze stof verwijst dus als zodanig naar snijden. Uit het diverse malen voorkomen van de combinatie '(snijden! snijden!)' en 'fluweel' blijkt dat Armando de snijstrategie ook toepast op zijn eigen gedichten. Een fragment wordt uit een eerder gedicht gesneden en (licht aangepast, maar duidelijk herkenbaar) opgenomen in een fragmentarisch nieuw gedicht.

Armando gebruikt deze strategie niet alleen waar het zijn eigen werk betreft. In 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk' is bijvoorbeeld een intertekstuele verwijzing terug te vinden die zich lijkt te beperken tot één regel. Het gaat om de zevende regel: 'melaatsen strelend, plotseling vertrokken (één oog)'. Deze is heel goed te lezen als een verwijzing naar het Nieuwe Testament. Op meerdere plaatsen in die tekst zet Jezus zich expliciet in voor melaatsen (bijv. Matteüs 11, 5; Lucas 5, 12-16). Waar de meeste mensen deze zieken negeren, heeft de bijbelse messias wel aandacht voor hen door hen te reinigen of te genezen. Zeker gezien de vele andere verwijzingen naar Christus in *Verzamelde gedichten* is het aannemelijk de woorden 'melaatsen strelend' te interpreteren als een verwijzing naar deze messiaanse aandacht. Ik denk hier wat de rest van de regel betreft in het bijzonder aan de tien melaatsen uit het evangelie volgens Lucas. Jezus reinigt tien melaatsen, van wie er echter slechts één terugkeert om God te verheerlijken en zijn Zoon te danken (Lucas 17, 11-16). Het 'plotseling vertrokken' zou kunnen refereren aan die negen niet-terugkerende melaatsen, het enkelvoud van 'één oog' op hun dankbare lotgenoot. Het punt is dat deze referentie zich beperkt tot één regel. Nergens in het gedicht is verder sprake van verwijzingen naar deze (korte) passage in het evangelie volgens Lucas. Ook hier zou je kunnen zeggen dat Armando een bepaalde gebeurtenis uit het Nieuwe Testament heeft gesneden en opgenomen in zijn eigen gedicht. De snijstrategie creëert vervolgens twijfel over de rol van de verwijzing. Wanneer het gedicht geen eenheid vormt, maar is samengesteld uit allerlei uitgesneden fragmenten, is het twijfelachtig of de brokstukken in een organisch thematisch verband staan. Met andere woor-

den: het is de vraag of de referentie aan Lucas zich naadloos invoegt in een eventuele betekenis die je in het gedicht kunt lezen.

De snijstrategie zet zo mijn eerdere interpretatie van de bijbelse intertekst op losse schroeven. Bij Armando kan de lezer zich naar aanleiding van het gefragmenteerde karakter van de verwijzingen afvragen hoe 'totaal' een dergelijke interpretatie kan zijn. Nu verwijzen fragmenten altijd op de een of andere manier naar een geheel: ze zijn bijvoorbeeld afgebroken van een geheel zoals bij een overgeleverd borstbeeld uit het oude Griekenland, of ze lijken te verwijzen naar een nooit te bereiken geheel, zoals bij een kunstmatig gemaakte ruïne of een onvoltooid meesterwerk uit de romantiek (vgl. Ostermann 1991). Aan de vroege poëzie van Armando lijkt echter eerder een poëtica van de onbepaaldheid ten grondslag te liggen – om een term van de literatuurwetenschapper Marjorie Perloff te gebruiken. Zij schrijft hierover:

For what happens [...] is that the symbolic evocations generated by words on the page are no longer grounded in a coherent discourse, so that it becomes impossible to decide which of these associations are relevant and which is not. This is the 'undecidability' of which I spoke earlier. (Perloff 1981: 18)

Zij stelt hier dat bepaalde teksten (zoals de gedichten in Armando's *Verzamelde gedichten*) weliswaar symbolische evocaties genereren, dus bepaalde betekenisvolle beelden oproepen, maar dat geen van die beelden per definitie de grondende moet zijn. Het is weliswaar mogelijk om vanuit het gedicht 'Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk' een betekenisvolle relatie te leggen met een bepaalde gebeurtenis in het evangelie volgens Lucas. Uit niets blijkt echter dat dit daadwerkelijk een intertekstuele referentie is: het is wel aannemelijk, maar niet zeker. Het is al even onzeker dat het gedicht vanuit die relatie betekenis krijgt, bijvoorbeeld dat het een samenspel tussen een menselijk en een goddelijk moment uitdrukt, tussen betekenis en negativiteit. Hetzelfde geldt voor eventuele verbanden die je kunt leggen met andere gedichten waarin 'fluweel' samen met '(snijden! snijden!)' voorkomt.

Perloff gebruikt de termen 'onbepaaldheid' en 'onbeslisbaarheid' door elkaar. Zo schrijft ze na het citaat dat ik net aanhaalde 'undeci-

dability or indeterminacy' (idem, cursivering in origineel) en er zijn andere voorbeelden te geven. Ik denk echter dat Derrida gelijk heeft als hij juist een scherp onderscheid maakt tussen beide. Hij schrijft in de al eerder geciteerde tekst het volgende:

Je crois n'avoir jamais parlé de '*indeterminacy*', qu'il s'agisse de '*meaning*' ou d'autre chose. L'indécidabilité, c'est autre chose. [...] je rappelle que l'indécidabilité est toujours une oscillation *déterminée* entre des possibilités [...]. Ces possibilités sont elles-mêmes très *déterminées* dans des situations strictement *définies* (par exemple, discursives – syntaxe ou rhétorique – mais aussi politiques, éthiques). (Derrida 1990: 273-274)

Volgens Derrida heeft onbeslisbaarheid dus te maken met welbepaalde mogelijkheden, geworteld in definieerbare situaties. Deze bepaaldheid is terug te zien in de verschillende interpretaties die ik gegeven heb van *Verzamelde gedichten*. Ook hier kun je de situatie definiëren waarin ze bepaald worden. Met oscillatie doelt Derrida niet op een radicale negativiteit, maar op de gelijkwaardigheid van de diverse interpretatieve mogelijkheden. Het is dus wat anders dan onbepaaldheid. Perloff lijkt met deze term woorden of vormen te bedoelen zonder 'definable meaning', waarvan de waarde compositioneel is en niet referentieel (Perloff 1981: 23). Het gaat dus eerder om wat je strategieën kunt noemen. Deze zijn in *Verzamelde gedichten* wel degelijk te analyseren en ook in Perloffs studie kennen haar analyses van de zogenaamd onbepaalde composities een hoge mate van definitie. Zo onbepaald zijn ze dus niet. De term 'onbepaaldheid' kan wel gebruikt worden als een synoniem voor de niet-ervaarbare negativiteit die de esthetische ervaring begeleidt en tegelijkertijd ontgrenst. Deze negativiteit is vanuit het subject gezien onbepaald, in de zin dat zij nietikbaar is. De voor het subject onbepaalbare negativiteit ontstaat in het literaire werk echter wel op een bepaalde manier, uit bepaalde strategieën die een komen en gaan van bepaalde betekenissen installeren.

Perloffs werk vormt echter een waardevolle aanvulling op dat van Menke. De laatste stelt namelijk dat ieder object zich in principe leent voor een esthetische ervaring (265), Perloff stelt dat dit slechts

voor sommige geldt en niet eens voor alle kunstwerken (Perloff 1981: 17, noot 19). Volgens haar bestaat onbepaaldheid 'in the very fabric of the discourse' (23). Met andere woorden: waar Menke stelt dat een esthetische ervaring uiteindelijk gebaseerd is op een bepaalde instelling van de lezer of de toeschouwer, is het volgens Perloff mogelijk te beschrijven op welke manier een specifiek object een esthetische ervaring en een ontgrenzing daarvan oproept. Beide posities zijn te verenigen wanneer we uitgaan van een context van de negativiteits-esthetica, van de regels en conventies waardoor we bij een bepaald object gaan letten op een komen en gaan van betekenistoekenningen en op de ontgrenzing van de esthetische ervaring die daarbij in theoretische zin moet optreden. Perloff vestigt de aandacht op de strategieën die dit bewerkstelligen. In het gedicht van Armando zien we bijvoorbeeld dat een van de manieren waarop hij het genoemde bewerkstelligt het niet samenvallen van de poëtische regel met de grammaticale regel is. Een andere manier is het gebruik van bepaalde woorden die in meerdere registers te lezen zijn. Bijvoorbeeld de reeks woorden die samenhangen met snijden. De woorden in deze reeks kun je historisch en kunsttheoretisch lezen, maar ook als een metafoor voor de strategieën die interpretaties uitlokken en weerleggen.

Uit de analyse van het bijbelboek Apokalyps blijkt dat de negativiteit die de esthetische ervaring structureel blijft ontgrenzen overeenkomsten vertoont met een bepaalde voorstelling van de positie van God. Net zoals God in de dialectische theologie is deze negativiteit noodzakelijk ontoegankelijk voor de ervaring. Beide zijn door de mens onbepaalbaar en daardoor als zodanig ontoegankelijk. Je kunt ze slechts veronderstellen of als iets onbepaalds denken, maar ook dat is eigenlijk al te bepaald. In *Verzamelde gedichten* kun je het idee van die negativiteit – net zoals de interpretaties langs historische en kunsttheoretische lijnen – beschrijven als een effect van het snijden. Het is het ontoegankelijke centrum van de interpretatie, in de esthetische ervaring opgeroepen door de constructies en weerleggingen van niet-esthetische interpretaties. Als zodanig is de esthetische ervaring tegelijk wel een ervaring en roept zij iets op wat dat niet meer is.

Keer op keer beeldt het werk van Armando de negativiteit die gepaard gaat met de esthetische ervaring op allegorische wijze uit. In veel van zijn werk blijven we een niet-ervaarbaar centrum vermoeden.

den. In het verhaal 'Eigenaardig' duidt de continue herhaling van de stelling 'het kunstwerk is een autonoom ding' op de structurele ontoegankelijkheid van zo'n object voor het menselijk begrijpen. De scheiding tussen Armando als fenomeen en Armando als kunstenaar roept tevens steeds een onbepaaldheid op. Bij de eerste was dat het hermetische werk, waarvan ik heb laten zien dat het zich kenmerkt door een strategie die de aanwezigheid van een ontoegankelijk centrum suggereert. Bij de tweede was het Armando de kunstenaar zelf, die fungeert als een personage dat het onbepaalde contrapunt vormt van het overwegend langs historische lijnen begrepen werk.

Ook de uitspraak 'schoonheid is niet pluis' kun je in deze samenhang begrijpen. Armando levert hiermee niet alleen kritiek op de ethische en morele onverschilligheid van het esthetische. 'Schoonheid is niet pluis' wil ook zeggen dat het esthetische in zijn autonomie al problematisch is. Het esthetische slaat als menselijke ervaring maar wat gemakkelijk om in ethiek, politiek enzovoort. Ik liet al zien dat een esthetische ervaring ingezet kan worden met een morele agenda. Zo kan een lezing van Armando's werk een esthetische onbeslisbaarheid aan het licht brengen die tegelijk de uniciteit van historische gebeurtenissen bewaart. We zagen het bij de meervoudige datering van *Verzamelde gedichten*. In die zin loopt een esthetische ervaring over in ethiek. Zij wordt tot wat De Man esthetische ideologie noemt: 'a way of emphasizing, of revalorizing the aesthetic, a way of setting up the aesthetic as exemplary, as an exemplary category, as a unifying category, as a model for education, as a model even for the state' (De Man 1996: 130). Ook verwijst de esthetische ervaring naar het omgekeerde hiervan. Zij verdwijnt als ervaring omdat zij altijd vergezeld moet gaan door iets wat iedere binding met het subject doorsnijdt. We zagen dit in de negativiteit die Armando's werk keer op keer blijft oproepen. Schoonheid is niet pluis. Ze staat onverschillig tegenover het niet-esthetische, maar dreigt daar net zo gemakkelijk in om te slaan of te verdwijnen in niet-ervaarbare negativiteit.

DEEL II

VERBINDEN

*Engagement en autonomie in het werk
van Willem Brakman*

4 VERLICHTING EN MYTHE IN

DE SLOOP DER DINGEN

Brakman en het postmodernisme

In tegenstelling tot de kunstenaar Armando, die weinig tot geen expliciete invloed uitoefende op de interpretatie van zijn werk, hield Willem Brakman zich actief bezig met zijn literatuurhistorische positionering. Een belangrijk issue was voor hem bijvoorbeeld zijn inlijving bij 'het postmodernisme', een categorisering waar hij zich altijd tegen verzet heeft. De voornaamste referentiepunten wat betreft Brakmans werk en het postmodernisme zijn Van Alphens *Bij wijze van lezen* (Van Alphen 1988) en de studie over het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman van de literatuurwetenschapper Bart Vervaeck (Vervaeck 1999). Met name naar aanleiding van dit laatste onderzoek gingen bij Brakman alle alarmbellen rinkelen. Ik citeer uit een brief die Brakman in 1999 schreef aan Vervaeck:

Ik handhaaf mijn protest tegen de inlijving waarbij ik mij in staat acht tot ook het tegendeel. Ik ben geen onvaderlandslievende stijfkop. [...] Ik ben absoluut allergisch tegen de wereld als tekst, de wereld als droom, fictie e.d. De oppositierol van de kunst waar hangt die uit in het postmodernisme? In een vrijheid die zich aan niets meer gebonden acht? Wie denkt het postmodernisme te moeten afleiden uit de structuur van de samenleving, maakt de literatuur bevestigend, afhankelijk, serviel, in ieder geval niet autonoom. [...] Een operatie die tot doel heeft de autonomie van het subject te herroepen en het vrijheidsbegrip te relativieren. Geen autonomie, geen moraal! (Brakman 2008: 54-55)

Brakman ageert hier tegen een specifieke invulling van het begrip postmodernisme. In de eerste plaats maakt hij bezwaar tegen het idee dat het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid in het postmodernisme wegvalt. Iets dergelijks zou hij gelezen kunnen hebben bij Vervaeck: 'de werkelijkheid is in elke postmoderne roman nadrukkelijk aanwezig, maar dan wel in de vorm waarin ze voor ons ooit aanwezig is, namelijk die van verhaal, de fictie. Het zou zelfs niet overdreven zijn te beweren dat het postmodernisme realistischer is dan het zogenaamde realisme.' (Vervaeck 1999: 19) De implicatie hiervan is volgens Brakman dat de oppositierol en de moraal onmogelijk worden in de kunst.¹ De werkelijkheid verdwijnt in het spel van de fictie, wordt zelf tot literatuur. Dit idee is verbonden met het *anything goes*-principe dat vaak aan postmodernisme wordt toegeschreven. Alles is literatuur, alles is dus mogelijk. Er zijn geen reële restricties meer. Brakman lijkt echter ook te ageren tegen het omgekeerde: het postmodernisme is dan juist afgeleid uit 'de structuur van de samenleving'. Fredric Jameson heeft vergelijkbare ideeën over het postmodernisme. Volgens deze literatuurwetenschapper verandert in het postmodernisme niet de werkelijkheid in fictie, maar valt de sfeer van de kunst juist steeds meer samen met de economie:

What has happened is that aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (from clothing to airplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation. [...] I must remind the reader of the obvious;

- 1 Verwant aan deze visie op het postmodernisme is de kritiek van Jürgen Habermas op Derrida. De eerste verwijt de laatste het onderscheid tussen literatuur en filosofie te ondergraven: 'In der dekonstruktiven Praxis erweicht sich die Hinfalligkeit des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur; am Ende gehen *alle* Gattungsunterschiede in einem umfassenden, alles einbegreifenden Textzusammenhang unter.' (Habermas 1988: 223) Met andere woorden: alles wordt tekst, alles wordt fictie.

namely, that this whole global, yet American, postmodern culture is the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world [...]. (Jameson 1991: 4-5)

Jameson stelt hier dat 'aesthetic innovation and experimentation' structureel hetzelfde is als 'the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods'. Waar de kunst in het modernisme door haar autonomie nog antithetisch tegenover een voortschrijdende vereconomisering van de werkelijkheid zou kunnen staan, valt deze mogelijkheid in het postmodernisme weg: economie en kunst vallen structureel samen. Duidelijk is waar het primaat ligt volgens Jameson: cultuur is de uitdrukking van economie. Brakman stelt in zijn brief dan ook dat de literatuur in het postmodernisme juist daardoor 'bevestigend, afhankelijk, serviel' zou zijn geworden.

Beide ideeën over het postmodernisme gaan, zo suggereert de brief van Brakman, gepaard met een verschuiving van het begrip 'vrijheid'. Enerzijds is sprake van 'een vrijheid die zich aan niets meer gebonden acht'. Deze vorm is duidelijk gebonden aan het *anything goes* van de werkelijkheid als fictie. Als de wereld tekst is, kunnen we hem schrijven zoals we willen. Anderzijds zien we een operatie die het vrijheidsbegrip relateert. Deze hangt weer samen met het idee dat de sfeer van de kunst samenvalt met de economie. Culturele innovatie beantwoordt aan de wetten van de markt, die steeds nieuwe producten uitspuwt.

Brakman lijkt vooral bezwaar te maken tegen het teloorgaan van de oppositionele rol van literatuur. Zijn werk mag dan wellicht beantwoorden aan criteria van het postmodernisme, het is ook in staat tot het tegendeel. Het een hoeft het ander echter niet uit te sluiten. Er zijn invullingen mogelijk van het postmodernisme die kritiek juist een centrale plaats geven. Van Alphen stelt het bijvoorbeeld als volgt:

Deze teksten worden nogal eens als louter spel met de mogelijkheden van taal en literatuur uitgelegd. Daarmee zouden de schrijvers zich onttrekken aan iedere sociale en ideologische

verantwoordelijkheid. Met mijn analyse van *De bekentenissen van de heer K.* [een roman van Brakman – NC] [...] streef ik ernaar te laten zien dat de kritische potentie van postmodernistische teksten niet gezocht moet worden in wat ermee gezegd wordt, maar in het effect van hoe er met taal wordt omgesprongen. Door de vele omkeringen, grensoverschrijdingen, overdrijvingen en andere subversieve strategieën bestaat het narratieve effect van deze teksten niet uit een ‘realistische’ illusie, maar uit het afbreken daarvan. Daarmee komt voor de lezer de weg vrij om te reflecteren over de werkzaamheid van de tekst, over haar eigen werkzaamheid en over de gevolgen van beider taalgebruik. (Van Alphen 1988: 21-22)

Van Alphen verplaatst de aandacht hier van de inhoud van postmodernistische teksten naar de werking ervan en de rol van de lezer daarbij. Het gaat bij een postmodernistische tekst en leeshouding niet om het idee dat de werkelijkheid een fictie is, maar om de subversieve strategieën die een roman centraal kan stellen. Deze strategieën breken illusies af. Bijvoorbeeld het idee dat de roman realistisch is of moet zijn of dat de werkelijkheid neutraal en historisch onveranderlijk is. Een postmodernistische tekst wijst de lezer op de rol die ideologie speelt bij de manier waarop de werkelijkheid is georganiseerd. Hij laat zien dat de weergave van die werkelijkheid nooit natuurlijk is, maar tot stand komt door conventies die ter discussie gesteld kunnen worden.²

Van Alphen brengt postmodernisme daarmee dus wel degelijk in verband met kritiek en engagement. Ook het idee van *anything goes* is hier niet van toepassing: ‘De interpretatieve vrijheid die postmodernistische teksten zouden bieden is niets anders dan een tijdelijke verwarring bij de lezer wanneer deze nog niet op de hoogte is van de postmodernistische leeswijze, dat wil zeggen van de concepten waarmee ze benaderd *kunnen* worden.’ (57) Hiermee begrijpt hij

2 En ook Vervaeck stelt: ‘De postmoderne taalopvatting kun je niet samenvatten met het cliché dat alles tekst is. Het gaat integendeel om de voortdurende grensgevechten tussen tekst en context, taal en werkelijkheid.’ (Vervaeck 1999: 197)

postmodernisme als een welbepaalde context in de zin van Culler, een set conventies en verwachtingen van waaruit de lezer een tekst benadert (Culler 2002: 161). Het gaat dan om een context die bijna per definitie kritisch is. Je kunt postmodernistische teksten echter ook vanuit een andere context lezen, bijvoorbeeld vanuit een realistische. En omgekeerd kun je realistische teksten zowel realistisch als postmodernistisch lezen (Van Alphen 1988: 59-60).

Je kunt je dus afvragen welke voorstelling van het postmodernisme Brakman had. Alle aspecten van het postmodernisme die ik zojuist schetste keren terug in het alternatief dat Brakman in zijn brief formuleert op het door hem als zo abject ervaren postmodernisme. Het gaat om de kunstfilosofie van Theodor W. Adorno:

Adorno had het geluk ook een socioloog te zijn, een wetenschap die in het algemeen belet om op te wieken naar het Wolkenkoekshuis. De mens is vrij, onbewijsbaar, maar iets dwingt hem dit in te zien, anders was geen gemeenschap mogelijk, idem de werkelijkheid, dat waarover we het eens kunnen zijn. En deze werkelijkheid is die ze is, is die wij denken dat ze is, is niet zoals ze zou moeten zijn. Daarheen verwijst de kunst als een negativum, in schijn, waarin het verdwijnpunt van veel lijnen die in de richting liggen van de waarheid. (Brakman 2008: 55-56)

Paradoxaal genoeg verenigt het werk van Adorno de zo verschillend lijkende definities van postmodernisme die ik eerder schetste. Onze werkelijkheid wordt inderdaad gestructureerd door ficties of in ieder geval door ideële elementen (Vervaeck, Van Alphen). Kunst vertoont in die samenhang tevens structurele overeenkomsten met de economische sfeer (Jameson). Daarbij heeft zij, ondanks die overeenkomst, haar kritische potentie niet verloren (Van Alphen, Vervaeck). Een aspect waar Brakman in zijn brief naar verwijst, is dan echter nog niet genoemd: kunst als een negativum. In wat volgt zal ik laten zien dat deze negatie het scharnierpunt vormt waarmee Adorno esthetische autonomie en maatschappelijk engagement combineert. Ik zal de coördinaten aangeven van een kunstfilosofie die van belang zijn bij het lezen van Brakmans werk. Enerzijds blijkt kunst volgens

Adorno inderdaad geworteld in de wereld buiten de kunst en verwijst zij in die zin allerm minst naar een 'Wolkenkoekoekshuis'. Zij is onderhevig aan de 'dialectiek van de verlichting', een verschijnsel dat ook buiten haar domein onontkoombaar is. Anderzijds moeten we kunst echter ook begrijpen als esthetische schijn, die aan een geheel eigen dialectiek onderhevig is (Wellmer 1985: 10).

Kunst is volgens Adorno net als de wereld buiten de kunst onderworpen aan wat hij de dialectiek van de verlichting noemt. Deze aanduiding refereert aan een verschijnsel dat hij samen met Max Horkheimer analyseert in de beroemd geworden studie *Dialektik der Aufklärung* uit 1944. In dit werk trachten beide auteurs de structuur van rationaliteit bloot te leggen, een analyse die het latere werk van Adorno altijd blijft bepalen. De auteurs laten zien hoe de bevrijding van een onderdrukkende situatie onvermijdelijk zelf weer omslaat in onderdrukking. Verlichting slaat daarbij niet zozeer op de achttiende-eeuwse periode met dezelfde naam, maar op emancipatie als zodanig. Adorno en Horkheimer omschrijven haar als volgt:

Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen. (Adorno & Horkheimer 1944: 1)

Het 'seit je' geeft de structurele betekenis van het begrip verlichting aan. Onder verlichting verstaan de beide auteurs het wegnemen van angst bij de mens in het algemeen. Het gaat om alle vormen van kennis die de mens controle geven over de fenomenen waar hij eerst bang voor was. Ook kan het gaan om rationele vooruitgang waarmee hij eerdere kennis ontmaskert als mythe. Net zoals verlichting verwijst dit laatste begrip enerzijds naar een historische periode, een mythische voortijd, anderzijds is het de structurele tegenpool van verlichting. Een mythe is een versteende structuur die de vrijheid van de mens inperkt. Mythen zijn totalitair (58). Denk aan de my-

then over goden uit de oudheid. Zij bestierden de wereld en bepaalden de lotgevallen van de mens. Maar ook vandaag zijn er mythen die door verlichting ontmaskerd moeten worden. Bijvoorbeeld vormen van onwetenschappelijkheid die door wetenschappers aan de kaak gesteld worden (psychoanalyse, homeopathie, enzovoort). Of vormen van ideologie die door kritische theoretici worden doorgeprikt (ideologie van de markt, van de natuur, enzovoort). En omgekeerd kende ook de oudheid al verlichting. Adorno en Horkheimer demonstreren dit aan de hand van Homeros' *Odysseia*, een epos dat volgens hen getuigenis aflegt van de dialectiek van de verlichting (61). Odysseus is een verlicht personage, dat door zijn eigen intelligentie steeds weer de goden te slim af lijkt te zijn.

Het 'aber' in het eerder aangehaalde citaat duidt de dialectiek aan. Verlichting wil angst reduceren en controle doen toenemen, maar de totaal verlichte aarde 'strahlt im Zeichen triumphalen Unheils' (Adorno & Horkheimer 1944: 9). Ook in deze zinsnede lopen geschiedenis en theorie door elkaar heen. Aan de ene kant lijkt het triomferend onheil te refereren aan de periode waarin *Dialektik der Aufklärung* geschreven is: de Tweede Wereldoorlog. Tijdens het schrijven verbleven Adorno en Horkheimer 'in Exil' in de Verenigde Staten. Hun aandacht voor verlichting moeten we begrijpen als een poging om te analyseren hoe het zover heeft kunnen komen. De stelling daarbij is dat de excessen van nazi-Duitsland geen barbaarse uitzonderingstoestand vormen, maar voortkomen uit de westerse rationaliteit zelf. Aan de andere kant duidt het triomferend onheil een structuur aan van verlichting in het algemeen: emancipatie slaat onvermijdelijk om in onderdrukking. De kern van het probleem verwoorden de beide auteurs als volgt: 'schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück' (Adorno & Horkheimer 1944: 16). Niet alleen verandert verlichting onherroepelijk in mythe, ook de mythen zelf waren eens vormen van verlichting. Neem de mythe van de schaking van Persephone door Hades. Dit verhaal is ooit verzonnen om de wisseling van de seizoenen te verklaren. Men bedacht dat deze wisseling het gevolg was van een compromis tussen goden. Herfst en winter zijn de perioden waarin Persephone in de onderwereld verblijft, in de lente en zomer is zij bij haar moeder Demeter (Moorman & Uitterhoeve 1995: 236). Dit

geldt voor meer antieke goden, die veelal verpersoonlijkingen waren van natuurverschijnselen (Assmann 1997: 53). Het waren constructies die de menselijke angst voor de onvoorspelbaarheid van de natuur wegnamen. Ze boden een verklaring voor het onverklaarbare. Die mythologische verhalen ontstonden dus uit een verlichte impuls. Het werden echter mythen toen ze de vrijheid van de mensen gingen beperken in een dogmatische samenhang.

Adorno en Horkheimer demonstreren deze dialectiek aan de hand van een analyse van de *Odysseia* van Homeros. Meer specifiek gaat het om de episode waarin Odysseus ontkomt aan de verlokkingen van de Sirenen. Dit deel van Homeros' epos is volgens hen 'die ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der Aufklärung' (Adorno & Horkheimer 1944: 51-52). De Sirenen

beheksen [alle mensen] / die zich in hun buurt durven wagen.
Wie argeloos nadert / en hun lied per ongeluk opvangt, komt
niet meer thuis, die / wordt nooit meer door zijn vrouw en kinderen
welkom geheten, / want de Sirenen betoveren hem met hun heldere stemmen.
Op het veld om hen heen liggen hele bergen skeletten, waarvan het vlees is weggerot en de huid verschrompeld. (Homeros 1991: 200)

De verlokking van de Sirenen bestaat volgens Adorno en Horkheimer in een 'sich Verlieren im Vergangenen' (Adorno & Horkheimer 1944: 49). Het gaat om de verleiding zich weer over te geven aan een niet-verlichte wereld waarin de mens nog niet (of niet langer) de touwtjes in handen heeft. De prijs die de mens hiervoor moet betalen is zijn toekomst: 'Wenn die Sirenen von allem wissen, was geschah, so fordern sie die Zukunft als Preis dafür' (50). De boodschap van het epos is dan dat een mens zonder toekomst dood is – niet voor niets liggen er bergen skeletten rondom de Sirenen.

Odysseus krijgt van de godin Kirke echter de methode ingefluisterd om heelhuids met zijn schip langs deze fatale vrouwen te navigeren. Ondanks de goddelijke of mythische oorsprong van deze methode is het volgens Adorno en Horkheimer wel degelijk een verlichte techniek. Deze Kirke was namelijk een godin die Odysseus 'widerstand, und die ihn dafür stark macht' (50). Door eigen intelli-

gentie verwierf hij vervolgens de techniek om langs het verlokkende gezang te varen. Kirke verwoordt het als volgt:

Stop, als je daar voorbij vaart, de oren van je vrienden / dicht met goed geknede was, zodat zij niets horen. / Wanneer jij erop staat om te luisteren, dan moeten zij je / rechtop tegen de voet van de mast met strakke touwen / vastbinden in het snelle schip aan handen en voeten. / Zo kun je van de zang van de twee Sirenen genieten. / Als je je vrienden smeekt, beveelt zelfs om je boeien / los te maken, dan moeten ze nog meer touwen gebruiken. (Homeros 1991: 200)

De raad van de godin werkt. Odysseus en zijn mannen passeren zonder incidenten het eiland van de Sirenen. Uit de geciteerde passage wordt ook duidelijk dat deze overwinning op meerdere manieren een offer impliceert. De roeiende bemanning wordt beperkt qua gehoor, hun aanvoerder in zijn bewegingsvrijheid. Deze beperkingen hangen samen met het dialectische omslagmoment dat ik eerder beschreef: de verlichte stap voorwaarts verandert in een vrijheidsbeperkende stap achterwaarts. Immuniteit voor de Sirenen vraagt een offer, wat bijvoorbeeld blijkt uit Odysseus' vergeefse smeken en bevelen om hem los te maken. Dit is echter niet de enige beperking die deze held zichzelf in zijn verlichting oplegt. Adorno en Horkheimer schrijven: 'Odysseus wird in der Arbeit vertreten. Wie er der Lockung zur Selbstpreisgabe nicht nachgeben kann, so entbehrt er als Eigentümer zuletzt auch der Teilnahme an der Arbeit, schließlich selbst ihrer Lenkung [...]' (Adorno & Horkheimer 1944: 52) Ook deze vervanging bij de arbeid impliceert zowel een vooruitgang als een stap terug. Enerzijds schept het werk van anderen voor Odysseus de mogelijkheid naar de Sirenen te luisteren. Anderzijds impliceert het op twee manieren een verlies: hij kan alleen vastgebonden naar het mythische gezang uit de voorgeschiedenis luisteren en bij het 'echte werk' wordt hij vervangen door zijn roeiers.

Vervanging is bij uitstek het principe van de verlichting. De verlichte mens is een vervangende mens. Zo wordt het verhaal van Persephone en Hades vervangen door het idee van de door God zo gewilde terugkerende seizoenen. Dat idee maakt weer plaats voor

een om haar eigen as roterende aarde die een jaarlijkse baan rond de zon aflegt; dat verhaal wordt door de moderne wetenschappelijke mens vervolgens weer vervangen door wiskundige formules – enzo-voort (21). Samen lijken deze vervangingen een verhaal te vertellen van een toenemende controle over de fenomenen in kwestie, van een voortdurende precisering van kennis. Tegelijkertijd gaat het ook gepaard met een toenemende abstractie en een groeiend verlies aan controle over de eigen ontdekkingen. Deze abstractie hangt samen met het medium waarin kennis vevat is. Adorno en Horkheimer doelen hier op de ideële werktuigen waarmee de mens vat krijgt op de werkelijkheid: de begrippen (57). Via deze begrippen krijgen zaken een herkenbare identiteit, waardoor de mens in staat is ze te begrippen en weet hoe ze te gebruiken zijn. De gevolgen zijn:

Was anders wäre, wird gleichgemacht. [...] Bezahlt wird die Identität von allem mit allem damit, daß nichts zugleich mit sich selber identisch sein darf. Aufklärung zersetzt das Unrecht der alten Ungleichheit, das unvermittelte Herrentum, verewigt es aber zugleich in der universalen Vermittlung, dem Beziehen jeglichen Seienden auf jegliches. Sie besorgt [...] was im Sagenkreis des Herakles als eines der Urbilder mythischer Gewalt steht: sie schneidet das Inkommensurable weg. (28-29)

Begrippen werken als een procrustesbed: ze laten alles buiten beschouwing wat niet in hen wordt uitgedrukt. Uit het citaat blijkt dat begrippen wat dit betreft werken als mythen. Ze maken een volledigheidscclaim die ze niet inhoudelijk waarmaken, maar totalitair afdwingen. Er ontstaat een kloof tussen zaak en begrip, waarbij het begrip domineert (32). Dit is wat Adorno en Horkheimer bedoelen als zij stellen dat niets meer met zichzelf samenvalt: de zaak is identiek aan zijn begrip en niet meer aan zichzelf.

Met de identiteit van alles met alles doelen de auteurs op de talige laag van begrippen die tussen de wereld en de mens geschoven wordt. Hierdoor wordt het mogelijk alles met alles te vergelijken, alles aan alles te relateren. Deze identiteit van alles met alles is bereikt als alles in termen van hetzelfde soort begrip of dezelfde vergelijker kan worden uitgedrukt. In *Dialektik der Auklärung* is dit ultieme

begrip het kapitaal. Kapitaal maakt het namelijk mogelijk alles te begrijpen als een bepaalde geldwaarde. In de moderne kapitalistische samenleving is alles 'waar' geworden, een verkoopbaar product (II). Dit is voor Adorno en Horkheimer de ultieme abstractie, de ultieme mythe.

Uiteindelijk keert de vooruitgang van de verlichting als een boemerang naar de mens terug. Waar hij in eerste instantie meer controle over de zaken buiten hem leek te krijgen, wordt hij nu steeds meer zelf gecontroleerd door de relatieve autonomie van de begrippen die tussen hem en de werkelijkheid staan. Waar de mens dacht over een bewustzijn en een vrije wil te beschikken, wordt hij in de moderne hersenwetenschappen steeds meer teruggebracht tot een ding, tot brute materie, tot een samenspel van neuronen, chemie en prikkels vanuit de buitenwereld (vgl. Žižek 2006: 145 e.v.). Waar de mens eerst dacht dat geld slechts een middel was om de waarde van arbeid mee uit te drukken, blijkt de economische sfeer een steeds grotere autonomie te bezitten, los van mensen, hun producten en de verhouding tussen die twee. Geld blijkt een *floating signifier* te zijn (Karatani 2003: 152-165). En waar de mens eerst dacht een subject te zijn, blijkt zijn identiteit het effect van taal en discours. Het subject ontstaat in ideologie (Silverman 1983: 194 e.v.). De dialectiek die Adorno en Horkheimer analyseren impliceert daarmee een dubbel perspectief. Hetzelfde fenomeen is te beschouwen als een vooruitgang én een achteruitgang, als een verlichte stap richting meer vrijheid én als een mythische stap terug die ons juist weer minder vrij maakt. Op deze manier ontstaat een aporie, een probleem waarvoor geen uitweg lijkt te zijn.³

- 3 De Japanse filosoof Kojin Karatani noemt dit een parallax (Karatani 2003). Hetzelfde fenomeen blijkt op twee manieren bekeken te kunnen worden en die manieren sluiten elkaar uit. Denk in dit verband aan de bekende afbeeldingen die waargenomen kunnen worden als konijn en als eend, als oude en als jonge vrouw, als vaas en als twee gezichten. Beide figuren zijn er, maar we kunnen ze nooit samen zien. Adorno en Horkheimer trachten dit toch te doen in de *Dialektik der Aufklärung*. Zij proberen twee elkaar uitsluitende tendensen samen te denken: vooruitgang en achteruitgang, progressie en regressie. Je kunt het met Derrida ook onbeslisbaarheid noemen.

Deze dialectiek van de verlichting speelt volgens Adorno ook een rol in het kunstwerk. In *Ästhetische Theorie* schrijft hij het volgende:

Ist alle Kunst Säkularisierung von Transzendenz, so hat eine jegliche Teil an der Dialektik der Aufklärung. Kunst hat dieser Dialektik mit der ästhetischen Konzeption von Antikunst sich gestellt; keine wohl ist mehr denkbar ohne dies Moment. (Adorno 1970: 50)

Twee aspecten zijn hier van belang. Kunst heeft deel aan de dialectiek van de verlichting omdat ze een secularisering van transcendentie is. Eerder zagen we al dat verlichting impliceert dat mythische vormen van kennis worden vervangen door ‘betere’ kennis. Aangezien deze onherroepelijk verstenen in afhankelijkheid aan een nieuwe mythe, moeten die nieuwere vormen ook weer vervangen worden – enzovoort. Je kunt dit vergelijken met een continue vernietiging van afgoden, een proces van secularisatie.⁴ Trekken we deze parallel door, dan blijkt de dialectiek van de verlichting enerzijds structureel seculier te zijn en goden te ‘breken’ in een proces van onttovering, anderzijds blijkt zij noodzakelijk gebonden aan een transcendent moment omdat ze steeds weer een nieuwe scheiding installeert tussen twee niveaus (begrip en zaak).

Het tweede aspect waar het citaat van Adorno naar verwijst is antikunst. Kunst keert zich volgens hem onder invloed van de dialectiek van de verlichting tegen haar eigen begrip. Dit resulteert in een grote aandacht voor het lelijke (76). Later in dit hoofdstuk, als de rol van materialiteit en de techniek in kunst ter sprake komen, zal ik hier uitgebreider bij stilstaan. Nu zal ik aandacht besteden aan de verlichtingslogica in het werk van Brakman en aan de daarmee ver-

4 Assmann en De Kesel laten zien dat deze secularisatie tot de kern van het monotheïsme behoort. Waar polytheïstische godsdiensten uitgingen van een idee van ‘vertaling’, waarbij een god uit een bepaalde cultuur altijd vertaald kon worden in de god van een andere cultuur, wordt het monotheïsme gekenmerkt door een voortdurend afrekenen met valse goden en valse representaties van de ‘echte’ god. Vgl. Assmann 1997; De Kesel 2010. Zie ook mijn analyse van het bijbelboek Apokalyps in het deel over Armando.

bonden dialectiek. In het bijzonder zijn latere romans zijn namelijk te lezen als een verbeelding van de aporie waar de verlichting volgens Adorno en Horkheimer onvermijdelijk in verzeild raakt.

Het dorp, de stad en de dialectiek van de verlichting

Brakmans roman *De sloop der dingen*, gepubliceerd in 2000, zou je bij eerste lezing wellicht geëngageerd kunnen noemen. Zo stelt Brakman-biograaf Gerrit-Jan Kleinrensink dat de roman een reactie was op plannen voor de sloop van Duindorp, de wijk bij Scheveningen waar de auteur opgroeide en die moest wijken voor dure appartementen. 'Brakman reageerde alsof zijn herinneringen werden gesloopt.' (Kleinrensink 2001) Meerdere elementen in de roman maken het inderdaad aannemelijk een kritisch verband met de werkelijkheid te leggen. Net zoals de arts in ruste Brakman noemt de verteller zichzelf een 'gewezen zo niet fossiele arts' (Brakman 2000: 7). Ook lijkt de narratieve ruimte van *De sloop der dingen* een weerslag te zijn van de kaart van Nederland. Zo 'vertrok [de verteller] naar Den Haag en betrok daar [...] de woning onder het vroegere huis van [zijn] ouders' (26). Diverse malen is uitdrukkelijk sprake van Duindorp. 'Een liefelijk dorp, er hangt opvallend veel wasgoed uit de ramen en op de balkons achter, want het is een proper volk dat daar woont.' (37) Ook noemt de verteller veelvuldig straatnamen die daadwerkelijk te vinden zijn op de kaart van Den Haag: de Vlielandsestraat, de Oranjestraat en het Weigeliaplein zijn hier slechts enkele voorbeelden (70-71). De roman wekt door al die plaats- en straatnamen de suggestie verbonden te zijn met de wereld buiten de tekst. De lezer lijkt de gang van de verteller te kunnen traceren op de kaart van Den Haag en Scheveningen.

Kleinrensink merkt op dat Brakmans grote bezwaar tegen de afbraak van Duindorp verband hield met de teloorgang van zijn herinneringen. Iets dergelijks is ook terug te vinden in de roman. Ook de verteller van *De sloop der dingen* neemt de sloop van het dorp van zijn jeugd hoogstpersoonlijk op. Neem de volgende passage:

Vreselijk, ik had hier niet moeten komen maar ik kon niet wegblijven. Dierbare herinneringen van deze soort hebben een aasgeur, trekken projectontwikkelaars aan die hoog in de lucht, de armen wijd hun rondjes draaien en dat voorspelt nooit veel goeds. De stad waartoe wij behoren heeft al een crimineel verleden wat betreft de grachten en Scheveningen en nu ook nog Duindorp. Dat dit Duindorp zal worden afgebroken acht ik een ramp en derhalve mogelijk, maar ik geef te bedenken dat niet alleen mijn vader er heeft gefietst, maar ik ook. Voor het eerst in mijn leven werd ik daar op een slee voortgetrokken [...]. (118-119)

De verteller presenteert de sloop van Duindorp hier als een gevolg van het feit dat hij dierbare herinneringen koestert aan die plek. Hij suggereert dat het gaat om een doelbewuste afrekening met een manier van leven die nog respect en liefde heeft voor het verleden. De projectontwikkelaars worden vergeleken met gieren, de resten van het verleden met aas. Deze sloop is een ramp, omdat zijn herinneringen nauw verbonden blijken te zijn met specifieke plaatsen in Duindorp. 'Een bepaalde wijk, een in de jeugd bewoond huis is wel verstard en vastgevroren, maar nog altijd in staat als ik voorbijkom met de intieme geste van een veile vrouw de sluier te lichten.' (95) De verteller heeft deze gebouwen nodig als de indexicale sporen van gebeurtenissen in het verleden. Wat dit betreft vertoont *De sloop der dingen* overeenkomsten met de problematiek die je ook in Armando's werk kunt ontwaren (vgl. Van Alphen 2000: 10 e.v.). Onder invloed van vooruitgang verdwijnen de materiële sporen van het verleden. Waar het bij Armando bij vooruitgang vooral om de tijd als metafysisch fenomeen gaat, legt de roman van Brakman de nadruk op de technologische en economische aspecten van vooruitgang. Zo wordt de sloop uitgevoerd door 'graafmachines en bulldozers' (Brakman 2000: 39) en in het eerder aangehaalde citaat is sprake van 'projectontwikkelaars'.

Je zou kunnen denken dat deze verplaatsing van de tijd naar machines en personen de romanpersonages concretere aanknopingspunten geeft voor verzet. *De sloop der dingen* lijkt dit te bevestigen. De roman wekt op vele plaatsen de indruk dat de inwoners van Duindorp in opstand komen tegen de slopers. Neem de volgende passage:

Nog had Duindorp zijn koppig verzet niet opgegeven, slechts enkele groepjes sjokten weg langs de Julianakerk in de richting van de Westduinweg zoals dat in tijden van grote nood en geweld gebruikelijk is, de geschiedenis heeft hiervoor vastliggende patronen: kinderen op de arm, oude mannen die de bekende jutezak dragen, wat oude vrouwtjes met onzekere gang, opgepropte kinderwagens, een zieke op een kruiwagen. Dat zijn de kanttekeningen bij de grote lijnen der geschiedenis, en om die te tonen en alle verzet tegen het onvermijdelijke verloop te breken werden troepen naar het dorp gestuurd, en bij God, die deden de schaduwen groeien en zwarter worden. Daar waren de Berbers, Tartaren, Kalmukken, de schedels geschoren op een enkele streng na bij de slaap, in wijde broeken die bij de enkels waren dichtgebonden, met hangsnorren en korte nekken. (138)

Maar hoe concreet is het verzet van Duindorp? Het citaat noemt de mensen die niet meedoen met het verzet, de slachtoffers van het geweld, die wegvluchten. Zij worden omschreven als de vastliggende stijlfiguren van de geschiedenis, een reeks gemeenplaatsen om slachtoffers aan te duiden. Deze beschrijving is moeilijk serieus te nemen en lijkt ook niet als zodanig bedoeld. Tussen de te bekritisseren gebeurtenissen in de roman (de geplande sloop van een wijk van Scheveningen) en de clichématige en dramatische manier waarop de slachtoffers beschreven worden bestaat een dermate grote semantische afstand dat de beschrijving eerder komisch of ironisch werkt dan tragisch of serieus. Hetzelfde geldt voor de beschrijving van de 'troepen' die men stuurt om het verzet te breken. Ook dit zijn clichés, ze lijken rechtstreeks afkomstig uit 'historische' jongensboeken over Dzjengis Khan of Marco Polo. Het effect is hetzelfde als bij de slachtoffers: het contrast tussen ordehandhavers bij een sloop en deze welhaast mythische machten is te groot om serieus genomen te worden. Tussen deze ironiserende gemeenplaatsen schitteren concrete verzetsacties en confrontaties door afwezigheid.

Ook andere passages over verzet klinken weinig overtuigend. Nadat de verteller eerder al uiteenzette hoe de met de slopers verbonden 'Bosniakken, Kalmukken, Fellahs, Nubiërs, Walachijers, Berbers en Turken' zich gedroegen in Duindorp, volgt bijvoor-

beeld de volgende omschrijving van het verzet: 'Bij dit alles stak de verdediging maar armzalig af, dappere lieden maar vluchtbereid, godvrezend volk maar zonder kerk en vreedzame lieden die het vak te graag wilden leren.' (100-101) De Duindorpse verzetsstrijders worden als verre van heldhaftig omschreven. Maar het is nog erger: ze verdwijnen in hun omschrijvingen. De kenmerken van het verzet wissen elkaar in zekere zin uit: dapper maar laf, godvrezend maar zonder kerk, vreedzaam maar strijdlustig. Ook later, als de verteller de noodzaak 'een geordend en krachtig verzet te organiseren' onderstreept, volgt in één adem de mededeling dat het aantal machines tegelijkertijd toeneemt, waarna de verteller verder gaat met de beschrijving van 'walsen, bulldozers' enzovoort, en het verzet vergeten lijkt (113). Wellicht niet voor niets worden de partizanen ook wel 'de broederschap van het botte kaakmesje' genoemd (88). Wat niet al te veel doeltreffendheid suggereert. Tot meer dan een inventarisatie welke gebouwen nu weer afgebroken zijn (88-89) of het verzinnen van strijdleuzen als 'Duindorp vooruit' of 'Voor Dien, IJsselstein en Bertha' komt het verzet in de roman niet (94-95).

De beschrijving heft het verzet in zekere zin dus op. Iets vergelijkbaars gebeurt bij het object van kritiek. Zoals gezegd worden de sloop van Duindorp en de gevolgen ervan sterk overdreven. Er ontstaat ironie die op twee manieren functioneert. Enerzijds maakt ze de sloop belachelijk door er een cliché van te maken. Dit is op zichzelf al een soort verzet. Anderzijds gebeurt hetzelfde ook omgekeerd. De inwoners van Duindorp vechten slechts tegen historische archetypen en literaire bijfiguren en voeren geen serieuze strijd. In die zin parodieert de roman de kritiek op de sloop ook. De vraag in hoeverre *De sloop der dingen* geëngageerd of kritisch is, is dus niet zo simpel te beantwoorden. Vervaeck heeft hier dan ook gelijk als hij stelt dat een roman van Brakman niet poogt personages levensecht weer te geven (Vervaeck 1999: 17). Dit staat kritiek volgens hem niet in de weg. Een roman van Brakman is volgens Vervaeck kritisch omdat hij laat zien dat de werkelijkheid het resultaat is van ficties en clichés (19). De kritiek in *De sloop der dingen* gaat echter verder. De roman laat zien dat kritiek op zichzelf problematisch is.

De roman vertoont daarmee overeenkomsten met de analyse van Adorno en Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung*. Emancipatie slaat noodzakelijkerwijs om in onderdrukking of mythe. We zien deze omslag terug in de ruimte van de roman. Twee typen spelen daarbij een rol: aan de ene kant het dorp, aan de andere kant de stad. Op het eerste gezicht lijkt de tegenstelling simpel. De stad staat voor het te bekritisieren principe, het dorp voor wat beschermd moet worden. De verteller schrijft bijvoorbeeld aan zijn moeder: 'Ik mag de stad niet, zij is listig, schielijk, begint steeds opnieuw maar weer anders.' (37) Stedelijkheid blijkt discontinu te zijn, zichzelf steeds te vernieuwen. Via deze vervangingsdrang kun je de stad lezen als een metafoor voor verlichting. De stad is daarmee niet alleen iets wat te bekritisieren is, maar ook een kritisch principe. Immers, Adorno en Horkheimer lieten zien dat verlichting emancipatoir is en tegelijkertijd onderdrukkend. Evenals de verlichting oefent de stad kritiek uit door vervanging. Een mythische samenhang moet plaatsmaken voor een nieuwe versie.

De discontinuïteit van de stad staat in schril contrast met het dorp Duindorp:

Jullie weten natuurlijk (zei de oude) dat in dit huis buurvrouw Paap nog eens zal wonen, ook hoe buurvrouw Pronk daar aan de overkant het tijdelijke zegende en hoe bij de wonderlijke familie hiernaast vrouw Boender van de Westduinweg de borst gaf ten bate van dat kleine jongentje dat niet was als de andere jongetjes. O, ik ken al die geschiedenissen want vanuit een bepaald standpunt is het dorp een discours, een onuitputtelijk weefsel van opstijgende en afdalende verhalen zonder zin of richting, maar op een raadselachtige manier een onderkomen in het onbewoonbare. (141)

Waar de stad gekenmerkt wordt door *clean cuts* met wat daarvoor bestond, blijkt het dorp verbonden met continuïteit. Het is een 'onuitputtelijk weefsel van verhalen' waarin verleden (buurvrouw Pronk en vrouw Boender), heden (de vertelsituatie) en toekomst (buurvrouw Paap) naast elkaar bestaan. Het dorp oefent kritiek uit door complicatie. Het principe van de mythe is dat alles steeds het-

zelfde is, in het dorp is dat niet mogelijk. De ruimte is daar temporeel gecompliceerd, waardoor het onduidelijk is naar welke plaats een beschrijving verwijst.⁵ Verleden, heden en toekomst lopen door elkaar heen en vormen steeds nieuwe samenhangen. Een voorbeeld is de volgende passage:

Ik bewoog, kon alle kanten op, echter zonder mijn plaats te verlaten. Ik rende door bospaden, sprong over een hek, rende trappen af, stortte mij naar voren en weer terug, maar zonder een zuchtje wind te voelen, want ik was waar ik was en dat was overal. (19)

Wat is hier de plaats waar de verteller zich bevindt? Het is moeilijk te zeggen, het verschil tussen beweging en stilstand is onduidelijk. Aan de ene kant is de verteller uiterst beweeglijk, aan de andere kant is hij gebonden aan een plaats. Hij blijkt 'overal' te zijn, wat het idee van een onderliggende plaats ondermijnt. Met deze beschrijving lijkt het onmogelijk om een landkaart te tekenen met de plaats(en) waar de verteller zich bevindt. Het eerdere citaat liet zien hoe deze ruimte zonder plaats ontstaat. De continuïteit van het dorp openbaart zich 'vanuit een bepaald standpunt'. In de roman is het de verteller die een amalgaam van tijden en realiteitsniveaus in zijn vertellen doet ontstaan. Het dorp als ruimte is het resultaat van een complicerende focalisatie waarbij niet duidelijk is waar de beschrijving naar verwijst.

- 5 Voor het onderscheid tussen ruimte en plaats, zie Bal 2004. Zij maakt een systematisch onderscheid tussen ruimte en plaats. Plaats is een niet verder te analyseren eenheid. Het ligt in principe 'onder' de beschrijving en is te bepalen door de parafrase ervan. Bal geeft als voorbeeld de zin 'John was pushing his shopping cart when he suddenly saw his hated neighbour at the check-out counter'. Deze wordt gevolgd door de volgende parafrase: 'we may assume that the meeting place is the supermarket' (215). De supermarkt is dus de plaats waar de ontmoeting zich afspeelt. Hij is het centrum van de handeling en in principe aan te wijzen als een punt op de (denkbeeldige) landkaart van een romanwereld. Dit is niet hetzelfde als de ruimte waarin John zijn buurman tegenkomt. De ruimte van de roman is de plaats zoals die vanuit het perspectief van een verteller of vertelinstantie ontstaat (133). Met andere woorden: ruimte is gefocaliseerde plaats.

Het stedelijke is het principe dat een dergelijke continuïteit onmogelijk maakt. De stad heeft zoals we zagen immers 'een heel crimineel verleden wat betreft de grachten en Scheveningen en nu ook nog Duindorp' (118). De dorpse plekken worden gesloopt door 'de Bam van de Grote Stad' (100). De volgende passage gaat nader in op het verschil tussen dorp en stad:

Ik ken ook het in aanbouw zijnde nieuwe stadhuis, een gruwel en ik meen dat het in een enquête, formule, tabel of uitdraai huiselijker is te wonen. Vroeger groeiden huizen als korallen in de zee, alles kreeg de tijd zich erin te vestigen: rusteloze schimmen, sluipende voetstappen, een zuchten, steunen en klagen van de oude wind om het huis, ook de verrukkelijke schimmelleuren van half begraven knoken in de kelder, de diepe glans van een verborgen schat en een op smaak afgemaakt knakken en kraken in de nacht. Nu wordt alles gemaakt of gesloopt en ik zou niet meer weten wat hier nog te redden viel zowel algemeen als in het bijzondere. (187)

De verteller stelt hier hyperbolisch dat het stadhuis nog minder woonbaar is dan de koude rationaliteit van enquêtes, formules en tabellen. Waar het dorp beschreven wordt als een chaotisch weefsel van verhalen, verbindt de bovenstaande passage het middelpunt van de stad met abstracte systematiseringen. Dat deze opmerking meer is dan een overdrijving blijkt uit een passage waarin de verteller de dorpse geest omschrijft als 'van nature concreet en maar weinig geneigd tot abstracties' (40). Het verschil tussen het dorp en de stad blijkt analoog aan dat tussen concreet en abstract. Het woordenboek definieert abstraheren als het 'ontdoen van het bepaalde of toevallige, van het concrete'. Op grond van deze definitie wordt duidelijk dat er in *De sloop der dingen* een verband bestaat tussen dit verwijderen van het concrete en de sloop van het dorp Duindorp. In de ruimte van de roman worden de gewelddadige effecten van een bepaalde manier van denken getoond. De alternatieven die de stadse logica poneert ten opzichte van de oude orde worden steeds zakelijker en negeren dat wat er niet meer toe doet (het oude dorp).

Eerder stelde ik dat het verschil tussen het dorp en de stad te vertalen is in het verschil tussen continuïteit en discontinuïteit. De continuïteit van het dorp blijkt bijvoorbeeld uit de vergelijking van bewoonbare huizen met koralen in de zee. Dit zijn organismen die bestaan door voort te leven op de skeletten van overleden voorgangers, voorvaderen in zekere zin. Ze ontwikkelen zich door een continue toevoeging van nieuwe generaties aan de oude waardoor een fragiel bouwwerk ontstaat waarbij verleden en heden nauw verbonden zijn. Net als in een koraalrif zijn de vorige generaties in Duindorp nooit totaal afwezig. De stad daarentegen 'begint steeds opnieuw maar weer anders' (37), ze breekt voortdurend met het verleden. Voor de stad is iets aanwezig óf afwezig: een logica die is te vergelijken met digitale systemen waarin iets een nul is of een één. De dorpse logica is totaal anders, neem de volgende, deels al geciteerde passage:

'Herinneren is een rijk maar melancholiek geschenk,' zei ik, 'men is held en martelaar, geen intrigant met open vizier, kent geen catastrofe zonder idylle. [...] Een bepaalde wijk, een in de jeugd bewoond huis is wel verward en vastgevroren, maar altijd nog in staat als ik voorbij kom met de intieme geste van een veile vrouw de sluier te lichten. Dat hier mijn decor zal worden afgebroken is niets minder dan een koningsmoord, een slag waarvan ik mij vast voorneem mij niet te herstellen. (95)

Uit dit citaat blijkt dat continuïteit vereist is als aanleiding en garantie voor het innerlijk leven (het herinneren) van de verteller. De psychische ruimte en de empirische ruimte lijken voor hem niet te scheiden. De afbraak van zijn 'decor' (lees: Duindorp) betekent dan ook dat het verband tussen die soorten ruimten wordt doorgesneden: de afwezigheid van het 'in de jeugd bewoond huis' heeft de onmogelijkheid van de herinnering tot gevolg. Verder is ook hier weer de tegenstrijdige verknoping van begrippen in deze passage opvallend: 'held' (actief) wordt verbonden met 'martelaar' (passief), 'catastrofe' (negatief) met 'idylle' (positief) en verstarring (statisch) met het lichten van de sluier (dynamisch). Begrippen die

elkaar lijken uit te sluiten versmelten. Het feit dat het dorp geen keuze maakt tussen het ene of het andere roept een andere manier van lezen op. Waar mijn eerdere interpretatie over het in de beschrijving uitwissen van het verzet in Duindorp tot stand kwam vanuit een 'stadse' leeshouding (tegengestelde attributen leiden tot een wederzijdse opheffing), hoeven contradictoire begrippen binnen de logica van het dorp geen paradox te vormen. De eerste manier van lezen dwingt tot het maken van een eenduidige keuze (iets betekent dit of dat), de tweede oefent daar kritiek op uit door juist niet te kiezen (iets betekent dit en dat). Het additieve karakter van het dorp functioneert daarmee als alternatief voor de binaire logica van de stad. Maar ontkomt het dorp daarmee aan de dialectiek van de verlichting?

Verplaatsingen en ongrijpbare personages

Het dorpse komt zoals gezegd tot stand 'vanuit een bepaald standpunt'. In *De sloop der dingen* is dit standpunt in eerste instantie de verteller. Door zijn focalisatie ontstaat de ruimte van de roman. In het volgende citaat wordt duidelijk dat hij dat op een specifieke manier doet:

'Dit is nu zo'n kamer dat ik mijn kamertje noem,' zei ik, 'daar onder de leeslamp zal ik mij alles kunnen herinneren en ik verheug mij erop daarin de weg te vinden. Daar is zo'n kamertje als dit voor nodig: een kamer bij vreemde mensen, in een mij vreemd deel van de wijk. [...] De eigen persoon als uitvinding, als fantasie: een cella, een kiemcel, zolderbalken, clandestiene afzondering, een vreemdeling op aarde, een randexistentie met braillevingertoppen en zo eufor als ondernam ik een scheepsreis. Ahh... voorzichtig de wijk in, passages ontdekken, traverses, een steegje betrappen, een poortje, een ouderwets verkeersmiddel, een inkijk, een achteringang.' (79)

Wat opvalt is de omschrijving van mentale processen ('herinneren', 'fantasie') in ruimtelijke termen ('de weg te vinden', 'scheepsreis').

De verteller brengt twee semantische velden met elkaar in verband, waardoor een metaforische relatie ontstaat.⁶ Het resultaat hiervan is een ambiguïteit die effect heeft op zowel het mentale als het ruimtelijke. De verteller maakt een eenduidige identificatie van plaats onmogelijk. Het is onduidelijk of de ruimte geframed wordt in de 'empirische' romanwerkelijkheid of in het hoofd van de verteller. Dit zou kunnen verklaren waarom in *De sloop der dingen* verleden en heden vaak door elkaar lijken te lopen. De lezer volgt niet alleen gebeurtenissen in Duindorp ten tijde van de sloop, het gaat ook om de wereld van herinneringen in het hoofd van de verteller. Empirische ruimte en psychoruimte zijn niet te scheiden. We kunnen niet meer bepalen waar de verteller is en ook niet wanneer en over welke tijd hij vertelt. Hij wordt in zekere zin onvindbaar. De onbeslisbaarheid van tijd en ruimte is typisch 'dorps'. Het belang van deze ruimtelijke weergave van het verleden blijkt uit een opmerking van de verteller over een tekenende jongen die hij zich herinnert ('een kijker maar geen sloper'):

Ik herinner mij deze jongen in dankbaarheid, zie zijn tekening nog voor me en weet dat daar op aanschouwelijke wijze in de ruimte was neergelegd wat zich anders door het uitstrekken van de tijd alleen maar abstract laat voorstellen. (117)

Een zekere ruimtelijke weergave is noodzakelijk voor de aanschouwelijkheid. Dit aanschouwelijk maken van tijd wordt als compliceerende strategie nadrukkelijk neergezet als alternatief voor de abstractie die het onvermijdelijke resultaat is van de stadse logica.

Naast deze onvindbaarheid in ruimte en tijd gebruikt de verteller nog een andere strategie om niet gevonden te worden: hij verplaatst

6 In *Lijf en letter* stelt Bart Vervaeck dat deze strategie kenmerkend is voor de manier waarop Brakmans romans in elkaar zitten: 'De derde vorm van omwisseling slaat een metaforische brug tussen verschillende domeinen door tussen die domeinen dezelfde relatie te leggen als elk domein afzonderlijk met het genoemde element onderhoudt. Dat element is dan gemeenschappelijk aan beide domeinen. Deze metaforisering is het duidelijkst in de specialisering.' (Vervaeck 1997: 221)

zich voortdurend. Over een functie bij het gemeentehuis die hij aan het begin van de roman bekleedt, zegt hij bijvoorbeeld het volgende: 'Het ambulante van mijn kleine functie is eigenlijk ook het enige voordeel, niemand weet waar ik ben en dat is niets minder dan een godsgeschenk in deze woelige tijden.' (Brakman 2000: 41) Waar we het verbinden van bepaalde werkelijkheidssferen terugzagen in het dorp, is het voortdurende verplaatsen te vergelijken met de verlichtingslogica van de stad. Het ene adres wordt vervangen door een volgend adres, waardoor een reeks van vervangingen ontstaat. Het is een discontinue strategie. Uit het citaat blijkt dat het vervangen van de ene locatie door de andere een reactieve strategie is. Het is een gevolg van 'deze woelige tijden'. In eerste instantie zou je daarbij denken aan de oprukkende stad. Er blijkt echter ook een 'oedipale' motivatie aan de beweeglijkheid van de verteller ten grondslag te liggen. Niet voor niets heeft hij al vanaf de eerste zin van de roman 'last van zijn grote teen'. Zoals bekend is Oedipus de mythische figuur met de doorgestoken enkels, wiens naam letterlijk 'met gezwollen voeten' betekent (vgl. Moormann & Uitterhoeve 1995: 216). Ook de verteller van *De sloop der dingen* heeft een problematische relatie met zijn moeder.

Laten we eens wat nader kijken naar de in de roman gegeven motivatie voor de beweeglijkheid van deze verteller. Het gaat om een man die – na vele jaren 'elders' gewoond te hebben (18) – terugkeert naar Duindorp, de plaats waar hij zijn vroegste jeugd heeft doorgebracht. In het verhaal verhuist hij een keer of zes naar verschillende adressen in het dorp. Deze verplaatsingen worden meestal ingeleid met zinnen als de volgende: 'Daar ik hoorde dat er een dame aan de deur was verschenen met opvallend geurend haar achtte ik de tijd gekomen een nieuw onderkomen te zoeken.' (78) Hij ziet zich dus steeds genoodzaakt tot een verhuizing wanneer zijn verblijfplaats gevonden wordt door 'een dame'. De identiteit van deze dame lijkt op het eerste gezicht eenvoudig te beantwoorden: het gaat om 'ene Wil', steevast begeleid door haar moeder (26). Zij zijn de huidige bewoners van het ouderlijk huis van de verteller in Duindorp. Bij zijn aankomst in Duindorp huurt de verteller bij hen een kamer. Hij stelt een pagina verder echter al:

[...] zwaar begon de omgang met Wil mij te wegen, ik probeerde de oude knakkelaar uit te spelen maar dat ging niet; het was of zij mij steeds dichterbij benaderde en mogelijk overwoog het lot als een soort rijm mij ook plotseling en spoorloos te laten verdwijnen en ik nam mij vast voor nergens een handtekening onder te zetten. (27-28)

Op de een of andere manier werkt de aanwezigheid van Wil verstikkend op de verteller. Door haar toenadering dreigt hij te verdwijnen 'als een soort rijm'. Deze curieuze formulering wordt wellicht begripelijker in verband met het citaat over 'zo'n kamer dat ik mijn kamertje noem' (79). De verhuizingen bleken daar '[d]e eigen persoon als uitvinding, als fantasie' mogelijk te maken. De aanwezigheid van de vrouw zou dit onmogelijk maken voor de verteller. Zij zou hem met haar overeen laten stemmen (rijmen) in plaats van met zichzelf. Door haar aanwezigheid verliest hij de vrijheid zichzelf te zijn of uit te vinden. Zij dringt hem een identiteit op die hij niet wil. Haar aanwezigheid leidt tot zijn afwezigheid.

Deze gewelddadige identiteit blijkt bijzonder gecompliceerd. Uit de roman blijkt dat niet alleen Wil de verteller tot verplaatsen noopt, maar dat minstens drie verschillende vrouwen daarbij een rol spelen. Het verschil tussen hen is vaak moeilijk te bepalen. In de eerste plaats is Wil lastig te onderscheiden van de (overleden) moeder van de verteller. Zo zijn na zijn intrede in het ouderlijk huis 'de voetstappen boven [...] eerst nog een tijdje van zijn ouders', maar blijken later aan Wil en haar moeder te behoren (26). Bovendien lijkt zijn moeder hem – zoals Wil – soms te achtervolgen naar een nieuw adres (40). De relatie van Wil tot de moeder van de verteller is wellicht toe te schrijven aan het vervloeien van het mentale en het ruimtelijke in de roman. De verteller schrijft in dit verband:

Lieve moeder, [...] ik richt mij tot u vanuit een klein maar al te sober huis, waar ik voor enige tijd toevlucht heb gezocht voor mijzelf maar ook voor uw in mijn leven zo benauwende en onophoudelijke aanwezigheid. Er is om zo te zeggen geen gedachte in mijn hoofd of u loopt daar voortdurend doorheen. (36)

De aanwezigheid van de moeder werkt dus ook als een *push factor* op de verteller. Op zeker moment schrijft hij: 'Lieve moeder, nog maar net gevestigd op mijn nieuwe adres moest ik vernemen dat er een vrouw aan de deur kwam die wat beschrijving betreft [...] duidelijk uw beeld opriep.' (40) Zij wilde zijn kamertje doorzoeken, gedrag dat door de verteller duidelijk als niet-dorps wordt afgedaan: 'Het naar binnen stormen en alles overhoop halen op zoek naar God mag weten wat is hier in het dorp niet historisch.' (41) Waar Wil de verteller zoals we zagen dreigt te doen verdwijnen als een rijm, koestert ook zijn moeder de herhaling: 'Omdat zij niet kan schrijven is zij gedwongen te herhalen, schrijven doodt het wonder van de herhaling, zegt ze, en die is als de leegte voor de schepping.' (14) Tussen de moeder en Wil bestaat echter ook verschil. Zo zegt de verteller tegen weer een nieuwe hospita: '[Mijn moeder] staat geheel in het offer, [...] u als moeder zult dat herkennen. Heet het vrouwspersoon echter Wil, stoot haar dan terug, want dat is er zo een.' (80) Blijkbaar is Wil dus een stuk verwerpelijker dan de moeder. Dit laatste personage lijkt ook wel wat op de verteller qua onvindbaarheid:

Ik had wel eens eerder overwogen of mijn moeder bij de keuze van haar kleren rekening hield met de weersomstandigheden en ook met de achtergrond waartegen ze zich bewoog. Zo was zij moeilijk te zien in de Waterpartij vanwege haar groene en als water weerspiegelende kleren. Ook op het strand vermengde zij zich met het helle blauw of met het okergeel van het strand of het grijs van de branding. (136)

Ook de moeder blijkt niet zo makkelijk te vinden. Door haar kameleonachtige kledingstijl vermengen voorgrond en achtergrond zich. Daarin lijkt zij weer op het derde personage dat de verteller tot beweging drijft.

Deze derde vrouw is de immer afwezige tante Dien. Het gaat om een vermist personage waar de verteller de hele roman naar op zoek is. Zij is nauw verbonden met de eerste seksuele ervaringen en fantasieën van de verteller. Hij herinnert zich bijvoorbeeld haar in zijn jeugd gezien te hebben in het zwembad, waar ze een figuur was die zowel aan- als afwezig was: 'zij was er niet maar weer wel in

hogere zin' (25). Ze was echter aanwezig genoeg om zijn 'geslacht de gelegenheid te geven in een rillende verrukking enkele malen te wippen' (ibidem). Tante Dien verdween van de ene dag op de andere, 'een leegte achterlatend waarvoor het woord nog moet worden uitgevonden' (31). Haar bewegingen komen in negatieve en positieve zin overeen met die van de verteller. *Ex negativo* herhaalt tante Dien de verplaatsingswoede van de verteller: als hij haar al eens ziet, verdwijnt zij vrijwel onmiddellijk weer (190). De queeste van de verteller lijkt echter ook positief gespiegeld te worden door tante Dien. De verteller stelt namelijk: 'Mogelijk ben ik ook als vermist opgegeven en kan zij mij evenmin vinden als ik haar.' (53) Deze zoektocht verbindt Dien tevens met de moeder en Wil, die immers ook op zoek zijn naar de verteller. Dien en de moeder worden bovendien expliciet met elkaar in verband gebracht: 'Ik had mijn tante Dien, waarvan ik altijd heb vermoed dat het mijn moeder was.' (151) Passages als deze maken de verbanden tussen de drie vrouwen hechter, hun identiteiten lopen in toenemende mate in elkaar over.

Het resultaat is een quasi-oedipale⁷ drie-eenheid met de moeder in het midden. Zij combineert de verstikkende aanwezigheid van Wil met de aantrekkelijke afwezigheid van Dien.⁸ Žižek stelt dat het oedipuscomplex precies deze verbondenheid is. Het is een uitdrukking van een macht die een tegenmacht oproept. De aanwezigheid van een beperkend principe (Wil) genereert het verlangen hieraan te ontsnappen (Dien). Žižek stelt: 'desire involves Law and its transgression, the place of desire is sustained by the Law' (Žižek 2006: 296). De verteller van *De sloop der dingen* lijkt beide aspecten van de moeder uit te splitsen in Wil en Dien. De eerste vrouw stelt zoals we zagen grenzen

7 'Quasi' met dien verstande dat de vader van de verteller in deze structuur geen rol lijkt te spelen. Zijn structurele positie wordt ingenomen door Wil en de moeder zelf. Je kunt in deze vaderlijke afwezigheid natuurlijk ook een nog radicalere vadermoord zien.

8 De namen Dien en Wil lijken hier ook niet toevallig. Wil staat voor 'willen': het willen vinden, het willen controleren, de wil tot macht. Dien staat dan voor 'dienen' als passief principe. Niet voor niets wordt de moeder positief onderscheiden van Wil omdat zij 'in het offer' staat.

aan de vrijheid van de verteller, de tweede staat voor de door hem in zijn vertellen nagestreefde onvindbaarheid. De moeder combineert beide aspecten: zij zoekt de verteller en is zelf onvindbaar. Hetzelfde gaat op voor de verteller: hij zoekt tante Dien en wil zelf niet gevonden worden door Wil. Steeds weer dezelfde combinatie van aspecten suggereert dat beperking en transgressie twee kanten van dezelfde medaille zijn.

Iets vergelijkbaars geldt voor het dorp en de stad. De verteller combineert zoals gezegd een dorpse met een stadse logica. Aan de ene kant vertelt hij zijn verhaal op een manier waardoor het onderscheid tussen heden, verleden en toekomst, maar ook tussen fantasie en realiteit onbeslisbaar wordt. Dit zou je een dorpse strategie kunnen noemen. Aan de andere kant zijn de vele verhuizingen in de roman, die je kunt begrijpen als vervangingen, bij uitstek stads. Ook zou je kunnen zeggen dat bepaalde aspecten van de moeder vervangen worden door Wil en Dien. En het blijft niet bij deze twee vrouwen. Op meerdere plaatsen in de roman komen andere personages voor die niet altijd goed te onderscheiden zijn van Dien. Bijvoorbeeld tante Geert, die net als tante Dien moest verdwijnen uit Duindorp: 'Ik overwoog wel eens dat [...] tante Geert tante Geert niet moet zijn geweest maar een geheel andere.' (Brakman 2000: 63) Ook de grootvader van de verteller en tante Dien wisselen eigenschappen uit: 'Zo komt het ook dat wanneer ik aan mijn grootvader denk ik via een omweg mij tante Dien voor de geest haal, wier herinneringsgezicht daardoor ernstig is aangetast.' (68) En 'tante Jordaan' draagt net als tante Dien een kimono. Bovendien is er tussen dit personage en de verteller ook sprake van gefrustreerd seksueel verlangen: 'Alles, als ik dat zo mag vereenvoudigen, voltrok zich verder niet, er waren armen, schouders, ik meen zelfs wat repen witte huid onder mijn verwilderde blik maar het voltrok zich niet.' (107)

In deze laatste reeks voorbeelden blijkt het dorpse verbinden van verschillende tijden moeilijk te scheiden van een stadse vervangingslogica. Verbinden en vervangen lijken net als Wil en Dien met elkaar verbonden. De verteller lijkt dit inzicht tot uitdrukking te brengen in een reflectie op breien, wellicht het verbindingsambacht bij uitstek:

Wie breit doet dit voor iemand die klein is, het koud heeft,
hongerig over straat gaat, bedelt, ziek is of geen huis heeft.
Breien is een rite, een mompelende dwangbuis, een zacht prut-
telend ontmannen, een ritmisch en tikkend slopen. (130)

In dit citaat combineert de verteller een kritische functie van het verbinden (breien als een activiteit die je doet voor de zwakken in de samenleving) in de volgende zin met datgene wat in *De sloop der dingen* bekritiseerd lijkt te worden (slopen). Ook de dorpse verbindingslogica blijkt onderhevig aan dialectiek en slaat in de volgende zin alweer om in datgene wat zij bekriseert.

5 ESTHETISCHE SCHIJN IN *ANTE DILUVIUM*

De neutralisatie van het esthetische

De dialectiek van de verlichting is zoals ik al stelde niet de enige dialectiek die volgens Adorno een rol speelt in kunst. Zoals uit mijn korte uiteenzetting over *Dialektik der Aufklärung* bleek is de verwevenheid van verlichting en mythe onontkoombaar zodra de mens zich engageert met de buitenwereld, met het domein van de objecten. Deze verwevenheid is in die zin niet specifiek voor de kunst. Het bijzondere domein van de kunst ontstaat pas in een dialectiek van de esthetische schijn. Twee aspecten komen hier in het spel: autonomie en engagement. Vaak begrijpt men deze begrippen als tegenpolen. In *Ästhetische Theorie*, Adorno's onvoltooide kunstfilosofie, zien we echter dat de paradox elders ligt. Kunst is onafhankelijk van de buitenwereld, maar vervult daarmee tegelijkertijd een kritische werking. Je moet dit zien als alternatief op de overheersingslogica van de verlichting. Autonomie en engagement zijn daarmee dus niet zonder meer een oppositie. Haar autonomie stelt de kunst in staat zich te onttrekken aan de wetten van de buitenwereld, waardoor zij er een kritisch alternatief op kan vormen. Zonder autonomie geen moraal, zoals Brakman al schreef in zijn brief aan Vervaeck (Brakman 2008: 55).

Kunst is enerzijds autonoom en kritisch, maar ontbeert anderzijds de macht om werkelijk iets te veranderen. De oplossing die zij aanbiedt is schijn, een simulacrum. Door deze machteloosheid wordt de kunst affirmatief en blijkt haar kritiek tandenloos. Zij heeft geen werkelijk effect in de wereld buiten, wat op te vatten is als een goedkeuring van de status-quo aldaar. Dit is de dialectiek van de esthetische

schijn. Hier zien we een vergelijkbare structuur als bij de dialectiek van de verlichting: kunst is in haar autonomie zowel kritisch als bevestigend. Daar komt nog bij dat de autonomie van het esthetische ook te begrijpen is als product van de dialectiek van de verlichting. Ook hier weer een verdubbeling: kunst staat los van de wereld buiten, maar is er ook het resultaat van. Waar we bij de negativiteits-esthetica van Menke zagen dat de autonomie van het esthetische makkelijk omslaat in heteronomie (het esthetische is dan bijvoorbeeld niet meer autonoom, maar kritisch), maakt Adorno duidelijk dat deze autonomie juist ontstaat in de dialectiek van verschillende ontgrenzingen. De autonomie van de kunst staat kwetsbaar te midden van kritiek, machteloosheid, medeplichtigheid en serviliteit.

Adorno modelleert zijn ideeën over het esthetische voor een belangrijk deel naar wat hij natuurschoonheid noemt. Deze openbaart zich vanuit een bepaalde houding tegenover de natuur: ‘das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung. Wahrgenommen wird es ebenso als zwingend Verbindliches wie als Unverständliches, das seine Auflösung fragend erwartet.’ (Adorno 1970: 111) Hij wijst dus op een voorrang voor het object en bedoelt daarmee dat het object in dat geval niet gekend wordt met de begrippen van de mens, maar op zichzelf staat. Het is daarmee de antithese van de verlichting, die de natuur ziet als substraat van menselijke kennis, macht en controle. Sleutelterm is hier ‘belangeloosheid’. Waar we de verlichte houding deels zouden kunnen verbinden met Kants eerste kritiek (waar de natuur in beperkte mate gekend wordt volgens het begrippenkader van de mens, en waarbij men snel de begrenzingen ervan vergeet¹), kunnen we de esthetische houding relateren aan diens *Kritik der Urteilskraft*. In een beroemd citaat uit deze derde kritiek komt het onderscheid tussen beide houdingen goed uit:

Eben so den Anblick des Ozeans nicht so, wie wir, mit allerlei Kenntnissen [...] bereichert ihn denken; etwa als ein weites

1 In de verlichting zoals Adorno en Horkheimer die begrijpen wordt het *Ding an sich* uitgewist. De verlichte mens houdt geen rekening met de kloof die bestaat tussen begrip en zaak.

Reich von Wassergeschöpfen, den großen Wasserschatz für die Ausdünstungen, welche die Luft mit Wolken zum Behuf der Länder beschwängern [...]: denn das gibt lauter teleologische Urteile; sondern man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingenden drohenden Abgrund, dennoch Erhabenen finden können. (Kant 1997: 196)

Hier zien we dat een teleologisch perspectief op de oceaan, waarbij deze begrepen wordt als een doel tot iets anders (als woonstee voor waterwezens, als opslagplaats voor regenwater), tegenover een 'poëtische' omgang staat, waarbij hij als doel op zichzelf wordt ervaren, als iets wat geen nut heeft voor iets of iemand anders. De verlichte houding gaat slechts uit van nut, de esthetische houding heeft oog voor het object op zichzelf. Het object heeft gezien vanuit de esthetische houding geen ander nut dan er slechts te zijn. De aldus ontsloten natuurschoonheid is volgens Adorno zowel verplichtend als onbegrijpelijk. Het is een mysterie dat de kijker bezighoudt, maar dat nooit binnen menselijke kaders opgelost kan worden. De Franse historicus Pierre Hadot onderscheidt wat dit betreft het mysterie van de natuur van het geheim van de natuur (Hadot 2004: 110). Het geheim van de natuur kun je via 'de pijnbank van de wetenschap' aan de natuur ontfutselen. Bij het mysterie is dat niet het geval. Dit kun je niet begrijpen of beheersen, je kunt er alleen gefascineerd door zijn. Het natuurschone is onbegrijpelijk en oncontroleerbaar, en er gaat een fascinerende aantrekkingskracht van uit.

Adorno leidt kunstschoonheid zoals gezegd af uit natuurschoonheid. Beide vormen van schoonheid verleiden de mens tot een houding die niet op het eigenbelang uit is, maar de zaak waardeert omwille van de zaak: 'Die Lossage von den Zwecken der Selbsterhaltung, emphatisch in der Kunst, ist gleichermaßen in der ästhetischen Naturerfahrung vollzogen.' (103) Er is echter ook een onderscheid. In de kunst openbaart zich een kritisch potentieel: 'Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf.' (104) Natuurschoonheid staat abstract tegenover de

natuur als object van kennis. Bij de kunstschoonheid gaan schoonheid en kennis een relatie aan. Een kunstwerk opent de ogen: het heeft een ontmaskerende werking. In zekere zin is het de onttovering van de onttovering. Het bekritiseert in zijn geweldloze voorrang voor het object de onderdrukkende tendensen van het identificerende denken. Het toont de onvrijheid die het resultaat is van de bevrijding via de verlichting. De al eerder genoemde paradox is echter dat de kunstschoonheid ook ontstaat vanuit de dialectiek van de verlichting. Zij maakt dus deel uit van datgene wat zij bekritiseert. Bovendien is de kunstschoonheid slechts een schijn en kan ze niets veranderen aan de onvermijdelijke dialectiek van de verlichting.

Ook hier werkt het verhelderend nog eens te kijken naar Adorno's en Horkheimers analyse van de omgang van Odysseus met de Sirenen. Hier blijkt namelijk dat de kunstschoonheid niet losstaat van de dialectiek van de verlichting, maar er een intieme relatie mee onderhoudt. De beide auteurs zien in de geketende Odysseus de eerste concertbezoeker:

Die Bande, mit denen er [Odysseus – NC] sich unwiderruflich an die Praxis gefesselt hat, halten zugleich die Sirenen aus der Praxis fern: ihre Lockung wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst. Der Gefesselte wohnt einem Konzert bei, reglos lauschend wie später die Konzertbesucher, und sein begeisterter Ruf nach Befreiung verhallt schon als Applaus. So treten Kunstgenuß und Handarbeit im Abschied von der Vorwelt auseinander. (Adorno & Horkheimer 1944: 51-52)

Hier zien we dat het lied van de Sirenen, dat in de mythische tijd scheepslieden verleidde zich rücksichtslos op te offeren, door de verlichte truc van Odysseus verandert in een concert. Op het eerste gezicht lijkt daarmee de angel uit het lied van de Sirenen getrokken te zijn. Het is niet meer gevaarlijk, Odysseus kan er rustig naar luisteren, zonder bang te hoeven zijn zichzelf te verliezen. Adorno en Horkheimer schrijven in dit verband echter: 'Seit der glücklich-mißglückten Begegnung des Odysseus mit den Sirenen sind alle Lieder erkrankt, und die gesamte abendländische Musik laboriert an dem Widersinn von Gesang in der Zivilisation [...].' (78) In de

rationaliteit van de verlichting opent zich de kunst (waarvan zang hier een pars pro toto is) als autonoom domein. Het is een plek waar de verlichte mens een esthetische houding kan aannemen. In het citaat uit de *Dialektik der Aufklärung* heet dit contemplatie. Dit autonoom-worden impliceert een neutralisatie. Kunst verwordt in haar autonomie tot onzin of dwaasheid, tot gratis vermaak. Zij is slechts schijn. We zagen eerder al dat de Sirenen totdat zij Odysseus tegenkomen een vernietigende werking hadden. Ze vernietigden hun luisteraars door hen mee te slepen naar het verleden en hun zo hun toekomst te ontnemen. De Sirenen ontnamen hun luisteraars met andere woorden hun richtinggevoel in de tijd. Dit meevoeren naar een verleden zonder richting lijkt sterk op de virtualiteit van de bergsoniaanse duur in het deel over Armando. Waar virtualiteit het einde betekent van het subject en de esthetische ervaring, vertelt Adorno hier het verhaal van het einde van die virtualiteit in het subject en de esthetische ervaring. Odysseus is een echt subject, dat zich niet meer laat ontgrenzen in pure tijd. Toch is dit niet het hele verhaal. De beide auteurs wijzen op een 'begeisterter Ruf nach Befreiung' van de vastgebonden Odysseus. In deze roep om bevrijding lijkt het verlichte subject zich bewust te worden van de dialectiek waaraan de door hem geboekte vooruitgang onderhevig is. De held van de *Odysseia* ervaart in het beluisteren van het lied van de Sirenen zijn gebonden-zijn plotseling als beperking. Dit is waar Adorno op doelt als hij in zijn *Ästhetische Theorie* schrijft dat kunstwerken ogen openen. Het blijft echter schijn, ook bij Odysseus verandert er niets aan zijn situatie.

Deze combinatie van het gratuite en het openbarende, van schijn en kritiek is de dialectiek van de esthetische schijn. Wellmer stelt dat de kunst bij Adorno in een dubbel perspectief verschijnt (Wellmer 1985: 15). Beide perspectieven zien we terug in het verhaal van Odysseus en de Sirenen. Aan de ene kant is kunst gescheiden van de levenspraktijk en daardoor machteloos. Aan de andere kant is zij juist door haar autonomie bij uitstek in staat om inzichten over te dragen over die praktijk, en wat dat betreft is zij dus geëngageerd. Kunst is bij Adorno werkelijkheid in het licht van de verlossing. Het gaat echter om een schijnverlossing: de werkelijkheid blijft antagonistisch en de autonome kunst heeft niet de kracht verzoening te

bewerkstelligen. Zij kan wel tot kennis leiden. Wellmer verwoordt het als volgt:

Nun ist aber die Kunst als die Sphäre der scheinenden Versöhnung schon ihrem Begriffe nach das Andere, die Negation einer unversöhnten Wirklichkeit. Wahr im Sinne von wirklichkeitstreue kann sie daher nur sein, insofern sie die Wirklichkeit als unversöhnte, antagonistische, zerrissene zur Erscheinung bringt. [...] Dies bedeutet aber, dass eine Antinomie ins Innere der ästhetischen Synthesis hineingetragen wird: diese kann, ihrem Begriff nach, nur gelingen, indem sie sich gegen sich selbst kehrt, ihr eigenes Prinzip in Frage stellt, um der Wahrheit willen, die doch anders als Kraft dieses Prinzips nicht zu haben ist. (16)

Het presenteren van verzoening met het object als utopisch tegenbeeld van een niet-verzoende werkelijkheid is dus niet voldoende. Kunst moet ook de antagonistische werkelijkheid tot verschijning brengen en daarbij laten zien dat de door haar geboden verzoening slechts schijn is. Hiervoor moet zij zich tegen haar eigen principe keren.

Kunstschoonheid is zoals we zagen vergelijkbaar met de schoonheid van de natuur. Vanuit deze instelling legt de mens niet zijn eigen kenvormen aan de natuur op, maar bekijkt hij haar zoals zij is. Adorno noemt dit mimesis. De verlichte mens gebruikt begrippen en concepten om de natuur van betekenis te voorzien en aan zich te onderwerpen. De natuur- en kunstschoonheid ontstaat juist in het omgekeerde. In plaats van een object gelijk te maken aan subjectieve begrippen, maakt het subject zich dan in de mimesis gelijk aan het object. Bij Menke zagen we dit moment in wat hij de confrontatie met het materiaal noemt. De esthetische ervaring kan ontstaan vanaf het moment dat we ervaren dat de begrippen die hij gebruikt het object niet in al zijn materialiteit uitdrukken. We worden op dat moment geconfronteerd met de betekenisloosheid van het materiaal. Ook Menke noemt dit moment met Adorno mimetisch (Menke 1991: 120). Toch kunnen we niet ontsnappen aan het gebruik van begrippen. Het gevolg daarvan is dat wij de dingen meestal niet beschouwen als doel op zich, maar als middel tot eigen

gewin. Deze instelling speelt onvermijdelijk een rol bij kunst. Kijk bijvoorbeeld maar hoe vaak een kunstwerk een middel is om financieel gewin te behalen. De waarde ervan wordt uitgedrukt in een bepaalde prijs, die dan vaak ook de maatschappelijke betekenis van zo'n werk is. Maar ook meer algemeen is een kunstwerk bijna altijd iets waaraan we betekenis toekennen. In dat geval lezen of zien we er via een interpretatie een bepaalde semiotische structuur in, die ons het gevoel geeft dat we iets leren van het kunstwerk of waarbij we in ieder geval de bevrediging ondervinden van de correct opgeloste puzzel. In Menkes negativiteitsaesthetica zie je beide elementen terug in de wisselwerking tussen de begrippelijkheid van het automatische begrijpen en de mimesis van het niet-automatische begrijpen. Adorno vat het in de wisselwerking tussen de dialectiek van de verlichting en de dialectiek van de esthetische schijn.

Op deze manier moeten we kunst begrijpen binnen een wederzijdse doordringing van twee dialectieken (Wellmer 1985: 10). Het gaat om een voor ieder kunstwerk specifiek verband tussen beide houdingen ten opzichte van de natuur. Adorno's stelling dat de kunst zich tegen haar eigen principe moet keren is binnen deze samenhang te begrijpen. Beide houdingen bekritiseren de 'slechte' dialectische pool in de andere houding. Niet alleen is de esthetische houding het kritisch complement van de verlichte instelling, waarbij de aan begrip ontsnappende esthetische schijn werkt als correctie op de totalitaire aspecten van bijvoorbeeld een interpretatie. De verlichte houding bekritiseert op haar beurt de machteloosheid van het esthetische. De emancipatoire aspecten van de verlichting vullen het illusoire van de esthetische schijn aan met een gerichtheid op actie en leggen een verband met de sfeer buiten de kunst. Zowel verlichting als esthetische schijn kan echter niet ontsnappen aan de eigen interne dialectiek, daarom moeten ze elkaar voortdurend bekritiseren.

Het virtuele been tussen toen en nu

Brakmans in 1998 gepubliceerde roman *Ante diluvium* problematiseert op indringende wijze het verband tussen de dialectiek van de verlichting en de dialectiek van de esthetische schijn. Het grootste

deel van deze roman volgt de lezer een groepje schooljongens. Ze vormen een club en dragen namen die ontleend zijn aan de boeken van Karl May: 'Old Shatterhand was het Grote Opperhoofd, daarna kwamen Winnetou, Rode Wolk, Zoon van de Slang, Kleine Vos [...]'.² (Brakman 1998: 22) We zagen in *De sloop der dingen* dat zowel fictie en (roman)werkelijkheid als heden, verleden en toekomst door elkaar lopen. In *Ante diluvium* zijn de fictieve wereld van de Karl May-verhalen en de wereld van de schooljongens moeilijk te onderscheiden. En ook in deze roman is het lastig te zeggen in welke tijd het vertelde zich afspeelt. Deze temporele ambiguïteit ontstaat hier in de manier waarop de roman wordt verteld. Op het eerste gezicht hebben we te maken met een afwisseling van een personagegebonden verteller en een externe verteller. De roman valt uiteen in vijf delen,² waarvan er drie (de delen 1, 3 en 5) in de eerste persoon verteld worden door een personagegebonden verteller; deze spelen zich af in het heden van de roman. De verteller komt in deze delen personages uit het verleden tegen. De delen 2 en 4 hebben een externe verteller en lijken zich eerder in dat verleden af te spelen. Zij vertellen het verhaal van Old Shatterhand en de jongensclub. Deze indeling blijkt echter al snel niet houdbaar. De delen verteld door een externe verteller worden op sommige plaatsen onderbroken door passages in de eerste persoon. Een voorbeeld vormt de volgende passage:

Genoeg hierover, wat zal ik mij ook in dit verhaal mengen, ik die iedere honderd meter moet rusten vanwege mijn been. Ik vertel daar niet graag over maar de omstandigheden hebben zijn geest opgeroepen en hij dient te verschijnen. Ik zal er niet lang bij stil blijven staan, zal het alleen even aantippen als dat nodig is. Het is een virtueel been waaraan alle specialisten wel iets van hun gading kunnen vinden en het hoort hier, op dit punt van mijn verhaal, thuis. (29)

- 2 De gedeelten worden van elkaar gescheiden door onderbrekingen in de typografie – grote witte gedeelten: deel 1 loopt van p. 7 t/m 9; deel 2 van p. 10 t/m 50; deel 3 van p. 51 t/m 66; deel 4 van p. 67 t/m 138 en deel 5 van p. 139 t/m 142.

De externe verteller voert zichzelf hier op als personage in een beschrijving van zijn lichamelijke ongemakken en blijkt daarmee kortstondig personagegebonden. Het is echter de vraag of we hier te maken hebben met hetzelfde temporele niveau. Vanuit welke tijd vertelt de verteller over welke tijd? Net zoals de verteller in *De sloop der dingen* blijkt deze personagegebonden verteller moeilijk ter been te zijn. In beide romans kan dit samenhangen met een oedipale structuur in die roman. Wat er precies met het been in *Ante diluvium* aan de hand is, blijkt niet uit de zojuist geciteerde passage. Opvallend zijn wel de omschrijvingen van het been: het is virtueel en heeft een geest die oproepbaar is. Deze virtualiteit lijkt ervoor te zorgen dat toekomstige specialisten er altijd 'iets van hun gading kunnen vinden'. Wie deze specialisten zijn blijft onduidelijk. Het gegeven dat iedereen er wel iets in kan vinden, duidt evenwel op een zekere polyinterpretabiliteit. De virtualiteit van het been lijkt eenduidigheid te ondergraven. Het heeft tevens te maken met het zich in het verhaal mengen van de personele verteller. Blijkens de geciteerde passage wordt het opgeroepen door 'de omstandigheden', in dit geval de geschiedenis van Old Shatterhand, waar het verhaal van de externe verteller voor deze passage over leek te gaan. Het is ook zo dat de persoonsgebonden verteller en Old Shatterhand (een personage) via het been lijken samen te vallen. Deze laatste blijkt namelijk óók moeilijk ter been te zijn, zoals blijkt uit zijn dans voor de stervende mevrouw Pronk:

Het was de dans van de houtsnede, de bultenaar, en bezat het macabere een troost te zijn voor de stervenden. Veel van het raadselachtige school echter in het niet weten op welk been ik kon rekenen bij mijn sprongen. Goed, goed, het was een been uit de verre toekomst maar dat zijn pietluttigheden [...]. Het been van Old Shatterhand was dan ook hard als een heipaal, de pijnlijke spil waar hij omheen viel. (35)

We hebben te maken met een personagegebonden verteller die vanuit zijn heden verhaalt over een vroeger zelf. De vroegere Old Shatterhand heeft kenmerken die hem eigenlijk pas later zouden moeten toekomen ('het been uit de verre toekomst'). Verleden, heden en

toekomst raken zo vermengd. Het virtuele been lijkt te fungeren als een scharnierpunt tussen de tijden – het is de spil waaromheen de verteller een vallende (maar troostrijke, zo blijkt uit het citaat) dans in en door de tijd maakt. Zowel de later levende verteller als Old Shatterhand kan op de bewegingen van dit been niet veel invloed uitoefenen: ‘zo’n been heeft een eigen willetje, dan is het hier, dan weer daar, is er wel en dan weer niet’ (45). En zelfs als de verteller de chronologie wel zou kunnen beïnvloeden, dan zou het onderscheid tussen de verschillende tijden niet veel duidelijker worden. Hij stelt namelijk: ‘[m]ogelijk gooi ik nu, toen en later door elkaar, maar dat doet er wat mij betreft niet zoveel toe’ (120). Het onderscheid tussen de tijden interesseert de verteller niet. Door dit gebrek aan interesse en de dans die hij rondom zijn merkwaardige been maakt, wordt het vrijwel onmogelijk eenduidig zijn coördinaten in plaats en tijd uit te tekenen. De manier van vertellen in *Ante diluvium* is wat dit betreft te vergelijken met de dorpse logica in *De sloop der dingen*.

In die roman over Duindorp zagen we dat de dichotomie tussen stad en dorp, en tussen Wil en Dien, gelezen kan worden binnen een dialectiek van macht en tegenmacht. Een voorbeeld is hier het oedipuscomplex, dat een onlosmakelijk verband verbeeldt tussen de Wet en het daardoor opgeroepen verlangen naar transgressie (Žižek 2006: 296). Iets dergelijks zien we ook in *Ante diluvium*. Het onbeheersbare been van de verteller is het gevolg van een ernstige mishandeling. De dader blijkt ene meester Mager (56). De personagegebonden verteller stelt bijvoorbeeld in een later gevoerd gesprek met dit personage: ‘[i]k had hier kunnen zitten [...] als een volwaardig man, als u mijn been niet in puin had geslagen’ (56). Even later staat er: ‘[t]och had mijn been en dus meester Mager mij parten gespeeld’ (62). Deze meester Mager is de vroegere schoolmeester van Old Shatterhand. Meester Mager is een personage dat de werkelijkheid naar zijn hand zet en nooit zal accepteren dat er iets bestaat waarover hij niet kan ‘beschikken zoals [hij] wil’ (8). Het woord van deze docent is letterlijk wet. Hoe letterlijk we dit moeten nemen, blijkt als meester Mager op een gegeven moment (in verband met een straf) ‘de naam van de scholier Mak abusievelijk [schrijft] als Mok’ (13). Er ontstaat vanaf dat moment een fictieve leerling die toch gestraft moet worden, ‘daar een straf door meester Mager geëist wel moest

worden uitgevoerd' (14). Het bij een dergelijke straf behorende protocol moet dan ook gewoon gevolgd worden:

Zo werd de leerling Mok in het schoolregister opgenomen. Voor de hele klas riep meester Mager tot driemaal toe de naam waarna alles voor een waardige afronding werd gereed gemaakt. Voorin de klas, aan de kant van de grote potkachel, stond de bok waarop de afwezige Mok met riemen lag vastgesnoerd. [...] Wel leek de bok leeg, maar tegelijk ook of dit niet zo was, want bij iedere slag verscheen er op het hout een krimpende schim [...]. (15)

De disciplinaire rechtlijnigheid van de school heeft aan de ene kant tot gevolg dat na verloop van tijd 'de lege plaats [werd] bezet en met grote waarschijnlijkheid door de leerling Mok' (19). Aan de andere kant verandert de in eerste instantie werkelijk bestaande leerling Mak steeds meer in een schim en dwaalt slechts nog '[e]en enkele keer [...] door het klaslokaal maar niet voor allen' (21). We zien hier dus dat de school in letterlijke zin over de aanwezigheid en afwezigheid van haar leerlingen heerst. Deze machtsuitoefening is vergelijkbaar met de 'digitale logica' van de stad in *De sloop der dingen*. Het is 'to be or not to be'. Als meester Mager per ongeluk een betekenaar introduceert, moet deze een betekende hebben en daarom moet de plaats van de in eerste instantie fictieve leerling Mok worden ingenomen. Omgekeerd impliceert het verdwijnen van een betekenaar dat er géén betekende kan worden toegekend: de leerling Mak dient te verdwijnen als Meester Mager 'Mok' schrijft in plaats van 'Mak'.

Door de oorzaak van de verminking toe te schrijven aan meester Mager, lijkt de verteller opnieuw te goochelen met de chronologie. Enerzijds stelt hij dat de verminking plaatsvond op latere leeftijd (32), anderzijds situeert het verband met meester Mager deze daad juist weer in de jonge jaren van de verteller. De geschiedenis van het been laat zich dus moeilijk schrijven. De roman suggereert dat het been het resultaat is van geweld dat op de verteller is uitgeoefend. Je kunt de door het been mogelijk gemaakte dans door de tijd ook begrijpen als ontsnappingsstrategie: we kunnen de verteller nooit vangen (lees: lokaliseren op een bepaalde plaats en een bepaald mo-

ment). Deze temporele onvindbaarheid lijkt daarmee de ontkenning van de wetten van de meester, die een harde keuze wenst tussen aan- en afwezigheid. Zijn ongrijpbaarheid is echter ook veroorzaakt door de meester. De verteller lijkt min of meer gedwongen tot zijn dans door de tijd.

Het raadselachtige midden

Aan de ene kant stelt het door elkaar halen van verleden, heden en toekomst van de verteller hem in staat zich te onttrekken aan de reductieve logica van meester Mager. Er ontstaat een spatio-temporele gecompliceerdheid waarin onduidelijk blijft waar het virtuele been en de verteller zich eigenlijk bevinden. Aan de andere kant is dit virtuele been, datgene waardoor zijn dans door de tijden mogelijk lijkt te worden, het resultaat van een mishandeling door dezelfde meester Mager. Deze structuur zou je kunnen lezen als een allegorie van het ontstaan van het autonome esthetische domein dat geproduceerd wordt door de verlichting. Adorno en Horkheimer lieten zien hoe de episode van Odysseus en de Sirenen dit allegorisch uitbeeldt. Het esthetische ontsnapt zo wel aan de dwingende logica van de verlichting, maar wordt tegelijkertijd vanuit de beperkingen ervan pas mogelijk. De Wet roept de transgressie op die daarmee ook weer de bevestiging van de Wet impliceert. Een ander element in *Ante diluvium*, dat sterk doet denken aan het virtuele been, lijkt een vergelijkbare structuur te verbeelden. Het gaat om een midden in het hoofd van de verteller:

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 geveeld 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 de 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. (64)

Dit raadselachtige midden bevindt zich in het hoofd van de verteller en blijkt door middel van fantasie (en taal) de grondfiguren in zijn leven te genereren. Vanuit het midden worden de herinneringen van de verteller via de uitgangen ervan gestructureerd in bepaalde archetypen. Het lijkt op deze manier te werken als een geheugen. Net zoals het virtuele been van de verteller legt het midden een (onnavolgbaar) verband tussen heden en verleden. Daarbij is dit midden op een dusdanige manier gesitueerd in het hoofd van de verteller dat het zichzelf niet waar kan nemen. Het kan zichzelf niet lokaliseren of bepalen: het heeft geen standplaats en kan niet zelfreflexief zijn. Dit betekent ook dat de verteller het midden niet kan waarnemen. Het blijft raadselachtig. Zijn eigen verleden wordt aan de verteller gepresenteerd vanuit dit midden. Vanuit dit instabiele gezichtspunt ontstaan herinneringen die weer wel waarneembaar zijn: de grondfiguren in zijn leven.

De verteller lijkt blijkens de geciteerde passage dus met reden niet geïnteresseerd in de raadselachtige locatie van het midden in zijn hoofd. Die interesse zou zinloos zijn, hij kan alleen de uitgangen ervan waarnemen. De uitgangen worden ruimtelijk omschreven als 'wegen naar de grondfiguren' (64). Net zoals bij *De sloop der dingen* zien we hier dus weer een metaforische verbinding tussen het psychische en het ruimtelijke. Naast de passage aan het begin van deze paragraaf is de volgende illustratief voor deze in Brakmans werk zo specifieke verbinding:

Ik ben verhoogd afleidbaar zodat ik nogal eens uit en over verschillende kamers spreek. In mijn hoofd bevinden zich verschillende vensters naar mijn bescheiden mening, maar misschien is het steeds 't zelfde raam, dat telkens weer een ander uitzicht biedt. (38)

Het hoofd van de verteller heeft naast wegen nu blijkbaar ook kamers: de geest heeft dus letterlijk een infrastructuur. Brakman lijkt hier voort te borduren op de klassieke theorie van het geheugen, waar het voorstellen van de geest met kamers een techniek kan zijn om zich zaken beter te kunnen herinneren (vgl. Augustinus 1985; Yates 1966). Bovendien zien we hier weer de ambigüiteit wat het

perspectief op die kamers betreft: de standpunten van waaruit gesproken wordt, vormen een uiterst onzekere factor. Waar het midden niet ervaarbaar is, lijkt tussen de ruimtelijke uitgangen ervan vooral onbeslisbaarheid te bestaan. De perspectieven vanuit en op de kamers (de vensters waardoor naar de kamers gekeken wordt en waardoor naar buiten gekeken wordt) lijken op zichzelf namelijk goed gedefinieerd, maar tegelijkertijd zijn ze met elkaar in tegenspraak omdat er meerdere plaatsen op dezelfde plaats lijken te zijn.

De verteller zegt zich al lang geleden te hebben overgeleverd aan de ontoegankelijkheid van het midden en de onbeslisbare uitgangen ervan. Hij raadt de lezer aan hem na te volgen:

Eenzelfde souplesse zou ik mijn gehoor toewensen wat betreft de tijd, dat wonderlijke sprookje van toen en nu, van werkelijk en onwerkelijk, van Oost en West, die ik altijd moeilijk uit elkaar heb kunnen houden. Hierover moet men niet kinderachtig zijn en wie dat wel is doet dat ten detrimente van zichzelf. (39)

De verteller lijkt met souplesse te bedoelen dat de lezer zijn eis tot eenduidige bepaaldheid moet laten varen. Het doet er niet toe wanneer ('toen en nu') en waar ('Oost en West') de verhaalde gebeurtenissen zich afspelen. Zelfs het onderscheid tussen werkelijk en onwerkelijk dient opgeschort te worden. We bevinden ons in 'het labrynt van [de] geest' (133) waar iedere herinnering (via de metaforische relatie tussen beide gebieden) naast een temporele ook een ruimtelijke verplaatsing teweegbrengt. Ook de verteller kan deze verschuivingen nooit geheel voorzien:

Maar dieper nog is het ontbindingsproces 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. (8)

De verteller in *Ante diluvium* staat dus machteloos tegenover het ver-
vlechten der tijden. Door deze machteloosheid is zijn houding de an-
tithese van de instelling van meester Mager. Als zodanig is de attitude
van de verteller een kritische. Zij komt overeen met het perspectief
dat Adorno met het esthetische verbond. Het gaat om de voorrang
voor het object ten opzichte van de machtsaanspraken van het sub-
ject. Met object bedoel ik hier dan het verschijnen en verdwijnen
van de herinneringen. Ze lopen door elkaar heen en de verteller lijkt
geen enkele behoefte te hebben ze duidelijk te onderscheiden. Op
een dergelijke contemplatieve houding lijkt de verteller ook te doelen
als hij zich voorneemt 'bij het minste of geringste niet in te grijpen
en wel zodanig dat dit zou heugen tot de heer van Dokkum toe' (83).

Bergsons automaat en dromer

In *Ante diluvium* kun je het virtuele been, het raadselachtige midden
en het vervlechten der tijden in verband brengen met een bepaalde
verhouding tussen geheugen en esthetiek. Deze combinatie is min-
der vergezocht dan wellicht lijkt. Neem de episode van Odysseus en
de Sirenen. De godinnen zingen het volgende om de held van de
Odysseia naar zich toe te lokken:

Niemand heeft zijn zwarte schip ooit voorbij laten varen, /
voordat hij naar ons honingzoete lied had geluisterd. / Daarna
vaart hij bevredigd door een schat aan kennis. / Wij weten wat
de Argeiers en de Trojanen leden / door de wil van de Goden in
het brede Troje, / wij weten alles wat gebeurt op de vruchtbare
aarde. (Homeros 2006: 204)

Adorno en Horkheimer lazen de passage over het lied van de Sirenen
voor de geketende Odysseus als een allegorie voor het ontstaan van
het esthetische als een autonoom domein. Door zich als de proto-
kunstbeschouwer vast te ketenen aan de mast neutraliseert Odysseus
het gevaar van deze godinnen. De destructieve werking die tot dat
moment van de Sirenen uitging was een 'sich Verlieren im Vergan-
genen' (Adorno & Horkheimer 1944: 49). Hun lied functioneert,

met andere woorden, als een radicaal geheugen. Een geheugen waar een disruptieve werking van uitgaat, want het leidt tot een verlies van het zelf. De esthetische ervaring van Odysseus is daarentegen een confrontatie met een verleden waarin hij zichzelf juist niet verliest. Het esthetische presenteert de beschouwer een machteloos of gecontroleerd geheugen. Odysseus blijft vastgeketend aan de mast en vaart probleemloos langs zonder zichzelf te verliezen. Het lied raakt zijn disruptieve werking kwijt en wordt een ervaring. Van deze ervaring gaat nog wel een kritische werking uit, want ze herinnert Odysseus aan zijn vastgeketende conditie, alsook een affirmatieve werking, omdat ze niets verandert aan de situatie waarin Odysseus geketend is en alles laat zoals het is.

Een verband tussen het esthetische en het geheugen zagen we ook in *Die Souveränität der Kunst* en de negativiteitsaesthetica. Menke beroept zich op een theorie van het geheugen als hij de esthetische ervaring beschrijft. Eerder wees ik al op problemen die ontstaan door de vergelijking die Menke maakt tussen zijn invulling van het esthetische als negativiteit en het concept 'duur' van Bergson. De ervaring waarin het esthetische ontstaat, is namelijk niet meer van toepassing op de virtualiteit van de duur. Deze laat zich niet ervaren. In de interpretatie van de passage over de Sirenen zien we dat terug. Het esthetische ontstaat door een neutralisatie van de virtuele duur. Het gebruik dat Menke maakt van het onderscheid 'automatisch und nicht-automatisch Vollzug', om respectievelijk niet-esthetisch begrijpen en esthetisch ervaren te omschrijven, gaat tevens terug op de filosofie van Bergson (Menke 1997: 49-50). Een belangrijk werk is hier *Matière et mémoire*. Vanuit deze studie wordt het mogelijk het niet te lokaliseren raadselachtige midden en de virtualiteit van het been te verbinden met geheugen en wellicht ook kunsttheorie.³

Bergson onderscheidt in *Matière et mémoire* twee tegengestelde manieren waarop een mens kan omgaan met herinneringen: als in-

3 Ook Brakman zelf heeft zijn werk in verband gebracht met bergsoniaanse onderscheidingen als automatisch en niet-automatisch. Bijvoorbeeld wat de humoristische werking ervan betreft: '[h]umor volgens Bergson ontstaat door het op elkaar botsen van verstarde of geautomatiseerde systemen' (Brakman 2004:124).

stinctieve automaat en als dromer. Veel van de dichotomieën die we in het voorafgaande zijn tegengekomen zijn te herleiden tot een van deze twee modi. Bergson omschrijft de twee extremen als volgt:

Vivre dans le présent tout pur, répondre à une excitation par une réaction immédiate qui la prolonge, est le propre d'un animal inférieur: l'homme qui procède ainsi est un *impulsif*. Mais celui-là n'est guère mieux adapté à l'action qui vit dans le passé pour le plaisir d'y vivre, et chez qui les souvenirs émergent à la lumière de la conscience sans profit pour la situation actuelle: ce n'est plus un impulsif, mais un *rêveur*. (Bergson 1926: 166-167)

De twee posities worden dus gedefinieerd door de 'plaats' in de tijd waar ze zich bevinden: de automaat leeft in het heden en de dromer in het verleden. Met de positie in het heden blijkt een actieve houding verbonden te zijn en met die in het verleden een passieve of contemplatieve. Ik zet 'plaats' tussen aanhalingstekens omdat de vraag naar de plaats van het verleden voor Bergson uiterst problematisch is. Neem de volgende passage: 'Mais nous sommes si habitués à renverser, pour le plus grand avantage de la pratique, l'ordre réel des choses, nous subissons à un tel degré l'obsession des images tirées de l'espace, que nous pouvons nous empêcher de demander où se conserve le souvenir.' (161) De 'images tirées de l'espace' zijn er alleen 'pour le plus grand avantage de la pratique' en dus niet voor iemand die een passieve houding ten opzichte van dit verleden aanneemt. Het geheugen heeft helemaal geen plaats. Ruimte ontstaat vanuit een vergeten van tijd. De vraag die dat vervolgens oproept is of er dan ook geen ruimtelijke representaties van het verleden mogelijk zijn. Wat ziet de dromer? Om deze vraag te beantwoorden moet eerst duidelijk worden wat het heden volgens Bergson precies is.

Centraal staat hier het naar de toekomst bewegende lichaam. 'C'est [...] le *lieu de passage* des mouvements reçus et renvoyés, le trait d'union entre les choses qui agissent sur moi et les choses sur lesquelles j'agis, le siège en un mot, des phénomènes sensori-moteurs.' (165) Het lichaam reageert steeds op een bepaalde manier op prikkels uit zijn omgeving. Waar we vaak denken dat het heden stilstaat, gaat het echter om een continu worden: het gaat om 'la partie

invariablement renaissante de notre représentation' (164). Het nu is dus vergelijkbaar met de stad in *De sloop der dingen*. Het staat niet stil, maar wordt steeds opnieuw geboren. Ondanks deze progressieve neiging maakt het sensori-motor-systeem toch gebruik van een soort geheugen: 'un ensemble de mécanismes intelligemment montés qui assurent une réplique convenable aux diverses interpellations possibles' (ibidem). Dit geheugen is opgebouwd uit gecodeerde gewoonten: op een bepaalde prikkel reageert het op een specifieke (best mogelijke) manier. Bergson definieert het lichaam als 'un instrument de sélection, et de sélection seulement' (197). Uit alle mogelijkheden die het geheugen presenteert moet het lichaam de voor dat moment beste selecteren en dit wordt makkelijker naarmate de keuze kleiner wordt. Het lichaam is dus gebaat bij een minimalisatie van het aantal herinneringen. Deze beperking die het heden toepast op het verleden, omschrijft Bergson als 'd'ouvrir toujours devant nous l'espace, de refermer toujours derrière nous la durée' (161). Ruimte ontstaat door een inperking van tijd of duur. Gilles Deleuze omschrijft dit verschil tussen ruimte en tijd (*durée*) in zijn inleiding op Bergson, het boek *Le Bergsonisme*, als volgt:

[L'espace] est une multiplicité d'extériorité, de simultanéité, de juxtaposition, d'ordre, de différenciation, de *différence de degré*, une multiplicité numérique, *discontinue et actuelle*. L'autre se présente dans la durée pure; c'est une multiplicité interne, de succession, de fusion, d'organisation, d'hétérogénéité, de discrimination qualitative ou de *différence de nature*, une multiplicité virtuelle et continue, irréductible au nombre. (Deleuze 1966: 31)

Hier komen de dichotomieën samen die eerder in de analyse van Brakmans werk ook al opvielen. Onderscheid (*juxtaposition*) staat tegenover verband en discontinuïteit tegenover continuïteit. Deze dichotomieën gaan terug op het onderscheid in de titel van Bergsons boek: kwantitatieve materie en kwalitatief geheugen. Ook wel: actualiteit tegenover virtualiteit. Om te kunnen handelen moet iemand (de automaat) het totaal aan herinneringen (dat virtueel bestaat in het geheugen) actualiseren tot een bruikbaar beeld. Een automaat vindt in zijn geheugen automatisch die herinneringen die

van toepassing zijn op de actuele situatie (Bergson 2004: 308). De ongedifferentieerde, temporele dynamiek van het totale verleden wordt daarvoor spatueel gestabiliseerd in een beeld.

Bergson stelt dat bij het zich herinneren de virtualiteit van het geheugen via een vraag uit het heden geactualiseerd en gestabiliseerd wordt tot een beeld. De dromer herinnert zich echter zonder zich bezig te houden met de vraag wat het nut van een herinnering voor het heden is. Hij maakt geen eenduidige vertaalslag van het virtuele naar het actuele: de dynamiek van zijn totale verleden wordt niet stilgezet in één gefixeerd ruimtelijk beeld. De dromer hoeft namelijk niet tot een actie te komen vanuit het totaal van zijn verleden:

Une conscience qui, détachée de l'action, tiendrait ainsi sous son regard la totalité de son passé, n'aurait aucune raison pour fixer sur une partie de ce passé plutôt que sur une autre. [...] Les nécessités de la vie ne sont plus là pour régler l'effet de la ressemblance et par conséquent de la contiguïté, et comme, au fond, tout se ressemble, il s'ensuit que tout peut associer. (183)

De herinneringen van de dromer zijn niet geframed vanuit een houding die weet wat zij wil. De dromer zweeft als het ware in zijn verleden zonder dat hij een bewuste keuze hoeft te maken uit de herinneringen: er is geen perspectief dat een criterium biedt voor wat van nut is en wat niet. Het lijkt een zich verliezen in het verleden, maar is nog steeds een ervaring. Het wordt immers gedroomd door iemand. De afwezigheid van een duidelijke intentie leidt wel tot een losser worden van het ruimtelijke perspectief van het normale strategische perspectief. De tijd wordt niet meer opgeheven in één ruimtelijk beeld, maar tijd en ruimte vermengen zich in verschillende gradaties met elkaar. We kunnen een dergelijk niet-strategisch perspectief met Adorno en Horkheimer mimetisch noemen (Adorno & Horkheimer 1944: 26): het gaat om contemplatie in plaats van om identificatie. Uit de zojuist geciteerde passage blijkt dat vanuit een dergelijke houding alles met alles geassocieerd kan worden. Er vindt geen eenduidige selectie plaats en dus is veel meer mogelijk. Dit wil op een temporeel niveau bijvoorbeeld zeggen dat chronologie geen rol meer speelt (er wordt vrijuit gesprongen door de tijd

– er is geen eenduidig tijdstip meer) en op ruimtelijk niveau dat het onderscheid tussen aanwezigheid en afwezigheid onbeslisbaar wordt (omdat door de continue tijdsprongen het onderscheid tussen wel en niet vervaagt – er is geen stilstaande plaats meer). Waar de automaat zijn geheugen vooral gebruikt voor de ‘perception des ressemblances’, houdt de dromer zich bezig met de ‘souvenir des différences’ (169). Het eerste perspectief abstraheert de tijd uit de ruimte, terwijl het tweede ruimte en tijd in elkaar laat vervloeien.

Bergson ontwierp zijn ideeën over geheugen, ruimte en tijd in *Matière et mémoire* niet als een theorie van de kunst. Zijn concepten duur en virtualiteit zijn zoals ik al stelde wellicht wel te begrijpen in het verlengde van het gevaar dat de Sirenen betekenden voor Odysseus. Volgens Adorno en Horkheimer bracht het luisteren naar het lied van de godinnen een zelfverlies met zich mee. Iets dergelijks zien we in de rol die de virtualiteit van Bergson speelt in de esthetica van Menke. Hij stelt dat de esthetische ervaring een ervaring is van duur zonder verlies van zelf. Daarbij schakelt hij de houding van de automaat gelijk met het toekennen van één betekenis aan een kunstobject. De houding van de dromer koppelt hij aan een in principe oneindig aantal mogelijke betekenissen van dat kunstobject. Een esthetische ervaring is een houding die het ontstaan en vergaan van al die mogelijkheden contempleert als duur. Ik stelde al dat deze duur niet de duur is die Bergson bedoelt. Bij de laatste is de notie van duur virtueel. Deze virtualiteit is scherp afgegrensd van mogelijkheid (vgl. Deleuze 1988: 43). Dat laatste is een ruimtelijk begrip, verbonden met materie. Virtualiteit is een puur temporeel concept, bij Bergson verbonden met een radicaal geheugen dat als zodanig niet ervaarbaar is, maar dat wij als subjecten slechts kunnen veronderstellen. Deze radicale notie van geheugen wordt in de esthetische ervaring vervangen door een pseudo-virtualiteit, een esthetische virtualiteit, die continu gekoppeld blijft aan ‘mogelijke’ noties, zoals betekenis, ruimte en subjectiviteit. Door deze koppeling blijven we constant in een structuur hangen waarbij de transgressie automatisch de bevestiging impliceert van datgene waar het zich ogenschijnlijk van losmaakt. Dit is de crux van Odysseus’ ontsnapping aan de Sirenen als allegorie voor het ontstaan van een autonome kunst.

Het elders voorbij de esthetische schijn?

Adorno stelde dat kunst, om aan de eigen machteloosheid te ontkomen, zich tegen haar eigen principe moet keren. Ze moet in zekere zin antikunst worden (Adorno 1970: 50). Het ontmaskeren van de schijn die kunst zelf is, moet een moment worden in het esthetische proces. Uitgaande van Bergsons ideeën over het geheugen zou je het moment van de antikunst wellicht kunnen omschrijven als een poging kunst weer virtueel te maken en in die zin dus te 'ontkunsten'. Deze virtualiteit confronteert ons dan wel met de grenzen van het theoretisch kader waarmee men proza doorgaans analyseert. Als zodanig kan zij niet zichtbaar gemaakt worden binnen dat kader. Zoals gezegd gaat het bij Bergson om twee polen: de virtualiteit van het pure geheugen en de mogelijkheid van de ruimtelijke actualisatie. Romans worden vaak beschreven als mogelijke wereld (Doležel 1998; Ryan 1991). Dit begrip 'mogelijkheid' verbindt de romanwereld met de tweede pool in Bergsons model. In een roman ervaren we een geactualiseerde wereld. We zien dit ook terug in het idee dat een verhalende tekst een ruimte oproept. Mijn analyses van Brakmans werk gingen ook expliciet uit van dit idee: de ruimte van de stad, de ruimte van het dorp enzovoort. De personages in de roman bewegen zich door die ruimte. In narratologische termen samengevat: ruimte ontstaat door de focalisatie van een plaats. Deze plaats is natuurlijk geen 'echte' plaats, maar als lezer gaan we er wel van uit dat we van de ruimte van de roman een kaart kunnen tekenen. Op deze kaart situeren we dan de plaatsen waar de personages hun avonturen beleven. Ruimte is de beschrijving van die plaats, gekleurd door de voorkeuren, emoties en mogelijkheden van de instantie die focaliseert. De plaats die de lezer zich voorstelt ontstaat vanuit deze beschrijving. In zekere zin is die plaats de parafrase ervan. De combinatie van ruimte en plaats is het frame (Bal 1994: 133).

Volgens Bergson ontstaat ruimte op het moment dat de temporaliteit van allerlei herinneringen wordt samengebald tot één stabiel (hanteerbaar) beeld. Ruimte en plaats zijn volgens hem dus geen categorieën die er 'zijn' en waartegenover iemand een perspectief kan innemen, maar ze worden gevormd door een bepaalde houding. In de narratologie zien we iets vergelijkbaars. Ruimte ontstaat op het

niveau van de personages door de focalisatie van een plaats. Plaats ontstaat in het lezen door de parafraserende cartografische activiteit van de lezer. Bergson noemt dit het perspectief van de automaat. Het is in beide gevallen een instelling die ervan uitgaat dat datgene wat gelezen of bekeken wordt een frame is van ruimte en plaats. In het geval een roman begrepen wordt als een virtualiteit, als een poging aan het esthetische te ontnappen, heeft dit gevolgen voor zowel de personages als de lezer. Er kan dan bijvoorbeeld geen frame ontstaan. De lezer kan de 'ruimte' in de roman niet herleiden tot een plaats of tot plaatsen. De 'ruimte' van de roman bestaat niet meer, het is als pure virtualiteit tijd geworden. Focalisatie wordt onmogelijk: in het virtuele kan geen sprake zijn van subjecten, actoren of personages. Het virtuele brengt niet alleen de ruimtelijke aspecten en de focalisators in een roman in een crisis, maar ook de lezer. Een virtuele tekst is niet te parafraseren, er is geen oriëntatie in mogelijk.

Het 'probleem' met het pure virtuele is dat het niet ervaarbaar is, door personages niet en ook niet door de lezer. Zelfs als we ervan uit zouden gaan dat de romans van Brakman virtueel willen ontsnappen aan de problemen die verbonden zijn met het esthetische, hoe kunnen we dat dan weten? Mijn bovenstaande analyses lieten al zien dat Brakmans werk nog steeds leesbaar blijft in termen van personages, handeling, ruimte enzovoort. Er ontstaan wel onbeslisbaarheden, maar we kunnen de romans nog wel lezen in een narratologisch kader. De omweg langs Bergson maakt het mogelijk de ruimtelijke effecten in de romans van Willem Brakman te verklaren als een iets wat ontstaat vanuit de houding van de dromer. Enerzijds kunnen we zijn romans lezen als een mogelijke wereld, anderzijds kunnen we de problemen waar we (onherroepelijk) in verzeild raken bij zo'n leeshouding wellicht begrijpen als een beweging naar virtualiteit, een steeds temporeler worden van ruimte. De virtualiteit als zodanig blijft echter buiten het bereik van de lezer. *Ante diluvium* dramatiseert deze spanning bijvoorbeeld in de relatie tussen de verteller (Old Shatterhand) en meester Mager. De eerder beschreven episode van de leerlingen Mak en Mok is bijvoorbeeld illustratief voor de 'strijd' tussen de twee perspectieven. Nadat meester Mager door zijn schrijffout 'Mok' creëert, blijft het onderscheid tussen de twee personages een tijd lang volledig ongedifferentieerd. De beide

leerlingen zijn zowel aan- als afwezig. Je zou kunnen zeggen dat ze naar het virtuele neigen. Slechts door de disciplinerende maatregelen van Mager komt er een eind aan deze situatie. De meester buigt de onduidelijkheid in dit geval met harde hand om naar een mogelijke wereld. In termen van geheugen kunnen we stellen dat voor de aanwezigheid van Mok het vergeten van de leerling Mak nodig is geweest. De episode stelt dat de wereld van de meester zich slechts kan actualiseren door het vergeten van een meervoudigheid. Omgekeerd is de enige vluchtweg van de verteller het steeds virtueel maken van de geactualiseerde wereld. Hij doet dit door zich weg te dromen.

De volgende uitspraak van Winnetou heeft plaats in een droom van dit personage: “Ik ga niet mee,” zei Winnetou, “ik ga voortaan altijd ergens anders heen,” en hij liep verder in de richting van een kerk, verbaasd en beledigd nagestaard, dat voelde hij wel.’ (Brakman 1998: 106) Dit ergens anders is typerend voor de ruimte waarin de personages in de romans van Brakman zich bevinden of begeven ten opzichte van een gewelddadige gevestigde orde. Het is opvallend hoe vaak dit ergens anders een (kritische) rol speelt in de romans. Zo is de episode met Mak en Mok bijvoorbeeld een gevolg van het feit dat meester Mager tijdens een afranseling een kreet hoort. Hij stelt dat deze ‘elders had geklonken, dichtbij, maar ook ver weg en niet op de plaats die Barnhorn aangaf’ (13). Deze kreet komt dus ergens anders vandaan en is niet goed te lokaliseren. In *Nazomer* worden de sloopmachines aan ‘de werkzaamheden elders onttrokken’ (80). Dit suggereert weer dat het werk van de vooruitgang zich beweegt ten opzichte van dit elders: met de machines werkt men in en tegen deze andere ‘ruimte’. Het zal geen verbazing wekken dat juist de verteller van *De sloop der dingen* in dit ergens anders woont. Hij stelt: ‘[i]k woon niet in Den Haag, maar elders, en daar wandel ik graag door een landgoed met een oud herenhuis dat er dan weer wel en dan weer niet is’ (18). We hebben hier dus opnieuw te maken met een elders waarin het onderscheid tussen aan- en afwezigheid problematisch wordt.

Eerder haalde ik al een passage aan uit *De sloop der dingen* waarin misschien een alternatief voor de onderdrukkende werking van de stad te lezen is. Deze passage heeft betrekking op het hierboven genoemde, elders gesitueerde herenhuis: ‘Ik bewoog, kon alle kanten op, echter zonder mijn plaats te verlaten. Ik rende door bospaden,

sprong over een hek, rende trappen af, stortte mij naar voren en weer terug, maar zonder een zuchtje wind te voelen, want ik was waar ik was en dat was overal.’ (19) Wie dit citaat narratologisch probeert te analyseren stuit op problemen. Het vertellen is hier paradoxaal en gecompliceerd. In de eerste plaats combineert de verteller dynamiek met stilstand: hij beweegt maar ‘zonder [zijn] plaats te verlaten’ en hij rent en springt ‘zonder een zuchtje wind te voelen’. In de tweede plaats is de verteller ‘overal’, wat het onmogelijk maakt om zijn positie op een eenduidige manier te bepalen: hij is niet op één plaats, maar op alle plaatsen. Waar je normaal gesproken de locatie van de verteller zou centreren op één bepaalde plaats, is de verteller in *De sloop der dingen* overal. Het onderscheid tussen beweging en stilstand wordt op deze manier opgeheven: alle beweging leidt naar waar hij meteen al is. De twee begrippen blijken relatief te zijn: alle beweging wordt bepaald als een beweging van de ene stilstaande positie naar de andere – in het elders is deze bepaling onmogelijk. Absolute dynamiek is hetzelfde als absolute stilstand omdat het verschil tussen aan- en afwezigheid is opgeheven.

Een traditionele manier van lezen die zich oriënteert op consistente romanwerelden heeft geen houvast op het elders. Deze gaat uit van een logica van mogelijkheid en onmogelijkheid: iets kan *of* iets kan niet. Een alternatief zou een leeshouding kunnen zijn die een additieve logica accepteert. In dat geval contempleer je als een bergsoniaanse dromer een tijd-ruimte waarin dit én dat tegelijkertijd mogelijk zijn. Zo’n manier van lezen gaat echter nog steeds uit van mogelijkheid, alleen heb je nu het *tertium non datur* van de dagelijkse logica terzijde geschoven. En dat is wat anders dan virtualiteit. Deze leeshouding zou je esthetisch kunnen noemen. Je verwijlt bij de verschillende mogelijkheden die de roman biedt zonder een keuze te maken. Van Brakmans romans kun je wel zeggen dat ze virtualiteit suggereren, als het raadselachtige midden of als het elders bijvoorbeeld, maar deze pure tijd blijft voor de interpreterende lezer net zo ontoegankelijk als voor de personages. Van pure antiekunst is met deze verwijzingen naar het virtuele nog geen sprake. Eerder kun je zeggen dat het gaat om esthetische representaties van iets wat zich aan het esthetische onttrekt.

6 MATERIE EN TECHNIEK IN

EEN GOEDE ZAAK

Esthetische ideologie en materialiteit bij De Man

In mijn beschouwing over Armando verwees ik al kort naar De Man. Zijn latere werk staat in het teken van wat hij esthetische ideologie noemt. Hij doelt hiermee op het idee dat het esthetische zoals ik dat eerder besprak, gekoppeld is aan ervaring. Volgens hem berust deze ervaarbaarheid op ideologie. De Man lijkt hiermee in de buurt te komen van Adorno's lezing van de episode over de Sirenen in Homeros. Ook daar bleek het esthetische een domesticatie te zijn van een zich aan het subject onttrekkende transcendentie. Eerder liet ik zien dat Bergsons idee van virtualiteit een beschrijving kan zijn van datgene wat het esthetische neutraliseert. Volgens Adorno is deze virtualiteit daarom niet meer toegankelijk. We zagen iets dergelijks in het werk van Armando en Brakman. Ook daar wordt een dergelijke virtualiteit weliswaar aangeduid, maar niet als zodanig present gesteld. Adorno stelt vervolgens dat kunst antiekunst moet worden om aan haar medeplichtigheid aan en machteloosheid ten opzichte van de dialectiek van de verlichting te ontkomen. De Man wijst op een manier waarop dat zou kunnen. Je zou kunnen zeggen dat hij een ontgrenzing van het esthetische voorstaat. In feite gaat het om een radicalisering van de met het esthetische verbonden voorrang van het object (vgl. Adorno 1970: III). Bij Adorno maakt deze voorrang het esthetische als zodanig uit. De Mans voorrang is in die zin radicaler dat hij zich onttrekt aan de nog steeds subjectieve mimesis. In een essay getiteld 'Kant en Schiller' probeert De Man te laten zien dat wat hij esthetische ideologie noemt te herleiden is tot Schillers misinterpretatie van het sublieme in Kants derde kritiek (De Man

1996: 129-162). De literator Schiller begreep de filosoof Kant niet goed en sindsdien zitten we opgescheept met het idee dat er überhaupt iets bestaat als de esthetische ervaring. In de volgende passage legt hij het verschil tussen beiden uit:

[W]hatever was told in Kant was not psychologically understandable or comprehensible. One should not understand Kant by transposing it to some kind of pragmatic, psychological, empirical experience. It's the difference between a philosopher and Schiller, who is not a philosopher. The type of understanding needed for Schiller is common understanding. The kind of understanding you need for philosophers is common understanding too, perhaps, but it is of a different nature. It is not of a personal and psychological nature. (145)

Indien De Man gelijk heeft, behoren de kunstervaring die Adorno en Horkheimer beschrijven in hun analyse van Odysseus en de Sirenen, maar ook de esthetische ervaring zoals Menke haar definieert, dus beide tot het niet-filosofisch begrijpen van het sublieme. In beide gevallen wordt de ervaring herleid tot een persoonlijke of 'psychologische' gebeurtenis. Odysseus beleeft het gezang esthetisch, als een verlicht subject, en ook Menkes esthetische ervaring ontstaat vanuit een bepaalde houding van de beschouwer. In beide gevallen gaat het om wat De Man een schilleriaanse interpretatie van het esthetische noemt. Het gaat om het idee dat je er als subject iets aan hebt om het sublieme te ervaren (130). Verschil tussen beiden is overigens wel dat Adorno en Horkheimer bij deze ervarbaarheid de problematische aspecten zien en Menke niet.

Daarmee is verre van duidelijk wat volgens De Man het sublieme precies is. Het lijkt erop dat je volgens de literatuurwetenschapper filosofisch denkt als je zo nauwgezet naar de wereld kijkt dat je ziet dat je begrijpen keer op keer afketst tegen de betekenisloze materie van die wereld. Een sleutelessay in zijn werk is in dit verband 'Phenomenality and Materiality in Kant'. In dit opstel gaat hij in op de passage uit de *Kritik der Urteilkraft* die ik eerder aanhaalde. Het gaat dan met name om de zinsnede 'man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa,

wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingenden drohenden Abgrund, dennoch Erhabenen finden können' (Kant 1997: 196). De Man leest in deze passage een radicaal onderscheid tussen het voordoen aan de ogen en het verwerken van een zintuiglijke indruk in de geest. *Augenschein* is volgens hem iets anders dan *Ideenschein*. Paradoxaal genoeg ben je een filosoof als je doet zoals de dichter, wat wil zeggen dat je de materie benadert zonder deze te begrijpen of ook maar subjectief toe te eigenen (De Man 1996: 82). Dit doen van de dichter is in die zin tevens anti-esthetisch omdat het van deze confrontatie met het materiële geen ervaring maakt. Het koppelt de materie niet terug naar een subjectief kennen, ervaren of zelfs maar naar een subject dat zichzelf herkent in dit kennen. Bij Menke zien we dat het esthetische juist wel een plaats heeft binnen een economie van subjectieve cognitie. Steeds is er momentaan sprake van begrip: de kunstbeschouwer begrijpt het kunstwerk, kijkt vervolgens nog eens en ziet dat het niet klopt, keert nogmaals tot zichzelf terug in een nieuwe poging tot begrip enzovoort. Denk ook aan het sublieme zoals dat doorgaans wordt opgevat: de mens aanschouwt dat wat hem overstijgt (de oceaan, het gebergte), maar keert daarbij uiteindelijk tot de eigen vrijheid terug. De Man komt in tegenstelling tot deze gangbare interpretatie van Kant tot een tegendraadse lezing van de bewuste passage in Kants *Kritik der Urteilskraft*. Wat de dichters doen, is geen subjectieve ervaring, maar iets wat je 'materieel' en 'formeel' kunt noemen:

In the same way and to the extent that this vision is purely material, devoid of any reflexive and intellectual complication, it is also purely formal, devoid of semantic depth and reducible to formal mathematization and geometrization of pure optics. The critique of the aesthetic ends up, in Kant, in a formal materialism that runs counter to all values and characteristics associated with aesthetic experience, including the aesthetic experience of the beautiful and the sublime as described by Kant and Hegel themselves. (De Man 1996: 83)

Een formeel materialisme lijkt een contradictie. Enerzijds verwijst materialisme naar ongevormde inhoud. De afwezigheid van reflexieve en intellectuele complicatie suggereert dat het om de materie buiten de mens gaat, om datgene wat niet gevormd wordt naar de conceptuele rasters van het subject. Anderzijds lijkt formeel het tegenovergestelde te betekenen. Het gaat juist om zuivere vorm zonder materiële inhoud. Deze laatste indruk wordt nog versterkt door De Mans verwijzing naar formele wiskunde en zuivere geometrie, hetgeen je eerder zou verbinden met iets ideeëls en niet met ongevormde werkelijkheid. Veel commentatoren van De Mans werk vatten zijn formeel materialisme dan ook conceptueel op. Derrida stelt bijvoorbeeld dat waar De Man op doelt ‘without materialism and perhaps without matter’ is (Derrida 2001: 281). En Michael Sprinker stelt dat het formeel-materiële duidt op ‘concepts without percepts’ (Sprinker 2001: 39). Kants passage is volgens hem alleen al conceptueel omdat ze begrijpelijk maakt wat de dichters doen, namelijk zien (46).

Andrzej Warminski vraagt zich af of deze nadruk op het conceptuele wel recht doet aan De Man. In tegenstelling tot Sprinker vraagt hij zich af in hoeverre Kants zin werkelijk te begrijpen is. Is wat de dichters doen bijvoorbeeld een ‘zien’? Dit is zeer de vraag. De Nederlandse vertaling gaat als volgt:

En als we de oceaan beoordelen, mogen we dat niet doen zoals we hem *denken*, [...] bijvoorbeeld als uitgestrekt rijk van water-creatures; als het grote waterreservoir voor de uitwasemingen die de lucht ten behoeve van de velden met wolken bezwangeren [...] – want dat levert louter teleologische oordelen op. We moeten de oceaan uitsluitend zien zoals de dichters dat doen, zoals hij zich aan onze ogen voordoet – wanneer we hem bijvoorbeeld in kalme toestand bekijken als een klare waterspiegel die enkel door de hemel begrensd wordt, of wanneer hij onrustig is als een afrond die alles dreigt te verzwelgen [...]. (Kant 2009: 163)

Hier gebeurt iets wat Warminski ook signaleert in de Engelse en Franse vertalingen van de passage, namelijk:

Without exception the translators link what we *must* to *seeing* – we must see as the poets do – and invariably relegate our nevertheless being able to find sublime to secondary, subordinate status [...]. In doing so the translations link what is in fact not bridged in the German – that is, *must* and *seeing* according to what the *Augenschein* shows – and conversely dis-join [...] what *is* in fact linked in the German: namely *must* and *nevertheless be able to find sublime*. (Warminski 2001: 20)

In het Duits staat er inderdaad (en ik citeer de passage nog een keer): ‘sondern man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig wie einen alles zu verschlingen drohenden Abgrund, dennoch erhaben finden können’ (Kant 1997: 196). Volgens Warminski maakt het in de vertaling gelegde verband tussen ‘moeten’ en ‘zien’ de zaak te makkelijk. De Nederlandse vertaling geeft: ‘we moeten de oceaan uitsluitend zien zoals de dichters dat doen’, waardoor het lijkt alsof het slechts om een vaardigheid gaat die we kunnen leren. We moeten zien zoals de dichters. Hier ontstaat wat De Man esthetische ideologie noemt. De vertalingen roepen door het toevoegen van ‘zien’ de mogelijkheid van een bepaalde subjectieve intentionaliteit op. In het Duits is dit ‘zien’ echter niet zo duidelijk en kan het ‘es’ in ‘wie die Dichter es tun’ volgens Warminski bijvoorbeeld net zo goed verwijzen naar ‘muß’. Wat dan iets oplevert als: ‘we moeten moeten zoals de dichters dat doen’ (21) en niet ‘we moeten zien zoals de dichters dat doen’. Warminski stelt dat de passage van Kant een stotter van het moeten bevat, die afbreuk doet aan het begrijpelijke karakter van de zin in kwestie. Hij lijkt in zijn taal weer te geven wat de materiële visie van de dichter behelst, het gaat namelijk paradoxaal genoeg juist om een visie die geen visie meer is. Ook zien is blijkbaar nog te subjectief. De fragmentatie in Kants zin die dit uitdrukt, verdwijnt in de vertaling. Het zien van de dichters vormt in de vertaling een brug tussen de morele imperatief (het moeten) en het sublieme oordeel. In de Duitse tekst van Kant is deze brug afwezig, er wordt juist geen oplossing gevonden in het menselijke zien (21-22).

Zo conceptueel en begrijpelijk is de passage van Kant niet. Eerder is het omgekeerde aan de orde. De vertalers lijken de filosoof een handje te willen helpen. Het zien maakt van de dichters handelende personages en van het sublieme een ervaring. Volgens Warminski staat het er echter niet als zodanig. Op het moment dat we de bewuste zin lezen zoals hij voorstelt gebeurt het volgende:

To the dismemberment of the body corresponds a dismemberment of language, as meaning producing tropes are replaced by a fragmentation of sentences and propositions into discrete words, or the fragmentation of words into syllables and finally letters. (De Man 1996: 89)

De Man spreekt in dit verband van de 'prosaic materiality of the letter', dat 'no degree of obfuscation or ideology can transform [...] into the phenomenal cognition of aesthetic judgment' (90). Het punt hierbij is dat deze materialiteit anders is dan het 'niet-filosofische' begrip ervan, zoals we dat vinden bij Schiller. Deze laatste denker over het esthetische stelde volgens De Man dat we in het sublieme altijd onszelf als puur intellect terugvinden. 'This transcendence of the aesthetic in Schiller differs entirely from the disruption of the aesthetic as return to the materiality of the inscription, to the letter, that we found in Kant.' (146) Het gaat hier om twee verschillende bewegingen. Bij Schiller verliezen we onszelf in het sublieme om onszelf terug te vinden. Dit is een terugvinden in antropocentristische, esthetische ideologie, zou De Man zeggen. Het is te vergelijken met Kant vertalen en heimelijk een ziend subject toevoegen. We strijken het onbegrijpelijke weg door het te 'vertalen' in een vorm die beantwoordt aan onze subjectieve beleving. Bij Kant is er volgens De Man echter geen ideologisch ontkomen aan de materialiteit van de letter – tenminste voor zover we de passage 'filosofisch' blijven benaderen en haar niet vertalen in 'common understanding'. Wat blijft is de stotter van het moeten moeten. Een filosoof strijkt de onbegrijpelijkheid van die stotter volgens De Man niet weg in een begrijpelijkheid. Hij gaat compromisloos op in een antisubjectieve materialiteit.

Deze gerichtheid op materialiteit zou een doorbreking kunnen zijn van de esthetische ervaring en de ermee verbonden problemen.

Wanneer kunst materieel wordt, verandert zij in antiekunst. Zij is dan niet meer ervaarbaar door een subject en ontrekt zich aan het esthetische als zodanig. Het materiële waar De Man op doelt is iets wat ideologisch wordt toegedekt. Het is volgens hem echter altijd aanwezig. We zien dit bijvoorbeeld in De Mans essay 'Antropomorphism and the Lyric'. Aan de hand van een analyse van twee gedichten van Baudelaire laat hij zien dat elk van deze gedichten altijd bestaat uit minstens twee teksten. Aan de ene kant is er het onpersoonlijke gedicht, in De Mans analyse vertegenwoordigd door Baudelaire's gedicht 'Correspondances', aan de andere kant het persoonlijke gedicht, in casu diens 'Obsession'. Zonder dat ik hier in de finesses van De Mans analyse wil treden, suggereert het tweede gedicht 'a psychological and therefore intelligible equivalent of what [in het eerste gedicht] appeared as a purely grammatical distinction' (De Man 1986: 259). Waar het De Man om gaat, is dat het puur grammaticale ook in het psychologische gedicht aanwezig is en de begrijpelijkheid altijd dreigt te verstoren. In dit gedicht 'a similar contrast between infinite totalization and endless repetition of the same could be pointed out' (260). Zo'n oneindige totalisatie is het personaliseren van de in principe oneindig doorgaande serie. Het door de vertaling ingevoegde 'zien' van de dichters is zo'n totalisatie, het moeten moeten zo'n reeks. Met twee teksten die altijd aanwezig zijn, doelt De Man op de altijd dreigende serialisatie van de psychologische interpretatie. De laatste is te verklaren als een totalisatie van de eerste. Deze relatie is echter niet symmetrisch:

'Obsession' [het psychologische gedicht] derives from 'Correspondances' [het grammaticale gedicht] but the reverse is not the case. Neither does it account for it as origin or cause. 'Correspondances' implies and explains 'Obsession' but 'Obsession' leaves 'Correspondances' as thoroughly incomprehensible as it always was. In the paraphernalia of literary terminology, there is no term available to tell us what 'Correspondances' might be. (261)

Het psychologische gedicht is afgeleid uit het grammaticale gedicht, maar omgekeerd verheldert de psychologisering niets aan het gram-

maticale. Wat dit zou kunnen betekenen blijkt uit de vertalingen van Kant. Zo'n psychologisering is te begrijpen als een niet te legitimeren poging om te gaan met de onbegrijpelijkheid van het grammaticale. Om aan de dialectiek van de esthetische schijn en zijn verbondenheid met de dialectiek van de verlichting te ontsnappen moeten we teksten volgens De Man filosofisch benaderen en de onbegrijpelijke materialiteit van de tekst niet neutraliseren in een subjectief begrijpelijke betekenis.

Via verveling naar de materie

Willem Brakmans *Een goede zaak* lijkt een beweging naar een dergelijke materiële onbegrijpelijkheid uit te voeren. De roman uit 1994 wordt verteld door de dwerg Arnoldus Scherpenzeel en lijkt in eerste instantie te handelen over de intriges van een geheime broederschap (Brakman 1994: 35). Dit verbond, met als spil de oom van Arnoldus, de jurist dr. mr. Fink (7), bestaat uit een groepje duistere sujetten die naar het zich uiteindelijk laat aanzien een koningsmoord beramen. Arnoldus moet deze uitvoeren (145), en ook enkele andere moorden, zoals die op Perelijn, een lid van de broederschap, die 'uit die zo wondere eenheid had willen treden' (56). Evenals *De sloop der dingen* en *Ante diluvium* kun je *Een goede zaak* lezen als een oedipaal drama. Arnoldus, die in de hele roman tussen de bedrijven door bezig is naar zijn afkomst te speuren, blijkt met de moord op de koning zijn vader te hebben omgebracht. Een recentelijk uit het paleis 'gedonderde' hofdame blijkt zijn moeder te zijn (177). En laat Arnoldus nu juist net seksuele verlangens koesteren naar deze in ongenade gevallen Madame Reynaert. 'In iedere koningsmoordenaar schuilt een vadermoordenaar', merkt zijn oom aan het eind van de roman dan ook niet voor niets op (178).

De broederschap functioneert in de roman echter ook op een andere wijze. Zij tracht een mogelijkheid te scheppen te ontsnappen aan deze dialectiek die verbonden is met deze oedipale problematiek. Van Alphen wijst op het leuteren van Brakmans vertellers: '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.’ (Van Alphen 2001) *Een goede zaak* is geen uitzondering op deze observatie. Arnoldus vertelt erop los, dwaalt continu af van de plot en verbindt zaken met elkaar die op het eerste gezicht weinig met elkaar van doen hebben. Zijn ongerichte manier van vertellen lijkt voort te komen uit een ‘afkeer voor werk, allerhande taken, het in dienst treden in algemene zin, en op nut gerichte arbeid’ (Brakman 1994: 10). Het is een vertellen geboren in vervelen:

Groot zijn de dimensies van de verveling waarbinnen de be-
gaafde verveler zijn weg moet zoeken: regen bezit magische
krachten maar maakt het afglijden naar de platvloersheid der
treurnis makkelijk, sneeuw is heel wat subtieler, haast niet te
overtreffen en verdiept het ‘taedium vitae’ aanzienlijk, zo niet
beslissend. Windstilte en zon gecombineerd met fijn stof van
pluche en stilte maken de uitzichtloosheid aanraakbaar en
zichtbaar in het zo wonderlijke fenomeen van de eindeloze
herhaling op oneindig kleine afstand. De ware verveler is een
listige, hij verbindt de portretten in het Mauritshuis met ha-
venkanten in Scheveningen, met de ijsfabriek aldaar, de straten
eromheen op zondagochtend en de zachte hum achter alles van
het harmonium. [...] Verveling is de diepste blik op de werke-
lijkheid en mijn advies is een plaats aan het raam te kiezen,
in de zomer, tussen de middag, in de rug gedekt door de be-
nauwenis van de kamer en aan de voorkant ondersteund door
de angst voor de straat. Daartussen ligt het wachten op niets.
(ibidem)

De passage is representatief voor de vertelwijze in *Een goede zaak*. Zij vormt een goed voorbeeld van het ogenschijnlijk structuurloze ver-
tellen dat de roman kenmerkt. Uit de passage blijkt dat dit vertellen
geboren is uit verveling. Arnoldus vergelijkt haar met diverse zaken:
sneeuw, een aanraakbare uitzichtloosheid, eindeloze herhaling, ver-
binden en een bepaalde blik op de werkelijkheid. Om met dit laatste
te beginnen. Ik wees al op de afkeer van werk bij de verteller. Hij is
een geboren verveler. De verveler maakt zich niet druk om nut, hij
installeert zich bij het raam en staart wezenloos naar buiten. Beide

houdingen zagen we eerder in het werk van Brakman. Je zou ze respectievelijk kunnen vergelijken met de instrumentaliteit van de verlichting en de contemplatie van het esthetische.

Verveling is ook een verbinden. Uit het citaat blijkt dat deze activiteit effecten heeft in de romanruimte. De verteller verbindt meer en meer plaatsen met elkaar: het Mauritshuis, de haven van Scheveningen, de ijsfabriek aldaar enzovoort. Uit de zin in kwestie blijkt bovendien dat hier verschillende werkelijkheidssferen door elkaar heen lopen: beeldende kunst (het portret in het Mauritshuis), geografische ruimte (de haven van Scheveningen) en muziek (de hum van het harmonium). Dit verschijnsel kwamen we ook al tegen in de analyse van *De sloop der dingen* en *Ante diluvium*, waar de wereld in het hoofd moeilijk te onderscheiden was van de wereld waarin de verteller zich als personage bewoog. Een van de gevolgen van dit verband was daar dat het lokaliseren van de verteller in een narratologische ruimte wordt bemoeilijkt. Er ontstaat een paradox: de verteller verruimtelijkt andere domeinen van de werkelijkheid, met als resultaat dat ruimte niet meer eenduidig ruimte is. In *Een goede zaak* is iets vergelijkbaars aan de hand. Ook hier is de ruimte een probleem. Zo klopt het uitzicht uit vensters niet altijd met de positie van het huis (46). Ook het perspectief keert zich om, waardoor de straten aan de horizon wijder worden en niet vernauwen (47). Het zal wat dit betreft niet verbazen dat Arnoldus moeite heeft met het vinden van adressen. Het begint al op de eerste bladzijde, waar hij stelt: 'Met adressen heb ik overigens altijd al een hardnekkige vete uit te vechten [...], huisnummers die zich lang keurig gedragen [breken] vlak voor het door mij gezochte adres af [...].' (7) De romanruimte, die vooral bestaat als een netwerk van smalle straatjes en stegen, herhaalt de neiging van Arnoldus tot verbinden:

Om Paleis Noordeinde lagen de smalle straatjes die zo hecht met elkaar waren vervlochten. Ze eindigden in elkaar, liepen een eindje met elkaar op, daalden dan plotseling af naar een kelder of werden op een geheimzinnige wijze, als het ware met zachte drang, naar hun begin teruggevoerd, waarom ik ze dan ook de noodlotsstegen noemde. (47).

Deze labyrintische omgeving is de ruimte waar Arnoldus zich het liefste ophoudt. We zien weer dat het verschil tussen geografische en psychische ruimte onbeslisbaar wordt. Arnoldus stelt: 'ik kan wel zeggen dat ik evenzeer langs de straten en pleinen ga als door mijn fijnzinnig gevormd hoofd' (44).

Vervelen wordt in het citaat ook vergeleken met sneeuwen. Deze weerstoestand komt op diverse plekken in de roman voor. Zo zijn er redenen om sneeuwen en vertellen te combineren. Neem de volgende passage aan het eind van de roman:

Het was ik [Arnoldus – NC] die het maar door liet sneeuwen, schuin over het zwarte uniform [van een bewaker in een die-rentuin – NC], over plaatsen waar niets meer stond en over de plekken waar iets had kunnen staan. Over het Paleis Noordeinde, de stegen, het Voorhout en over Madame Reynaert, die zich dan weer hier en dan weer daar opstelde als een Haagsche dame. Om haar heen daalde de sneeuw, over de vlucht van een vogel, over galon, gevel en Apollogeroep. (155)

Daarmee is nog niet duidelijk wat sneeuwen nu precies is en waarom het een geschikte metafoor is voor het vertellen in *Een goede zaak*. Elders in de roman wordt een specifiekere omschrijving van sneeuwen gegeven:

Het sneeuwde al dagen over het standbeeld, dat tegenover het voorplein door dotten en plakken werd toegedekt: de Prins te paard vormde een schitterende onsamenhangendheid, gekroond door een vreemd gepluimde hoed. De Hofvijver was even groenzwart als dit grillige standbeeld, de gevels wijd en zijd innig grijs; ik kon het niet aangedribbeld krijgen vanwege deze droeve pracht. Het is de innigste vorm van dood die ik ken, de schoonste, en zo moeiteloos overal uitgestrooid in ontelbare meesterwerken dat het moeite kost niet in God te geloven. (153-154)

Sneeuw bedekt met dotten en plakken, waardoor een schitterende onsamenhangendheid ontstaat. Arnoldus vergelijkt het standbeeld

van de prins te paard met de Hofvijver. Beide zouden in gelijke mate groenzwart zijn. Dit suggereert echter dat beide evenzeer niet-groenzwart zijn, het beeld is immers minstens gedeeltelijk bedekt met witte sneeuw. Blijkens het citaat doet sneeuw twee dingen: hij onttrekt aan het zicht (het beeld wordt toegedekt) en hij vernietigt samenhang (het beeld vormt een onsamenhangendheid). Vertalen we dit naar de wijze van vertellen in *Een goede zaak*, dan zou je inderdaad kunnen zeggen dat de roman een ingesneeuwde vertelling is.

Om met sneeuwen als toedekken te beginnen. Eerder stelde ik dat Arnoldus in de roman verschillende moorden op zijn geweten lijkt te hebben. En in de roman sterven inderdaad de personages Perelijn, jonkheer Koel en de koning. Het zijn echter merkwaardige misdaden. Opvallend is bijvoorbeeld dat de daden op zich nooit *real time* verteld worden. We denken ze welhaast terloops te ontdekken in het relaas van Arnoldus. Het verdwijnen van Perelijn lijkt voort te vloeien uit een verhaal dat dr. mr. Fink vertelt over 'ene Kobbe'; dat verhaal blijkt een allegorie te zijn voor de moord op Perelijn. De oom van Arnoldus stelt aan het eind namelijk dat hij het niet over Kobbe had, maar het 'alleen over de broederschap had gehad en dat Perelijn daar eigenmachtig uit had willen treden' (56). Bij de moord op de jonkheer lijkt Arnoldus zelf verbaasd dat deze aan hem wordt toegeschreven: 'Men zag mij voor de dader aan, tegelijkertijd voelde ik dat niets mij meer verdacht zou maken dan een nog niet geuite beschuldiging te ontkennen.' (126) De mensen die naar Arnoldus kijken beschuldigen en beschuldigen niet, de dwerg zelf ontkent en ontkent niet. Zijn schuld is daardoor onbeslisbaar. De moord op de koning draait die op Perelijn weer om. Hij volgt niet uit een allegorie, maar verdwijnt in de taal: 'De moord verdichtte zich tot een heel glossarium van begrippen, mijn gebruikelijke retoriek, voor een dwerg zo noodzakelijk om overeind te blijven, brokkelde uiteen, in zoverre dat zij alleen nog met zichzelf rekening hield.' (169) Eerder dan dat de verteller hier een romanwereld oproept, wordt zijn taal zelfreferentieel. Hij roept niets meer op. Er is evenzeer sprake van een moord als dat de illusie van personages in taal wordt afgebroken. Er ontstaat een 'murmur [...] op de rand van schemer en donker' (ibidem). Dit is een radicale vorm van toedekken. Als meteorologische metafoor: de taal van de dwerg sneeuwt de handeling in.

Er bestaat een verschil tussen de propositie dat een murmel ontstaat en een daadwerkelijk verdwijnen van de romanwerkelijkheid in een talige ongedifferentieerdheid. Sneeuwen staat in de roman echter ook voor een gebrek aan samenhang. Wat dit zou kunnen betekenen voor de wijze van vertellen in *Een goede zaak* zien we terug in het oeverloze vertellen in de roman. Op zeker moment zegt de oom van Arnoldus het volgende over de taak van de eerdergenoemde broederschap:

Hier door de stad gaat alleen het pars pro toto: een hoed, een drankneus, een bult of opvallend lange benen, daar moeten wij doorheen breken, alle andere delen erbij betrekken, erin integreren tot de persoon over zichzelf heen wijst en achter de hoofse groet de sluipmoordenaar, achter de continue glimlach de toorn Gods, achter Mabelia de priesteres met het scherpe zakmesje zichtbaar wordt. (24)

De broederschap is niet op zoek naar personen, maar naar een over zichzelf heen wijzen van het vertellen door het verbinden van alle delen. Tegenover het pars pro toto, waar een deel voor het geheel staat, wil de broederschap tegenstrijdige aspecten verbinden: de hoofse groet met de moordenaar, de glimlach met de toorn enzovoort. Hier ontstaat geen realistischere beschrijving van de personages, maar iets wat personages ontstijgt, ze wijzen als het ware over zichzelf heen in een excessieve beschrijving. Wat betreft de identiteit van de personages, maar bijvoorbeeld ook de ruimte in de roman en de fabel van de vertelling, impliceert integratie evenzeer de desintegratie in niet verder analyseerbare eenheden. Opvallend en bijna pesterig zijn in dit verband de vragen die de oom van Arnoldus op diverse plaatsen in de roman stelt over het tot dan toe vertelde. Hij tematiseert dan expliciet het verband tussen de eerder vertelde delen. Bijvoorbeeld: 'Wil iemand mij het verband aangeven van mijn slaapwandelaarster, de koppenzetster, het Paleis en het bordeelbezoek van Arnoldus Scherpenzeel?' (35) Het zijn vragen die de lezer zichzelf wellicht ook stelt, maar die in ieder geval door de doctor niet beantwoord worden.

Een voorbeeld van zo'n beschrijving is de volgende karakterisering van Madame Reynaert, het personage naar wie Arnoldus' ero-

tische verlangens uitgaan, en die – als puntje bij paaltje komt – zijn moeder blijkt of lijkt te zijn.

Ze had witte wonderschone handen, helaas met iets overstreckte vingers, maar waarin verder voorname trekken waren opgenomen: de duistere hartstochten van een dame die nochtans zeer goed is voor het personeel. Haar gestalte was majestestelijk te noemen, hoog, en in haar iets scheefstaande ogen, schijnbaar koel en raadselachtig schattend, smeulde nog een ongebroken vuur. Haar vormen kwamen voort uit een verloren jeugd, een vanzelfsprekend neigen naar het weelderige en een snufje matrone, alles moeiteeloos bijeengehouden door haar overbewuste roben. Haar voortreffelijke hals had als enige retouche een zacht riekende band uit zijde en kant. De haast ontoelaatbaar donkere stem had een timbre van toverwoorden en liet wat voor bedenkingen ook vervluchtigen en wegsmelten, al naar gelang. Er zijn vrouwen kortom die men op de eerste blik als zodanig herkent. (26-27)

Even later voegt Arnoldus daar nog het volgende aan toe:

Zij zat er wat moe en treurig bij, maar waar en schoon als een regel van Homerus en dat is aan mij welbesteed. Eén hand had zij op tafel gelegd, een prachtig gezicht omdat door het geslote ne de overstreckte vingers onzichtbaar waren, al deden ze desondanks toch mee. Het was een gebiedende hand, een hand voor lastertongen, fijnst Vlaams speldewerk, voor de heimelijke blik. Ik zou haar in verband willen brengen met orgieën, kapellen met kaarsen, gedraaide zuilen, ornament en ivoorbleek stucatuur, een bewogen en aanzwellend ensemble. (29)

Duidelijk is dat de hofdame in de vertelling ontleed wordt tot verschillende (lichaams)delen: haar hand, ogen, gestalte, vormen, hals, stem. Waar de hand met de overstreckte vingers op sommige plekken in de roman lijkt te functioneren als *pars pro toto* voor dit personage (30, 97), is het in deze passage eerder een niet-gemotiveerde metafoor voor de duistere hartstochten van de dame, van een ander deel-

aspect dus. Zo is het eerder een pars pro parte. In de tweede passage wordt de hand in verband gebracht met de openbaarheid van het gebied en de verborgenheid van de lastertongen. Een fragment van de hofdame wordt verbonden met tegenstrijdige zaken, waardoor een wildgroei aan associaties ontstaat die de kern van de beschrijving, de hofdame, aan het zicht onttrekt of zelfs doet verdwijnen. Het verveelde vertellen van de dwerg bestaat daarmee tegelijkertijd uit fragmenteren, verbinden en toedekken. Hoewel Arnoldus beweert dat Madame Reynaert behoort tot de vrouwen die men op het eerste gezicht als zodanig herkent, installeert hij een tegenspraak tussen de excessiviteit van de details en de flits van de herkenning. Het gaat hier eerder om een bewogen en aanzwellend ensemble dan om een kernachtige karakterisering. Arnoldus wekt de indruk dat hij zijn vertelling tot in het oneindige kan voortzetten.

Laten we nog eens terugkeren naar de eerste passage over vervelen die ik eerder aanhaalde. Ik citeer het laatste deel ervan hier opnieuw:

Verveling is de diepste blik op de werkelijkheid en mijn advies is een plaats aan het raam te kiezen, in de zomer, tussen de middag, in de rug gedekt door de benauwenis van de kamer en aan de voorkant ondersteund door de angst voor de straat. Daartussen ligt het wachten op niets. (10)

Tussen de benauwenis van de kamer en de angst voor de straat ligt het wachten op niets. Gezien het eerder geobserveerde gegeven dat de ruimte in Brakmans romans op zijn minst problematisch is, kan de lezer zich afvragen hoe serieus deze eerste twee ruimtes te nemen zijn. Hoe reëel zijn kamer en straat? En hetzelfde kunnen we ons afvragen voor de in het citaat gebruikte persoonlijke voornaamwoorden. Als Madame Reynaert uiteenvalt in een wildgroei aan deelaspecten in haar beschrijving, zou dan hetzelfde niet kunnen gelden voor de verteller van *Een goede zaak*? Wellicht is dit het niets waarop gewacht wordt: het moment waarop een narratologische lezing ontoereikend blijkt te zijn en de roman zich openbaart als puur talig construct. Het werk van Brakman lijkt te wachten op het moment dat de romanwereld en de plot uiteenvallen in het materiaal waaruit het is opgebouwd: taal. Het gaat om het moment waarop we erach-

ter komen dat de straat en de kamer niets zijn. Wat dit betreft lijkt het niet toevallig dat de vertelinstantie de kamer de rug toekeert en bang is de straat op te gaan. Hij houdt zich op tussen die ruimten, in het niets van de verveling.

We zien hier een vergelijkbaar fenomeen als wat De Man beschreef in verband met de gedichten van Beaudelaire en wat Warminski, uitgaande van het werk van De Man, demonstreerde bij de vertalingen van de passage over het sublieme in de *Kritik der Urteils-kraft*. In het eerste geval zagen we dat het grammaticale wordt gepyschologiseerd. In het tweede postuleert men een zien van de dichters om daarmee de problemen uit te vlakken. Het ging in beide gevallen om een nooit geheel te legitimeren sprong van een eindeloze reeks naar een oneindige totalisatie. Zo'n sprong zou je in *Een goede zaak* bijvoorbeeld kunnen maken van de excessieve opsomming van fragmenten en aspecten naar een uitspraak over het wezen van het personage Madame Reynaert of van de over elkaar heen buitelende ruimtelijke beschrijvingen naar de plaats Den Haag.

Eerder wees ik al op de diverse pogingen van de oom van Arnoldus om de verhalen van de broederschap te synthetiseren. Je zou dit op het eerste gezicht kunnen beschouwen als een dergelijke sprong. Hij stelt zijn vraag steeds na een aaneenschakeling van verhalen waartussen het verband allesbehalve duidelijk is. Ik citeerde een voorbeeld van zo'n vraag, maar een ander geval is het volgende: "Zeker," zei de doctor, "al vraag ik mij af wat toch het verband kan zijn van mijn vrijgesproken slaapwandelaarster, het bordeelbezoek van Arnoldus, Perelijns gekwelde celibaat en bolle Piet." (43) Dr. mr. Fink stelt zijn vraag aan de leden van de broederschap en krijgt de volgende antwoorden: de slaap, een visioen, een délire en 'wat bolle Piet betreft, de dood' (44). De vier delen die hij wil integreren tot een verband worden niet samengevoegd onder één noemer, maar blijken ook weer vier delen op te roepen. Hier lijkt eerder sprake van herhaling dan van totaliteit. De sprong mislukt; de vraag naar het verband blijft onbeantwoord. De vragen van doctor Fink lijken daarmee de lezer eerder te confronteren met zijn neiging om details in de vertelling te synthetiseren. Het feit dat de vragen nooit beantwoord worden, suggereert dat een dergelijk verband in deze roman wellicht niet gelegd kan worden. Het lijkt daarmee de zoektocht naar motieven, samen-

hang en thema's te ondermijnen en te wijzen in de richting van wat we met *De Man* een materialistische lezing van de roman zouden kunnen noemen. We zagen dit al bij de verveling van Arnoldus.

Een andere, vergelijkbare vraag naar het verband van het vertelde gaat echter vooraf aan de opmerking dat de broederschap één is (35). Hoe is dit te rijmen met de stelling dat de verschillende verhalen en de onderdelen daarvan zich niet laten synthetiseren? Eenheid is in de roman een op zijn minst problematisch begrip. Zo is dit niet de enige keer dat getracht wordt de aard van deze organisatie te verwoorden. De volgende omschrijving lijkt weer te contrasteren met de zojuist genoemde essentie van de broederschap:

De geschiedenis der broederschappen is de dissonant, bij ons werd zij tot vorm, een dynamisch evenwicht tussen de lust der donkere elementen en het verborgen doel, een spanning met als resultante zo iets als een blikrichting, een vermoeden van, een mogelijke zin. (61)

De broederschap kenmerkt zich dus ook door dissonantie als vorm. Zij verbindt elementen, maar herleidt ze niet tot een harmonie. Hiermee lijkt zij de eenheid weer te ontkennen. Verderop schrijft Arnoldus dat 'het wezen [van de broederschap] zo geheim was dat ook de leden het voor zichzelf verborgen hielden, zonder het echter onuitgesproken te laten' (57). Ook hier een paradox: de leden van de broederschap weten zelf niet wat het wezen van de broederschap is, terwijl ze het tegelijkertijd wel uitspreken. Het blijkt niet bewust toegankelijk voor de leden, maar tegelijkertijd evoceren ze het in wat zij vertellen. Geen eenheid dus en tegelijkertijd weer wel. Elders staat: 'oom herinnerde aan de onderlinge verhouding der leden, die binnen een broederschap een element van eindeloosheid, zelfs van blindheid in zich droeg, wat niets minder was dan een hommage aan ieder lid' (138). De blindheid voor de verhouding tussen de leden van de broederschap lijkt hier hun niet-weten van het wezen der broederschap te herhalen. Met deze blindheid is er echter ook sprake van een hommage aan ieder lid. Het wezenlijke van de broederschap is niet toegankelijk voor mensen, maar is daarmee juist een eerbetoon aan de mens. In een gesprek met Arnoldus lijkt doctor

Fink deze paradoxale structuur te herhalen: “Het mensvijandige als agens van het menselijke,” zei oom, “het had je moeten opvallen, hoe zuiverder de vorm, hoe wreder.” (82). Hoewel de roman *Een goede zaak* op verschillende plekken neigt naar de materialiteit waar De Man de aandacht op vestigt, is van volledig antisubjectivisme in deze passages geen sprake. Het erin verwoorde lijkt eerder op Adorno's ideeën over de verhouding tussen materie en techniek in het kunstwerk. Deze zal ik hierna kort uiteenzetten en daarbij ook ingaan op de verschillen tussen zijn filosofie en het denken van De Man.

Techniek, geschiedenis en het lelijke bij Adorno

De Man vestigt de aandacht op esthetische ideologie. Het esthetische is volgens hem in het leven geroepen om een niet-reduceerbare ongemakkelijkheid weg te poetsen. Het verandert een radicale materialiteit in een subjectieve ervaring, waar we bijvoorbeeld iets van kunnen leren of iets aan hebben omdat het onze identiteit van ervarend subject bevestigt. De nadruk van De Man op het materiele is daarmee een kritiek op het antropocentrisme van het esthetische, dat te gemakkelijk over die onbegrijpelijke materialiteit heen stapt. Ook Adorno problematiseert zoals we zagen het esthetische, maar neemt er in tegenstelling tot De Man geen afscheid van. Voor Adorno biedt de esthetische ervaring juist een onmisbaar alternatief op de kenmodus van wat hij verlichting noemt. Door zijn autonomie collaboreert het esthetische echter tegelijk met die verlichting, omdat hij een positie inneemt van waaruit interventie onmogelijk is. Bovendien blijkt het autonome domein van het esthetische het product te zijn van de verlichting.

Jameson meent affiniteiten te zien in het denken van De Man en Adorno. Beiden problematiseren volgens hem de tirannie van het concept (Jameson 1991: 229¹) en nemen een positie in die je nomina-

1 Met de ook door Jameson gemaakte aantekening dat ‘concept’ zelden of nooit in De Mans vocabulaire voorkomt. Bij hem gaat het om metafoor. Concept en metafoor komen overeen in zoverre als ze geïdealiseerd worden in een nominalisme.

listisch zou kunnen noemen. Dit wil zeggen dat zij het idee huldigen dat de begrippen en tropen waarmee wij de werkelijkheid kennen niet overeenkomen met die werkelijkheid zelf. Tegelijkertijd stellen zij dat begrippen en tropen onontkoombaar zijn. Het verschil tussen de twee denkers is volgens Jameson evenwel 'the greater internal narrativity of De Man's account, as opposed to something like an external narrativity in the "dialectic of enlightenment"' (230). Het interne verhaal zou je kunnen begrijpen als het idee dat teksten zichzelf deconstrueren. De tirannie van het concept kan zo steeds van binnenuit aangevochten worden. Je zou dit interne verhaal ontologisch kunnen noemen. De Man beschrijft hoe deze relatie tussen materie en concept een onontkoombare structuur uitmaakt. Hij beschrijft hoe die relatie wezenlijk is. Zowel de subjectivering van het materiële als de deconstructie van dit subjectieve vanuit de materie is onontkoombaar. Met het externe verhaal van Adorno doet Jameson op het historische karakter van Adorno's denken. De specifieke verhouding tussen begrip en werkelijkheid verandert in de loop van een geschiedenis die deels buiten hen om verloopt. Begrip en werkelijkheid hebben geen essentiële relatie, maar een relatie die in de loop van de tijd aan verandering onderhevig is. De tirannie van het concept kan daardoor worden aangevochten uit naam van een toestand in verleden of toekomst waarin de begrippen minder totalitair waren of worden.

Ook de kritiek op het esthetische van beide denkers kun je langs deze lijnen differentiëren. Bij De Man lijkt het te gaan om de ontmaskering van een structurele ideologie, bij Adorno om een kritiek op een historische stand van zaken. Beide denkers vinden elkaar in een punt in het kunstwerk van waaruit respectievelijk deconstructie en kritiek mogelijk worden. In beide gevallen zou je kunnen spreken van de incorporatie van het anti-esthetische in het esthetische. De Man sprak in dit verband, met 'the only word that comes to mind', van een materiële visie (De Man 1996: 82). Adorno vestigt de aandacht op meerdere aspecten van het kunstwerk, waaronder materiaal, maar datgene wat het historische karakter van zijn denken naar mijn mening het duidelijkst naar voren haalt is 'der ästhetische Name für Materialbeherrschung, Technik' (Adorno 1970: 316). De techniek in de kunst is bij hem 'verschwistert' aan de stand van de

buiten-esthetische productiekrachten (55). Wat technisch mogelijk is, is afhankelijk van de stand van de geschiedenis. Adorno beschrijft die techniek daarbij nadrukkelijk ook als immanent aan het object. Zij geeft het materiaal van dat object een historisch bepaalde vorm.

Techniek is te begrijpen als schakel tussen de twee dialectieken in het kunstwerk, die van de verlichting en die van de esthetische schijn. We zagen al dat de verlichte mens door technologische ontwikkelingen steeds meer controle krijgt over de natuur om hem heen. De dialectiek van de verlichting heeft als gevolg dat technische middelen zich tegen hem keren. Ook de gebruiker van techniek wordt uiteindelijk door techniek beheerst. Iets dergelijks zien we volgens Adorno terug in de kunst:

Evident ist der qualitative Sprung zwischen der Hand, die ein Tier auf die Höhlenwand zeichnet, und der Kamera, die Abbilder an unzähligen Orten gleichzeitig erscheinen zu lassen gestattet. Aber die Objektivation der Höhlenzeichnung gegenüber dem unmittelbaren Gesehenen enthält schon das Potential des technischen Verfahrens, das die Ablösung des Gesehenen vom subjektiven Akt des Sehens bewirkt. (56)

Ook hier zien we vooruitgang: tussen de hand die een dier op een rotswand tekent en de camera die beelden oneindig reproduceerbaar maakt zit een kwalitatieve sprong. Adorno wijst op het feit dat in beide gevallen techniek een rol speelt. Zij is de agens van de vooruitgang. Net zoals in de dialectiek van de verlichting wordt het subject in de kunst langzaam maar zeker beheerst door de techniek. Dat brengt een loskomen van het subject met zich mee. Je ziet het in de geciteerde passage terug: eerst is er nog sprake van contact met een hand, bij de camera is iedere relatie met de mens verbroken. Adorno stelt: 'Technik, der verlängerte Arm des Subjekts, führt immer auch von ihm weg.' (51) Dat wat in eerste instantie een hulpmiddel was, verkrijgt een steeds grotere autonomie, verandert van middel in doel. Dat geldt voor techniek buiten de kunst, maar ook voor techniek in de kunst. De individuele kunstenaar is in zekere zin de slaaf van de ontwikkeling van de technieken binnen de specifieke kunstvorm waar hij in werkt. En deze maken een onherroepelijke

ontwikkeling door: 'Fraglos schreiten die geschichtlichen Materialien und ihre Beherrschung: Technik fort; Erfindungen wie die der Perspektive in der Malerei, der Mehrstimmigkeit in der Musik sind dafür die größten Exempel.' (313) Voor Adorno is deze technische ontwikkeling het criterium bij uitstek om goede van slechte kunst te onderscheiden. Goede kunst is *up to date* met de stand van de techniek, slechte kunst is dat niet. Een bekend of berucht voorbeeld is in dit verband zijn diskwalificatie van de componist Igor Strawinsky, die reactionaire kunst zou maken, ten faveure van Arnold Schönberg, die met zijn twaalftoonstechniek het op dat moment technisch maximaal mogelijke in zijn composities bewerkstelligt.

Toch zijn er verschillen tussen esthetische techniek en 'gewone' techniek. Kunst is ook esthetische schijn. Zoals we zagen stelt Adorno dat zij zich daarom tegen zichzelf moet keren door een moment van antikunst te incorporeren. Een van de manieren waarop zij dat volgens Adorno kan doen is door 'lelijk' te worden:

Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin noch die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis mit der Erniedrigung fortduert, in die Sympathie mit den Erniedrigten leicht umschlägt. (78-79)

Kunst moet het lelijke van de wereld tot haar zaak maken om het daarmee te denunciëren. Door lelijk te worden, klaagt kunst de lelijkheid van de wereld aan en breekt zij door haar illusoire karakter heen. Het lelijke spiegelt niet langer voor dat de wereld in orde is, maar toont haar als iets wat lelijk is, wat niet in orde is. Adorno benadrukt hierbij dat kunst als antikunst niet affirmatief mag worden. Zij mag geen afbeelding zijn van een lelijke wereld. Als afbeelding zou zij namelijk weer identificeerbaar zijn met de begrippelijke logica van de wereld die zij aanklaagt.

We zagen eerder dat Adorno zijn theorie van het kunstschone modelleert op het natuurschone. In *Ästhetische Theorie* zijn aanwij-

zingen te vinden dat ook het principe van het lelijke een pendant kent in de natuur. Bijvoorbeeld in het volgende citaat:

Das Urteil, irgend etwas, eine von Industrieanlagen verwüstete Landschaft, ein von Malerei deformiertes Gesicht, sei ganz einfach häßlich, mag spontan auf solche Phänomene antworten, enträt aber der Selbstevidenz, mit der es sich vorträgt. Der Eindruck der Häßlichkeit von Technik und Industrielandschaft ist formal nicht zureichend erklärt [...]. Er datiert zurück aufs Prinzip der Gewalt, des Zerstörenden. Unversöhnt sind die gesetzten Zwecke mit dem, was Natur, wie sehr auch vermittelt, von sich aus sagen will. In der Technik ist Gewalt über Natur nicht durch Darstellung reflektiert, sondern tritt unmittelbar in den Blick. (75)

Tegenover het door industriële installaties verwoeste landschap staat het door schilderen verwoeste gezicht. In beide gevallen gaat het om een lelijkheid die ontstaan is door technische veranderingen. Bij het industrielandchap is dat eenvoudig te begrijpen. Bij het schilderen doelt Adorno op als lelijk ervaren abstractie in die kunst, het verdwijnen van het figuratieve. Het lelijke is volgens hem in beide gevallen de techniek. In het industrielandchap gaat het om de stand van de techniek van de installaties die het natuurlandschap aantasten en lelijk maken. Bij het schilderen zou het dan de technische stand in de beeldende kunst zijn waardoor de realistische afbeelding onmogelijk en lelijk wordt.²

Nu lijkt lelijk een allesbehalve duidelijke categorie. Uit de hierboven geciteerde passage blijkt echter dat Adorno er iets specifiek mee op het oog heeft. Het industrierrein en het abstracte schilderen zijn

- 2 Het zou een vergissing zijn Adorno's identificatie van techniek en lelijkheid absoluut te denken. Ook het idee dat vooruitgang in kunst een toenemende lelijkheid zou impliceren is geen wet van Meden en Perzen. Het is historisch bepaald. Over de relatie tussen interne en externe techniek schrijft Adorno bijvoorbeeld: 'Der Antagonismus im Begriff der Technik als eines innerästhetisch Determinierten und als eines außerhalb der Kunstwerke Entwickelten ist nicht absolut zu denken. Er entsprang historisch und kann vergehen.' (56)

lelijk omdat in de gebruikte techniek het geweld dat van techniek uitgaat naar voren treedt. Eerder zagen we dat antikunst niet affirmatief mag worden. Hier blijkt hoe dit zou kunnen gebeuren: kunst moet lelijkheid, geweld en techniek niet afbeelden, maar het zijn. Hiermee onderscheidt kunst zich van de wereld buiten haar domein. Verlichting kenmerkt zich zoals we zagen door instrumentele rationaliteit. Voor zover techniek en geweld daar een rol spelen, lijken het middelen om de mens te emanciperen. De kritiek van Adorno en Horkheimer richt zich op het feit dat dit schijn is of ideologie. Techniek lijkt een middel, maar is steeds meer een doel geworden. In de kunst staat een niet-instrumentele omgang met het object centraal. Adorno noemt dit mimesis: waar de verlichting de wereld aan zichzelf onderwerpt, maakt mimesis het denken gelijk aan de wereld (Adorno & Horkheimer 1944: 42). Als hij stelt dat kunst geweld en techniek moet worden, moet je het op deze manier begrijpen. Het is mimesis aan datgene wat mimesis onmogelijk maakt:

Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; dadurch, nicht durch Verleugnung des Stummen wird sie beredt; daß sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt darin. Weder eifert Baudelaire gegen Verdinglichung noch bildet er sie ab; er protestiert gegen sie in der Erfahrung ihrer Archetypen, und das Medium dieser Erfahrung ist die dichterische Form. (Adorno 1970: 39)

In kunst wordt dat wat in de buitenwereld middel lijkt, maar doel is, expliciet tot doel. Adorno heeft het hier over mimesis aan het verharde en het vervreemde. Deze begrippen zijn te lezen in het verlengde van lelijkheid, techniek en geweld. Ook hier zien we dat Adorno ontkent dat kunst deze zaken afbeeldt. Hij geeft Baudelaire als voorbeeld: het werk van deze dichter beeldt verdingelijking niet af en protesteert er ook niet expliciet tegen door een geweldloze omgang van subject en object voor te spiegelen. Zijn gedichten vereenzelvigen zich met de verdingelijking. Ze protesteren daarmee tegen de schijn dat het menselijke nog mogelijk is. Baudelaires gedichten verzetten zich tegen die ideologische sluimer doordat ze zelf niet te herleiden zijn tot het menselijke. Ze protesteren in de esthetische ervaring door

haar te confronteren met de eigen lelijkheid en gewelddadigheid en haar daardoor de illusie te ontnemen dat de wereld in orde is. In tegenstelling dus tot De Man, die het zich onttrekken aan het menselijke vooral als een structuur van Baudelaires werk op zichzelf lijkt te zien, benadrukt Adorno de historische gesitueerdheid ervan. Hij begrijpt dit zich afkeren van het subjectieve daarbij toch als iets er-vaarbaars. Kunst toont het subject zijn eigen gewelddadigheid en laat tegelijk zien dat het niet meer de touwtjes in handen heeft.

Adorno stelde dat esthetische vorm gesedimenteerde inhoud is. Het kunstwerk moet het geweld van maatschappelijke inhouden mimetisch incorporeren. Kunst wordt door haar mimesis aan techniek, geweld, verdingelijking enzovoort antikunst. Zij toont de te-loorgang van de geweldloosheid van het esthetische in het medium van de esthetische ervaring: de vorm van het kunstwerk. Deze vorm trekt de aandacht naar zichzelf toe en laat zich niet gladstrijken in iets als een betekenis of een esthetische ervaring. Toch blijft Adorno de rol van ervaring ambigu formuleren. Waar het subject ogenschijnlijk de dienst uitmaakt, openbaart kunst dat dit niet meer zo is. De mens wordt bepaald en geleefd door begrippen en technieken waar hij geen vat meer op heeft. Dit wordt toegedekt door noties als subjectiviteit, ervaring enzovoort, zodat men de illusie heeft dat menselijkheid nog mogelijk is. Een esthetische ervaring bijvoorbeeld kan op dit moment in de geschiedenis alleen maar ideologie zijn. De kunst laat dit zien door onmenselijk te worden, door zich te vereenzelvigen met techniek. Paradoxaal genoeg schept kunst hierdoor als antikunst een kritische ruimte waarin het menselijke in de toekomst weer mogelijk kan zijn. De crux hierbij is dat Adorno historisch blijft denken. Zo blijft hij de mogelijkheid van een betere wereld openhouden. Tegen beter weten in blijft Adorno daarbij geloven in de mens. Zijn nadruk op antisubjectieve techniek is een stadium in de geschiedenis, wat de mogelijkheid openhoudt voor verandering.

Kunst en antikunst

Ik heb laten zien hoe zo'n antisubjectief moment zich realiseert in het werk van Brakman. Eerder bleek dat een narratologische lees-

wijze in de analyse van de drie romans op grenzen stuit. Nu wil dit niet zeggen dat een dergelijke theorie daarmee per definitie inadequate is. Ook een ondergraving laat zich beschrijven in termen van datgene wat ondermijnd wordt. We zagen dit bij de ruimte in de romans. De verteltheorie gaat uit van niet verder analyseerbare eenheden waarin het vertelde te parafraseren is. De beschrijving van de ruimte is te herleiden tot een plaats, het verhaal als zodanig kun je vatten in een fabel, of in een serie logisch en chronologisch geordende gebeurtenissen veroorzaakt of ervaren door de personages (Bal 1994: 5). Bij Brakmans romans zagen we dat deze parafrase in ieder geval bij de romanruimte problematisch wordt. De vraag waar de personages zich bevinden laat zich niet beantwoorden. Je kunt verschillende opties formuleren, de personages kunnen zich in het heden bevinden, maar ook in de toekomst of het verleden, de ruimte kan het resultaat zijn van fabulatie, maar ook van intertekstualiteit enzovoort. De lezer kan verschillende mogelijkheden formuleren, alleen de keuze tussen die mogelijkheden is niet te legitimeren op basis van de roman. Het werk van Brakman is op dit punt vergelijkbaar met dat van Armando, dat ook meerdere leeswijzen toeliet, zonder dat de ene de voorkeur krijgt boven de andere. In het vorige hoofdstuk noemde ik dit onbeslisbaarheid, een concept dat ook van toepassing lijkt op het werk van Brakman.

De drie romans kunnen zo begrepen worden als negaties van gecodificeerde leeswijzen. Ze laten steeds zien dat zo'n leeswijze zelf zijn transgressie oproept, die zowel een ontkenning daarvan is als een bevestiging. Het ontsnappen aan de wet bevestigt dat die wet er is. In het werk van Brakman wordt de lezer bijvoorbeeld op deze problematiek gewezen door de diverse allusies op het oedipale drama. In alle hier geanalyseerde romans vinden we dit terug: twee vertellers lopen mank, van de derde wordt gesuggereerd dat hij zijn vader vermoordt en slaapt met zijn moeder. Een dergelijke structuur van macht en tegenmacht zagen we ook terug in Adorno's en Horkheimers allegorische lezing van Odysseus en de Sirenen. Vanuit het autonome domein van de kunst wordt het mogelijk om kritiek te leveren op niet-esthetische rationaliteit, terwijl het tegelijkertijd de bevestiging ervan met zich meebrengt: kunst is zelf het product van die rationaliteit en ze is machteloos door haar illusoire karakter.

Adorno stelt daarom dat kunst een probleem wordt. Om aan deze dialectiek te ontsnappen moet zij antikunst worden.

Een doorbreking van de dialectiek van de esthetische schijn brengt een radicale ondermijning van de categorie ervaring met zich mee. Met dit laatste concept bedoel ik alle manieren van omgang met een kunstwerk waar het beschouwend en interpreterend subject iets aan overhoudt: kennis en ervaringen van welke soort ook. Bergson vat een dergelijke radicaal antisubjectieve sfeer onder de noemer virtualiteit. Dit concept was behulpzaam omdat het de grens aangeeft van een lezen in termen van mogelijkheid. Onder deze laatste categorie valt ook de onbeslisbare situatie, waarbij de verschillende elementen op zichzelf mogelijk zijn, maar waar alleen de keuze tussen het ene of het andere onmogelijk is. Virtualiteit onttrekt zich aan termen als mogelijk en niet-onmogelijk. Ze doorbreekt deze oppositie. De vraag is vervolgens hoe we ons dit moeten voorstellen. Ik liet zien dat deze virtualiteit in een literair werk structureel ontoegankelijk blijft zolang we ons als subjectieve lezers met een tekst bezighouden. Op het moment dat een tekst virtueel zou zijn, zouden wij als lezers ophouden te bestaan. De Man zoekt een oplossing uit deze aporie met een concept dat op het eerste gezicht diametraal tegenover virtualiteit staat: materialiteit. Het iets wat zich niet laat vangen in betekenis, wat niet herleidbaar is tot wat voor subjectieve intentionaliteit ook. In al zijn niet-ervaarbare radicaliteit herhaalt De Man hier dezelfde structuur als we bij Bergson zagen. Zodra een tekst werkelijk materieel wordt, verdwijnen wij als lezend subject.

Bij Brakman zien we iets terug wat op de door De Man gezochte materialiteit lijkt. We zagen dat zijn werk de narratologische onbeslisbaarheid ontstijgt door te veranderen in taal. Waar zijn werk in eerste instantie een romanwereld lijkt te creëren, die in tweede instantie onmogelijk of onbeslisbaar blijkt te zijn, desintegreren deze mogelijkheden en onmogelijkheden uiteindelijk in de bouwstenen waaruit ze zijn opgebouwd, de woorden en letters op de pagina. De analyse van Brakmans romans eindigt in het uiteenvallen van de vertelde ruimte in het geconstrueerde karakter ervan. De wereld keert zichzelf binnenstebuiten, om de materie waaruit zij opgebouwd is naar de voorgrond te duwen. Eerder dan met de materialiteit van De Man kun je dit analyseren in termen van wat Adorno de tech-

niek van het kunstwerk noemde. Deze nadrukkelijke technificering van het kunstwerk was volgens hem een mimetische reactie op een onder een ideologische sluier verborgen technificering van de maatschappij. Om te ontkomen aan de dialectiek van de esthetische schijn en zowel de eigen autonomie als de mogelijkheid tot kritiek te waarborgen moet het moderne kunstwerk antikunst worden. Met antikunst doelt Adorno op deze technificering. Hij verbindt haar met een specifiek begrip van lelijkheid: kunst moet het geweld tonen dat ze uitoefent op het eigen materiaal. Dit geweld als zodanig is nog steeds ervaarbaar door een subject, dat hierdoor geconfronteerd wordt met zijn eigen grenzen en gewelddadigheid.

Waar in *De sloop der dingen* een verteller een rol speelt die heterogene zaken met elkaar verbindt en zich verplaatst van adres naar adres, verandert in *Een goede zaak* deze structuur in een strategie die de mogelijkheid van een verteller zelf ondermijnt. Het gaat om een verbinden gekoppeld aan een vervangen. In de roman worden verschillende betekenaars met elkaar in verband gebracht die normaal niets met elkaar te maken hebben, of dat wat normaal een eenheid is, valt uiteen in zoveel met elkaar verbonden betekenaars dat de totaliteit ervan aan het zicht onttrokken wordt. Een voorbeeld van dit laatste is de beschrijving van Madame Reynart, een voorbeeld van het eerste de passage over vervelen. In beide gevallen is het resultaat gelijk: de lezer tast volledig in het duister als het aankomt op de motivatie van het verband. Een totalisatie is onmogelijk. Tegelijkertijd lijkt de roman geregeld te proberen de woekerende verbanden te synthetiseren. Zo'n poging blijft echter in het luchtledige hangen, zoals in het geval van de opmerkingen van de oom van Arnoldus. Of het betreft geen totalisatie, maar een beweging waarin een verband wordt opgenomen als deel van een ander verband. Een voorbeeld is het schijnbare *pars pro toto* van de hand met de overstrekte vingers, dat feitelijk functioneert als *pars pro parte*. Het resultaat van deze quasi-synthetisering is dat een reeks verbanden verbroken wordt en naar een andere reeks wordt overgezet. De strategie van Brakmans roman is wat dit betreft niet louter een continu verbinden, maar een in de vervanging steeds weer onderbroken verbinden. Het resultaat is dat de wereld die de roman aanvankelijk leek op te roepen, uiteenvalt in een continu verbinden en vervangen.

Ik begon dit hoofdstuk met de bezwaren van Brakman tegen zijn literatuurhistorische inlijving bij 'het postmodernisme'. Deze bezwaren concentreerden zich rond een specifieke invulling van het postmodernisme, die zijn werk volgens de auteur onvoldoende recht deed. Ik stelde dat de esthetica van Adorno wellicht een beter model geeft om de verschillende aspecten die hier een rol spelen samen te denken. Het gaat met name om de paradoxale verknoping van esthetische autonomie en engagement in het moderne kunstwerk. Uit de esthetica van Adorno valt af te leiden hoe je Brakmans werk kunt begrijpen als beide tegelijk. Het is geëngageerd in zoverre dat het zich mimetisch gelijkmaakt aan het geweld dat het niet meer expliciet kan bekritisieren zonder medeplichtig te worden aan dezelfde logica. Het is autonoom in zoverre als het zich in een specifieke esthetische mimesis ontdoet van de ideologie die geweld aan het zicht onttrekt. In deze antisubjectieve mimesis zou de mens zich bewust kunnen worden van de deplorabele staat waarin hij verkeert.

DEEL III

PLOOIEN

*Strategische effecten in het werk van
Charlotte Mutsaers*

7 PLOOIEN ALS STRATEGIE

Mutsaers en de filosofie

De analyses van respectievelijk het werk van Armando en dat van Brakman in de twee voorgaande delen eindigden met de beschrijving van een strategie. In het geval van Armando noemde ik die 'snijden', bij Brakman 'verbinden'. Beide keren waren die strategieën niet het beginpunt bij het lezen van hun werk. Het ging toen om residuen van een lezen dat steeds slechts op momenten betekenis kon toekennen aan het literaire werk. Bij Charlotte Mutsaers liggen de zaken echter anders. Op verschillende plaatsen in haar oeuvre heeft zij expliciet iets genoemd wat als strategie zou kunnen gelden: het plooien. Het bekendste voorbeeld is hier *Rachels rokje*. Het eerste deel van deze roman bestaat uit zevenendertig hoofdstukken die 'plooien' genoemd worden. Deze benaming kan refereren aan de plooien in het rokje dat aan de roman zijn titel geeft, alsook aan een specifiek organisatieprincipe van de roman op zich. In het eerste geval gaat het om een kledingstuk van Rachel, de verteller van de roman. In het tweede geval zou je kunnen zeggen dat de roman als zodanig 'geplooid' is. Literatuurwetenschapper Sabrina Sereni spreekt wat dit betreft van een 'poëtische metafoor' en een 'impliciete gebruiksaanwijzing' (Sereni 2005: 359). Willen we de roman begrijpen, dan moeten we weten wat dit plooien is, hoe het zich in de roman realiseert en wat de lezer er vervolgens mee moet. Het plooien een poëtische metafoor noemen is echter problematisch. De plooien van Mutsaers onttrekken zich aan de intenties van de auteur en aan het metaforische als zodanig.

In de 'Wandeling vooraf' (de proloog in *Rachels rokje*) schrijft Mutsaers het volgende over de aard en de functie van de plooien:

Een mens is onbeschrijfelijk onbeschrijfelijk. Evenals het dier. Evenals het romanpersonage. Evenals het naakte bestaan. Maar gelukkig draagt hij een rokje.

Hoe de textuur van het rokje waarvan hij zelf het middelpunt is, in levende plooien om hem heen hangt, cirkelt, zwiert, golft, laait, wappert, opkruipt, straalt, rimpelt, ruist, danst, krult, ademt, ritselt, stroomt, scharniert, siddert, zwaait, knipoogt, steigert of valt, hoe al die plooien zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan en hoe je af en toe een glimp opvangt van wat zich eenzaam en verstolen afspeelt daartussen of zelfs daaronder, dat is het enige wat telt. En bijvoorbeeld niet of die plooien GOED zijn of FOUT, laat dat maar aan de stomerij over. En over het waarheidsgehalte: luister slechts naar het froufrou. (Mutsaers 1994: 15)

Het plooien heeft dus gevolgen voor uiteenlopende zaken. Het betreft mensen en dieren, naaktheid en rokjes, het gaat over de mogelijkheid en onmogelijkheid van beschrijvingen van mensen en dieren, het opvangen van glimpen van wat zich 'daaronder' afspeelt, over het zich onttrekken aan goed en kwaad en over nog veel meer. In dit deel zal ik het plooien in het werk van Mutsaers langs deze lijnen lezen. Aan de heterogeniteit van de opgesomde zaken blijkt een specifieke literaire en filosofische problematiek ten grondslag te liggen.

Op verschillende plaatsen in haar werk heeft Mutsaers blijk gegeven van een theoretische inspiratie van het plooien. De twee grote referentiepunten zijn hier de filosofen Gottfried Wilhelm Leibniz en Gilles Deleuze. In een dialoog in *Rachels rokje* staat bijvoorbeeld het volgende: 'Saluut Leibniz, peetvader van de plooi! Saluut Deleuze, zwerfkei in je nomadenrokje!' (127) Het belangrijkste werk is hier ongetwijfeld Deleuzes *Le pli*. Sereni citeert verschillende interviews waarin Mutsaers aangeeft dat juist dit boek een inspiratie vormde voor *Rachels rokje* (Sereni 2005: 360). Ook elders in Mutsaers' oeuvre zijn passages aan te wijzen waarin de plooi in verband wordt gebracht met Deleuze. Een passage van zijn hand gaat bijvoorbeeld als motto vooraf aan *Bont*: 'Dingen en gedachten groeien of worden groter door het midden, en dáár moeten we zitten, het is dáár dat het zich plooit.' (Mutsaers 2002: 1) Het lijkt dus voor de hand te lig-

gen de ontrafeling van de plooien in Mutsaers werk te beginnen bij Deleuzes filosofie van de plooï. In tegenstelling tot de filosofie van Adorno begeven we ons dan in een denken dat niet uitgaat van het subject en de aan hem verbonden ervaring en interpretatie. Deleuze laat zich onder anderen inspireren door Bergson en ontwikkelt een filosofie van de virtualiteit.

Deleuzes Le pli

In *Le pli* geeft Deleuze een invloedrijke interpretatie van de filosofie van Leibniz. Het begrip ‘barok’ staat hierbij centraal. Voor Deleuze is barok niet zozeer een periodebegrip als wel een aanduiding voor een bepaalde stijl. ‘Barok’ verwijst dus niet naar een cultureel paradigma uit de zeventiende en achttiende eeuw, volgend op de renaissance, maar eerder naar iets wat op een radicale manier ‘de productie van betekenis tegenwerkt of uitstelt’ (Van Alphen 2001: 11). Deleuze definieert de barokke stijl in de eerste zinnen van *Le pli* als volgt:

Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. [...] [Il] courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli. (Deleuze 1988: 5)

Later in de studie over Leibniz heeft Deleuze het over barok als ‘operatie’ of ‘operatieve daad’ (43). De vraag is hoe we de begrippen ‘functie’ en ‘operatie’ moeten begrijpen.

Met de plooïen van de barok denken we in eerste instantie aan de barokke versieringen in architectuur en beeldende kunst. De plooïen zijn dan bijvoorbeeld de vele tierelantijnen die je ziet in dit soort werken. In plaats van een heldere functionele structuur zie je een weelderige wildgroei van het ornamentele, die het bereiken van een kern van de zaak onmogelijk of irrelevant maakt. In de literatuur kun je ook aan barok taalgebruik denken. Geplooide taal zou dan een taal kunnen zijn waarin betekenis verdwijnt in veel omhaal. Dit soort literatuur communiceert geen heldere boodschap, maar ontmantelt die in vele uitwijdingen en terzijdes. In het tweede hoofd-

stuk van *Le pli* blijkt het begrip ‘plooï’ bij Deleuze verrassend genoeg mede geïnspireerd te zijn door de mathematische vernieuwingen van Leibniz. Ik zal hier wat uitgebreider bij stilstaan omdat deze wiskundige wortels van de plooï de relatie tussen de barokke plooï en de interpretatie van literatuur kan verhelderen. Deleuze schrijft:

Le pli, c'est la Puissance, comme on le voit dans le nombre irrationnel qui passe par une extraction de racine, et dans le quotient différentiel qui passe par le rapport d'une grandeur et d'une puissance, comme condition de la variation. La puissance elle-même est acte, c'est l'acte du pli. (25)

Deleuze vindt een paradigmatisch voorbeeld van de plooï in de door Leibniz ontwikkelde differentiaalrekening. Deze tak van de wiskunde onderzoekt de manieren waarop gerelateerde grootheden veranderen ten opzichte van elkaar. Een voorbeeld is een auto die een afstand aflegt in een bepaalde tijd. Rijdt hij met een constante snelheid, dan kun je de relatie tussen afstand en tijd in een grafiek weergeven als een rechte lijn. Je kunt de snelheid op ieder punt op de lijn eenvoudig afleiden uit de grafiek door de afstand te delen door de tijd. De uitkomst is steeds dezelfde. De relatie tussen beide kun je uitdrukken in één functie. Varieert de snelheid daarentegen voortdurend, dan veranderen de verhoudingen tussen afstand en tijd. Dit resulteert in een grafiek met een kromming of met krommingen. Wil je nu de snelheid op een bepaald punt uitrekenen en visualiseren, dan kan dit alleen met behulp van een rechte hulplijn, de zogenaamde tangent. Voor een bepaald punt op de kromming doe je dus net alsof de relatie tussen tijd en afstand constant is. Deze tangent kun je bovendien ook uitdrukken in een bepaalde functie, de zogenaamde afgeleide, die alleen geldt voor dat punt op de kromming (Thomas 1997). Ieder punt op de kromming heeft een andere tangent of afgeleide, een andere visuele en mathematische uitdrukking van de relatie tussen de twee variabelen in een bepaald punt. Je kunt de relatie tussen die variabelen in de totale kromming dus niet weergeven in één functie. De totale variatie is een ‘verhouding die wordt bepaald tussen oneindig snel verschijnende-verdwijnnende bepalingen’ (Christiaens & De Ronde 2009: 331). De plooï als zoda-

nig verwijst hier dus niet naar een 'wezen', maar naar een constante variatie die slechts kan worden benaderd door oneindig veel punten, tangenten en afgeleiden. Deze oneindigheid ontstaat doordat punten op de kromming oneindig klein zijn. Wil je dus alle tangenten tekenen, dan moet je er oneindig veel tekenen. Hetzelfde geldt voor de functies, waarvan je er oneindig veel zult moeten bepalen.

Deleuze duidt deze oneindige variatie ook wel aan met het wiskundige begrip 'inflectie' (Deleuze 1988: 23). Hij verbindt het met een begrip dat we ook al tegenkwamen in de delen over Armando en Brakman: virtualiteit. Deleuze schrijft: 'Aussi l'inflexion est-elle le pur Événement, de la ligne ou du point, le Virtuel, l'idéalité par excellence.' (21) Filosoof Wim Christiaens en wiskundige Christian de Ronde beschrijven wiskundige virtualiteit als volgt:

Typierend voor virtualiteit is niet zozeer het *ontbreken* van alle bepaaldheid, maar het feit dat elke bepaaldheid met een *oneindige snelheid* ontstaat en vergaat. [...] In de virtualiteit zijn er geen stabiele structurele relaties in de vorm van logische of fysische wetten [...]. (Christiaens & De Ronde 2009: 330)

De virtualiteit van de inflectie is een totale chaos. Zij is slechts steeds voor één punt in die chaos te bepalen. In principe kan van ieder punt van de inflectie een tangent getekend en een afgeleide uitgerekend worden. Je hebt dan nog niet de totale kromme bepaald. Daarvoor zou je oneindig veel punten moeten bepalen. Voor het punt ernaast geldt weer een andere waarde enzovoort. Bovendien heb je dan nog niets gezegd over de relatie van die oneindig vele punten tot elkaar. Je kunt nooit het wezen van het virtuele geheel bepalen. Het blijven benaderingen van iets wat niet als zodanig bepaalbaar is.

Leibniz en Deleuze blijken niet alleen geïnteresseerd te zijn in wiskundige aspecten van de virtuele differentiaalkromming. Voor hen staat ze voor de 'werkelijkheid *an sich*' (ibidem). Virtualiteit 's'effectuera d'après des axes de coordonnées, mais pour le moment elle n'est pas dans le monde: elle est le Monde lui-même, ou plutôt son commencement' (Deleuze 1988: 21). De wereld als zodanig is een continue inflectie, kromming, variatie of plooi. Zoals Bergson al stelt kan de virtualiteit ervan worden geactualiseerd, maar nooit

volledig worden uitgedrukt. Virtualiteit kan niet een-op-een worden overgedragen. In de actualisatie verandert er iets, ontstaat er iets nieuws. Virtualiteit en actualiteit zijn kwalitatief gescheiden. In *Le pli* zien we dat dit onderscheid nog complexer is:

Le pli infini sépare, ou passe entre la matière et l'âme, la façade et la pièce close, l'extérieur et l'intérieur. C'est que la ligne d'inflexion est une virtualité qui ne cesse de se différencier: elle s'actualise dans l'âme, mais elle se réalise dans la matière, les deux chacun de son côté. C'est le trait baroque: un extérieur toujours à l'extérieur, un intérieur toujours à l'intérieur. (49)

Virtualiteit splitst zich onophoudelijk op als zij wordt uitgedrukt. Enerzijds actualiseert zij zich in de 'ziel', anderzijds realiseert zij zich in 'materie'. In beide gevallen gaat het om een bepaling van de virtuele inflectie. Deze bepaling gebeurt onder twee aspecten die je analytisch kunt onderscheiden, maar die altijd samen voorkomen (Van Tuinen 2010: 315). Wanneer we de parallel met de differentiaalrekening doortrekken, ben je bij ziel bijvoorbeeld geneigd te denken aan het bepalen van de afgeleide van een punt in een inflectie. Deze zou dan een punt in zo'n kromming ideëel actualiseren. Analoog hieraan is dan het tekenen van de tangent de materiële realisatie van de inflectie. Met Leibniz en Deleuze moet je echter zeggen dat zowel de tangent als de afgeleide altijd zowel actueel als reëel zijn. Je kunt niet zeggen dat de ene de ideële kern van de andere bevat. Beide ontstaan in een bepaalde relatie tussen vorm en materie die virtualiteit uitdrukt. Zo realiseert ook de afgeleide de inflectie in een bepaald materiaal (de wiskundige taal) en de tangent actualiseert de inflectie in een bepaalde vorm (de gestalte van de lijn). De ziel is daarbij niet zozeer de inhoud die verpakt zit in het materiaal. Het gaat eerder om het onderscheid tussen enerzijds kracht en anderzijds materiaal. De filosoof Sjoerd van Tuinen formuleert het als volgt:

[De] plooï is geen 'vorm van inhoud', een gietvorm die materie organiseert volgens een voorgevormde vorm, maar eerst en vooral een 'vorm van uitdrukking', een dynamische functie van de ongevormde krachten die het kunstwerk doorkruisen

en waarvan de uiteindelijke vorm slechts de resultante is. (Van Tuinen 2009: 175)

De vorm van uitdrukking, een dynamische functie van de ongevormde krachten van de virtualiteit, een bepaalde differentiële verhouding daarin, wordt (actueel en reëel) uitgedrukt in een bepaalde confrontatie met 'een altijd al voorgevormd "materiaal van uitdrukking"' (176). Dit kan van alles zijn, maar het treffen is altijd creatief. Het is dus niet zo dat de virtualiteit volledig bepaalt hoe zij wordt uitgedrukt. Je ziet het bij de tangent en de afgeleide, de ene ontstaat vanuit meetkundig materiaal, de andere uit wiskundig materiaal. Verschillend materiaal van uitdrukking leidt tot verschillend resultaat.

In die uitdrukkingen of plooien tussen vorm van uitdrukking en materiaal van uitdrukking maakt Leibniz een onderscheid tussen ziel en materie. Bij hem wordt een ziel bepaald door afgeslotenheid en materie door uiterlijkheid. Je kunt beide uitdrukken in een architecturale allegorie. De ziel is te vergelijken met een afgesloten ruimte, de materie met een façade. Ze lijken respectievelijk op de binnen- en de buitenkant van een gebouw. Op de eerste pagina's van *Le pli* figureren ziel en materie in nog weer een ander allegorisch gebouw. In het zogenaamde huis van de barok vinden we de ziel op de bovenste etage, de materie op de onderste. De eerste etage is een afgesloten, donkere kamer, de tweede heeft ramen naar buiten. Waar de eerste in zichzelf besloten is, wendt de tweede zich naar de buitenwereld. Ook hier dus weer binnen en buiten. We zien nu bovendien een duidelijke hiërarchische relatie. Bij Leibniz is de ziel een pure eenheid, iets wat constant blijft.

Door die afgeslotenheid kan de ziel zichzelf niet zien. Dit heeft als consequentie dat er op de verschillende 'etages' van het huis van de barok andere principes gelden waardoor kennis geproduceerd wordt. Naar materie kun je 'kijken', de ziel kun je 'lezen', maar je kunt ze tegelijk niet scheiden, ze doordringen elkaar.

Le visible et le lisible, l'extérieur et l'intérieur, la façade et la chambre, ce ne sont pourtant pas deux mondes, car le visible a sa lecture [...], et le lisible a son théâtre [...]. Les combinaisons

du visible et du lisible constituent les 'emblèmes' ou les allégories chers au Baroque. (44)

De zichtbaarheid van het materiële lijkt eenvoudig te begrijpen. We kijken naar de dingen, ze verschijnen in de volgorde waarin we ze tegenkomen. Het verband tussen lezen en de ziel is raadselachtiger. Lezen lijkt over betekenis te gaan. Als we lezen begrijpen we de achterliggende ideële betekende van de materiële betekenaars die we zien. Het zou een dialectisch opheffen van het kijken in het lezen moeten zijn. De barok gaat daarentegen uit van een absolute scheiding tussen beide, wat het idee van opheffing problematiseert. Dit resulteert in een allegorie, een retorische structuur waarin de 'ware' betekenis voortdurend wordt opgeschort. We moeten deze onderscheiden van het symbool, waarin drager en idee, betekenaar en betekende, materie en ziel samenvallen (Van Alphen 2001: 13). Een allegorie ontstaat wanneer dit niet het geval is. De ultieme ideële betekende (de ziel, de eenheid) die de betekenis met de materiële betekenaars (de materie, de veelheid) samenvoegt in het symbool, is in de barok ontoegankelijk. Het is een absoluut binnen, een complete afgeslotenheid. Een absoluut onderscheid tussen materie en ziel is het gevolg. Deleuze schrijft dat 'l'allégorie découvre la nature et l'histoire suivant l'ordre du temps, elle fait de la nature une histoire et transforme l'histoire en nature, dans un monde qui n'a plus de centre' (Deleuze 1988: 171). Het achterhalen van de betekenis van een allegorie is een principieel oneindig temporeel proces dat altijd tekortschiet. In de onverenigbaarheid van zien en lezen ontstaat een negatieve dialectiek. Je wilt aan datgene wat je ziet een betekenis geven en een eenheid lezen in de veelheid, maar dat is onmogelijk omdat de ziel structureel afgesloten blijft.

De ziel drukt bij Leibniz de door God gegeven best mogelijke wereld uit. Hier verschilt Deleuze van Leibniz. Volgens hem kunnen zielen zich overal vormen in de materie. Een ziel is slechts veelheid voor zover ze een eenheid vormt. Beide grijpen altijd in elkaar, in zoverre zowel ziel als materie geplooid is. Binnen de eenheid van een ziel ontstaan daarmee ook steeds weer nieuwe differentiaties tussen ziel en materie, tussen actualisatie en realisatie (Van Tuinen 2010: 316). Waar Leibniz de ziel ziet als een niet verder analyseerbare een-

heid, is dat bij Deleuze nooit het geval. Een ziel zelf bevat altijd weer nieuwe zielen en materie, die ook weer zielen en materie bevatten enzovoort. Virtualiteit is altijd onderhevig aan processen van actualisatie en realisatie.

[L]’organisme [...] enveloppe un milieu intérieur qui contient nécessairement d’autres espèces d’organismes, ceux-ci enveloppant à leur tour des milieux intérieurs qui contiennent d’autres organismes encore: ‘les membres d’un corps vivant sont pleins d’autres vivants, plantes, animaux...’ [Deleuze citeert hier Leibniz’ *Monadologie* – NC] (Deleuze 1988: 13-14)

De wereld is bij Deleuze constant in beweging. Een punt op de inflectie valt weer uiteen in oneindig veel kleine andere punten en een ziel wordt steeds weer meegesleurd in de oneindige beweging van de materie. Waar de verhouding tussen ziel en materie bij Leibniz strikt hiërarchisch is (27), ondermijnt de analyse van Deleuze deze ordening.

Het gegeven dat ziel en materie in elkaar geplooid zijn, dat materie dus feitelijk altijd bezielde en ziel altijd materieel is, maakt het onderscheid tussen beide echter nog niet obsoleet. In tegenstelling tot de wereld van de materie is ook bij Deleuze de ziel een ‘gezichtspunt’ of een ‘oogpunt’. Het is veelheid voor zover het ‘geïndividueerd’ of een eenheid is. Deze eenheid in veelheid is een synthetiserend perspectief. Het is verbonden met een proces van toenemende subjectivering. Deleuze schrijft: ‘sujet [sera] ce qui vient au point de vue, ou plutôt ce qui demeure au point de vue’ (27). Dit gezichtspunt kunnen we begrijpen als de ‘condition sous laquelle un éventuel sujet saisit une variation’ (ibidem). Onder variatie moet je in eerste instantie niet de veelheid van de materie verstaan. Deleuze doelt op virtualiteit. Zoals we zagen vond Deleuze hierin een model voor de aard van de wereld. De wereld staat niet stil, maar is een virtuele chaos die altijd in beweging is. Je kunt de virtualiteit die de wereld uitmaakt uitsluitend uitdrukken. Zij wordt dan echter iets anders, geactualiseerd en gerealiseerd. Bij de differentiaalrekening kun je tangenten tekenen en functies bepalen, in de wereld ontstaan gezichtspunten. Een gezichtspunt is een actualisatie van virtualiteit.

Een subject of een ziel is voor Deleuze een expressie van de virtualiteit van de wereld, zonder dat de ziel of het subject daar een intentionele rol bij speelt; zo'n subject of een ziel ontstaat immers pas in die expressie. Hij benadrukt daarbij dat dit geen relativisme is, als een ondergraving van de waarheid, maar de enige manier waarop 'apparaît au sujet la vérité d'une variation' (ibidem). Een subject is daarbij voor Deleuze niet iets wat naar de wereld kijkt of wat de wereld interpreteert, maar iets wat met meer of minder permanentie ontstaat en vergaat in het ontstaan en vergaan van plooiën.

Het plooiën van Rachels rokje

In *Proust et les signes* legt Deleuze een relatie tussen de filosofie van Leibniz en 'tekens'. De problematiek van de plooiën speelt ook in dit werk een allesbepalende rol. Centraal staat Prousts *À la recherche du temps perdu*. Volgens Deleuze is dit werk op te vatten als een zoektocht naar de waarheid van tekens (Deleuze 1964: 10). Hij onderscheidt daarbij twee soorten: materiële en immateriële tekens. Onder de eerste verstaat Deleuze de tekens die we tegenkomen in het dagelijks leven. Dit zijn de gewone tekens waarvan we de betekenis in subjectieve of objectieve zin kunnen ontcijferen. Deze tekens zijn 'idealistisch', omdat we ze begrijpen als betekenaars die naar een transcendente betekende verwijzen (Van Tuinen 2010: 324). De interpretaties die een rol spelen in de negativiteitsaesthetica gaan in deze zin uit van materiële tekens. De interpretaties als zodanig hebben weliswaar slechts momentane status, maar gaan er toch van uit dat er betekenaars zijn die verwijzen naar een solide betekende. Deze tekens spelen in het dagelijks leven weliswaar een rol, maar volgens Deleuze niet in de filosofie en de kunst. Daar gaat het om de zogenoemde immateriële tekens en deze zijn van een heel andere orde. In *Proust et les signes* behandelt hij ze met name in relatie tot het kunstwerk. Ze zijn te begrijpen als 'essenties'. Paradoxaal genoeg zijn deze juist weer niet idealistisch. Essenties verwijzen niet naar iets wat het teken transcendeert. Een immaterieel teken moet je begrijpen als de actualisatie en realisatie van virtualiteit. Van Tuinen schrijft:

If artistic ideas are incorporeal, this does not mean that they transcend the corporeal process of the realization. They rather constitute the virtual potential of a material, its virtual becoming. [...] In art, the signs stay fully immanent to the style of their technical development. Everything resolves around the great identity of idea and style – difference and repetition – that makes art superior to nature [...]. (ibidem)

Hier lijken we pas echt te zien hoe de continue plooi waar Deleuze het in *Le pli* over heeft geactualiseerd en gerealiseerd kan worden. In het kunstwerk drukt de stijl een voortdurend worden uit. Een immaterieel teken is geen teken van 'iets', is bijvoorbeeld geen afbeelding van virtualiteit. Een stijl die dergelijke tekens bevat, belichaamt wording en deze wording blijft immanent aan het materiaal. Een immaterieel teken drukt de virtualiteit van dat materiaal zelf uit in de stijl. Wanneer je stelt dat je deze wording momentaan kunt stilzetten in een betekenis, neem je afstand van de radicaliteit van deze wording en doe je alsof een immaterieel teken een materieel teken is. Van de kunst verplaats je je dan naar het dagelijks leven.

Deleuze differentieert beide soorten tekens tevens aan de hand van twee affectieve toestanden:

Proust est leibnizian: les essences sont les véritables monades, chacune se définissant par le point de vue auquel elle exprime le monde, chaque point de vue renvoyant lui-même à une qualité ultime au fond de la monade. Comme dit Leibniz, elles n'ont ni portes ni fenêtres: le point de vue étant la différence elle-même, les points de vue sur un monde supposé le même sont aussi différents que les mondes les plus lointains. C'est pourquoi l'amitié n'établit jamais que de fausses communications, fondées sur des malentendus, et ne perce que de fausses fenêtres. C'est pourquoi l'amour, plus lucide, renonce par principe à toute communication. Nos seules fenêtres, nos seules portes sont toutes spirituelles: il n'y a d'intersubjectivité qu'artistique. (52-53)

Hier zien we weer het gezichtspunt dat we in *Le pli* ook al zagen. Het kunstwerk drukt de wereld uit, omdat het een continue wor-

ding is. Deleuze stelt dat ook de liefde een affectieve gesteldheid is die geconstitueerd wordt door een dergelijke wording. Wat dit betreft is zij het tegenovergestelde van vriendschap. Vriendschap leidt volgens hem slechts tot misverstanden en valse communicatie. Met valse communicatie doelt Deleuze op de overdracht van betekenis. Blijkbaar gaat vriendschap gepaard met een transmissie van betekenis. Ik stelde al dat betekenis voor Deleuze idealistisch is. Vriendschap is iets alledaags, iets voor de wereld van de materiële tekens. Zoals we zagen kun je volgens Deleuze bij de plooi niet spreken van een dergelijke betekenisoverdracht. In processen van realisatie en actualisatie is alleen sprake van wording, van verandering. Virtualiteit kan louter worden getransformeerd in iets wat er kwalitatief van onderscheiden is. De liefde lijkt dit te begrijpen, in zover als zij alle communicatie afzweert. Liefde is niet iets wat je kant en klaar van het ene naar het andere subject kunt overdragen. Je kunt liefde niet communiceren. Net als in de kunst gaat het in de liefde om een intersubjectiviteit op spirituele wijze – met het proviso dat deze subjecten pas ontstaan in het worden en niet besluiten tot liefde. Net als kunst is liefde geen metaforische overdracht van betekenis, maar een constante metamorfose.

In *Rachels rokje* speelt een vergelijkbare niet-communiceerbaarheid een rol. Op het eerste gezicht lijkt de roman een duidelijke ‘boodschap’ te hebben. De flaptekst verwoordt haar als volgt: ‘Als meisje heeft Rachel nooit de liefde aan Douglas D. durven verklaren. Wanneer ze hem als volwassen vrouw na dertig jaar op straat tegenkomt [...] durft ze het nog niet.’ (Mutsaers 1994: flaptekst) Ook hier blijkt liefde niet-communiceerbaar. De roman vertelt het ‘non-event’ van de liefde van Rachel voor Douglas D. We moeten hier echter voorzichtig zijn. Met literatuurwetenschapper Peter Verstraten kun je namelijk stellen dat een dergelijke samenvatting ‘misleidend’ is (Verstraten 2010: 66). Verspreid door de roman zijn de regels te vinden van wat je een ‘negatieve leeswijzer’ zou kunnen noemen. Ze geven aan hoe we niet met het in de roman vertelde moeten omgaan. De moeder van Rachel levert een voorbeeld van een ‘foute’ manier van lezen. Op zeker moment in de roman vindt zij het dagboek waarin haar dochter haar gevoelens voor Douglas D. voor zichzelf tracht te verwoorden. Ze is zo indiscreet het te lezen en van commentaar te voorzien:

Het staat vast: Rachels onstuimigheid dient gekortwiekt [...]. Maar hoe? Ze laat nog één keer haar meedogenloze ogen over de kinderlijke grote letters gaan. Ach, het is helemaal niet moeilijk om iemand met woorden af te tuigen, zeker niet als het je eigen dochter is die daar op haar blote bakvisknien om smeekt.

Ze krijgt een prachtidee. Uit een van haar zakken van haar witte jasshort [...] diept ze een rood timmermanspotlood op dat ze om redenen van correctie altijd bij zich draagt, en daarmee zet ze in vette diagonale koeienletters *KALVERLIEFDE* over de hele vermaledijde pagina. [...]

Rachel vindt het nog geen twee uur later. Geeft geen kik. Wil haar vader achterna. Dood. (70-71)

De moeder denkt te weten wat er in haar dochter omgaat en plakt er het label 'kalverliefde' op. Uit de geciteerde passage blijkt dat haar dochter deze interpretatie opvat als een gewelddaad waarbij enkel zwijgen een toepasselijke reactie is. Het is een 'aftuigen' met woorden. Het trauma is zo ernstig dat het slachtoffer dood wil – iets wat overigens niet gebeurt. Dit 'dood willen' lijkt hier vooral een manier om uit te drukken dat Rachel zich hevig gekwetst voelt door haar moeder, die de kern van het in haar schriftuur verwoorde wil stilzetten in één woord. Uit andere passages in *Rachels rokje* blijkt dat niet zozeer deze specifieke lezing van het dagboek verwerpelijk is, maar interpretatie in het algemeen. Iedere poging de affecten van Rachel te begrijpen doet haar geweld aan. Dit heeft ook gevolgen voor het statement op het achterplat. Als je zegt dat de roman over het non-event van de liefde van Rachel voor Douglas D. 'gaat', interpreteer je ook al. Je verschilt weinig van de moeder. De vraag is dan vervolgens hoe je *Rachels rokje* wel kunt lezen.

Het personage dat laat zien hoe de roman ook gelezen zou kunnen worden, is de al aangeduide Douglas D. Om precies te zijn gaat het om de onderwijzer Douglas Distelvink. In de volgende passage verkondigt hij een soort categorische imperatief van het interpreteren van literatuur:

‘Nu beginnen we aan de les,’ zegt Distelvink, ‘ik herhaal: de les begint. Of eigenlijk is hij al bijna om. Dat hindert niet, aan interpreteren heb ik toch een broetje dood. Waarom zegt de dichter dat, wat bedoelt hij hier, wat bedoelt hij daar, dat leidt nergens toe. Wat mij interesseert: het roze lintje en de splinterende puntigheid van het plankje. Iemand nog iets te vragen?’ (171)

Elders wordt Distelvink aangeduid als iemand ‘die zelden van iets de reden vroeg’, wat ‘een van de redenen [was] waarom ze [Rachel – NC] zo gek op hem was’ (138). Tegenover de moeder, die direct lijkt te weten waar het dagboek van haar dochter over gaat, staat dus de onderwijzer Distelvink, die de vraag naar de betekenis of de bedoeling opschort. Distelvink wil een tekst niet interpretatief ontsluiten. Het erin verwoorde is als een monade waar je niet in kunt doordringen.

Dit betekent echter niet dat Distelvink nergens in geïnteresseerd is. Hij heeft wel degelijk oog voor ‘roze lintjes’ en ‘splinterende puntigheden’. Deze aandacht voor de lintjes en puntigheden valt te begrijpen als we een moment terugkeren naar de twee soorten tekens die Deleuze onderscheidt in *Proust et les signes*. De roman bevat namelijk niet alleen de niet-communiceerbare immateriële tekens, maar ook wel degelijk materiële tekens. Hij schrijft hierover:

Les autres signes sont matériels, non seulement par leur origine et par la façon dont ils restent à moitié engainés dans l’objet, mais aussi par leur développement ou leur ‘explication’. La madeleine nous renvoie à Combray, les paves, à Venise..., etc. Sans doute les deux impressions, la présente et la passée, ont-elles une seule et même qualité; elles n’en sont pas moins matériellement deux. (Deleuze 1964: 52)

Een materieel teken verwijst naar een ander teken dat in materieel opzicht onderscheiden is. Elders in de studie over Proust vergelijkt Deleuze dit soort tekens met ‘open dozen’ of met ‘open containers’ (142). Op het eerste gezicht lijkt deze term contradictoir. Enerzijds duidt ‘open container’ een openheid aan, anderzijds juist een afgeslotenheid. Begrijpelijker wordt het als we terugdenken aan het

verschil tussen Leibniz en Deleuze. Bij de eerste is de ziel een monade, een afgesloten, niet verder te analyseren eenheid. De tweede stelt daarentegen dat een ziel altijd ook andere zielen bevat. Hij is zowel een in zichzelf besloten individu als iets wat openstaat naar buiten, onderdeel van een menigvuldigheid die een ander individu uitmaakt. Een leibniziaanse monade verandert in een deleuziaanse nomade (vgl. Van Tuinen 2009: 170-174). De activiteit van de verteller bestaat erin materiële tekens die gesloten lijken, in de stijl te openen om ze zo weer in een wordingsproces op te nemen. Het ene teken lijkt 'in' het andere te zitten, maar eerder gebeurt er iets in de stijl van Proust. Het beroemdste voorbeeld hiervan is de door Deleuze genoemde madeleine, waarvan de smaak de verteller noodzaakt zich het dorpje Combray te 'herinneren'. Die 'madeleine' gaat in de stijl van Proust een relatie aan met de straten en huizen van Combray, de gebeurtenissen die daar hebben plaatsgevonden enzovoort. Het is niet zo dat het ene de uitdrukking is van het andere, de herinnering aan Combray zit niet 'in' de madeleine, maar beide worden in de stijl van Proust opgenomen in een proces van wording, dat iets geheel nieuws produceert. Met herinneren lijkt Deleuze hier dus eerder te doelen op de expressie van het geheugen qua virtualiteit, zoals we dat bij Bergson al tegengekomen zijn.

De literatuurwetenschapper Gérard Genette verklaart het fenomeen van de madeleine als een metonymisch gemotiveerde metafoor. Hij schrijft:

Rappelons-nous la façon dont les divers éléments du décor de Combray viennent successivement 's'appliquer' les uns aux autres – pavillon, maison, ville, place, chemins, parc, Vivonne, église et bonnes gens. Si la 'gouttelette' initiale de la mémoire involontaire est bien d'ordre de la métaphore, l'édifice du souvenir est entièrement métonymique. (Genette 1977: 57)

Volgens Genette is de smaak van de madeleine in de eerste roman van de *Recherche* een metafoor voor het verleden, maar hij is metonymisch gemotiveerd. De relatie van gelijkenis tussen de madeleine en het verleden (metafoor) komt tot stand door de relatie van aangrenzendheid (metonymie) tussen de smaak van het koekje en de

omgeving van Combray. De verteller had daar toen dezelfde smaak-sensatie, wat vervolgens het landschap van zijn jeugd oproept (zie ook Van Alphen 1988: 117). Op het eerste gezicht lijkt dit ver van Deleuze af te staan. Het gaat er bij hem juist niet om dat de herinnering aan Combray overeenkomt met de smaak van de madeleine. Voor Deleuze ontstaat tussen de madeleine en de stijl van Proust iets nieuws, een wording waarin de geslotenheid van de verschillende tekens naar elkaar toe 'geopend' wordt. Dit hoeft op zichzelf niet in tegenspraak te zijn met de fenomenen metafoor en metonymie. Volgens Silverman gaat het hierbij namelijk steeds om een tijdelijke identificatie. Het verschil tussen de beide termen blijft in een metaforische of metonymische relatie behouden (Silverman 1983: 109). Deze fenomenen verwijzen dus zowel naar iets afgeslotens (eenheid, gelijkheid) als naar iets opens (verschil). De metaforische of de metonymische relatie is daarmee ook altijd de creatie van iets wat er voor die relatie nog niet was. Toch bevinden we ons bij Genette nog steeds op het niveau van betekenis. In een metafoor gaan twee termen nog steeds een relatie aan op basis van betekenisvolle verschillen en overeenkomsten. Voor Deleuze installeert Proust juist een stijl die niet meer te begrijpen is in termen van betekenis.

Hier stuiten we weer op een spanning tussen een speculatieve filosofie van de virtualiteit en een benadering van literatuur die zich baseert op interpretaties van betekenissen. In de delen over Armando en Brakman zagen we dat de interpretatieve rede wel kan aangeven waar zij op haar grenzen stuit, maar niet over de rand van haar eigen beperktheid heen kan kijken. Zij zou dan immers geen interpretatie meer zijn, maar veranderen in speculatieve filosofie. Omgekeerd is het voor filosofie moeilijk een daadwerkelijke relatie te leggen met literatuur. De vraag blijft bijvoorbeeld wanneer een lezer afstand van zichzelf doet om te verdwijnen in een 'wording'. Deze overgang kan niet ontstaan vanuit een houding die hij subjectief kan aannemen, of vanuit een context van waaruit hij het literaire object benadert. In het virtuele worden is immers geen sprake meer van subjecten en conventies. Wellicht is Deleuzes analyse van de verteller in de *Recherche* hier instructief. Deze verteller probeert steeds te laten zien dat bepaalde containers feitelijk ook open zijn, dat materiële tekens altijd ook immaterieel zijn, dat het binnen ook buiten is. De litera-

tor creëert in zijn stijl vervolgens de wording. De literatuurbeschouwer moet analoog hieraan toch minstens kunnen aangeven waar die openheid tot stand komt, waar hij met zijn interpretaties op grenzen stuit. De speculatieve filosofie kan daarbij aanduiden wat zich voorbij de interpretatie afspeelt.

Ook *Rachels rokje* lijkt te bestaan uit tekens die als proustiaanse containers functioneren. Bepaalde betekenaars gaan een relatie aan met een andere betekenaar elders in de roman. Het kan dan bijvoorbeeld gaan om de genoemde metonymisch gemotiveerde metaforen, maar soms ook om een letterlijke relatie van gelijkheid. Dezelfde betekenaar komt in dat geval op meerdere plekken in de roman voor. In tegenstelling tot wat we bij Proust zagen is er in de roman van Mutsaers geen sprake van één plek in de roman van waaruit een reeks verbanden ontstaat. Het is alsof het koekje uit *Combray* is verkruimeld en op diverse punten in de roman is uitgestrooid. Laten we wat dit betreft nog eens kijken naar de passage waarin de moeder van Rachel met een rood potlood het woord 'KALVERLIEFDE' in het dagboek van haar dochter schrijft. Diverse van de betekenaars die hier een rol spelen, zie je ook elders in de roman terug. Een daarvan is de betekenaar die de kleur van het timmermanspotlood uitdrukt: 'rood'.

Het woord 'rood' wordt opvallend vaak genoemd in de roman. In 'Plooi zevenentwintig' bijvoorbeeld. Rachel wordt hier vergeleken met 'Roodkapje':

Wat een gotspe dat uitgerekend Rachel het rode kapje van Roodkapje op haar hoofd kreeg gedrukt! Dat dat haar nu net moest overkomen terwijl ze al op vijf jaar wist dat Roodkapje een lamstraal was, als je dat tenminste van meisjes zeggen kunt. Dat het trouwens allemaal lamstralen waren in dat sprookje, de een nog een grotere dan de ander. Behalve de wolf uiter-aard. Die liet zich niet kisten. Maar die hebben ze dan ook een vracht stenen in zijn buik genaaid. Moest verdwijnen met huid en haar. Zo diep mogelijk de modder in. Voor straf. Omdat ze zijn dierlijke meerwaarde niet konden velen. (128)

Net als in de passage over de rode balpen associeert de verteller 'rood' hier met agressie. De passage draait daarbij de moraal van

het sprookje om. Niet de wolf, maar de mensen zijn verwerpelijk. Zij kunnen niet omgaan met de 'dierlijke meerwaarde' van de wolf, naaien stenen in zijn buik en werpen hem in de modder. Het zijn 'lamstralen' omdat ze dit hadden kunnen voorkomen: de moeder had Roodkapje niet het bos in moeten sturen, de oma had het de wolf niet zo makkelijk moeten maken in haar huis te komen en Roodkapje had best kunnen zien dat de wolf niet haar oma was (ibidem). Deze laatste staat hier niet voor het onschuldige kleine meisje, maar is medeplichtig aan wreedheid tegenover dieren.

De associatie met Roodkapje wordt veroorzaakt door een opmerking van de moeder van Rachel. Als haar dochter voor het eerst ongesteld is geworden, zegt deze namelijk: 'Grote goedheid, Rachel, [...] als het waar is wat je me daar vertelt, dan ben je vandaag Roodkapje geworden en wat moeten we als die zomaar in verwachting raakt!' (129) Deze opmerking motiveert de zojuist geciteerde uitweiding over het sprookje, waar dit hoofdstuk mee begint. Via deze gebeurtenis blijkt Rachel 'tot het lamstraal-rijk te zijn togetreden' (128). Zij behoort zelf tot de orde van Roodkapje en haar moeder. Ook zij is schuldig. De betekenaar 'rood' wordt hierdoor geladen met nieuwe betekenis. In eerste instantie leek de kleur verbonden met een eenzijdige interpretatieve gewelddaad van de moeder. Nu blijkt haar dochter via het rood van haar maandstonde meer op haar te lijken dan haar lief is. Beiden behoren in zekere zin tot dezelfde orde. Bovendien heeft 'rood' de connotatie van menselijk geweld: wreedheid tegenover wolven en 'dierlijke meerwaarde' in het algemeen. Ook in deze door haar verfoeide orde is Rachel via het rood geïmpliceerd. Het lijkt daarmee de betekenaar van een enerzijds specifiek vrouwelijke en anderzijds algemeen menselijke erfzonde. Rachel tracht hieraan te ontsnappen. Zij zoekt naar een kapitein die kan 'varen op de Rooie Zee', de zee 'waarvan je weet dat hij hele legers kan verzwelgen' (131).

Deze kapitein lijkt zij te vinden in de onderwijzer Distelvink. De plooi over Roodkapje wordt gevolgd door een plooi waarin deze in de eerste zin Rachels jas 'op een kapstokje' hangt (132). De 'kap' van het kapstokje suggereert dat zij haar 'roodkapje' afdoet om te ontsnappen aan het rood met alle connotaties die erbij horen. Ook het 'stokje' lijkt als fallisch symbool tegengesteld aan de vrouwelijkheid

van de moeder. Bovendien lijkt het rode potlood van de moeder zijn antithese te vinden in de groene balpen van Distelvink, die het zelfs 'verfoeit [...] om met rood te corrigeren' (43). Op deze manier worden de tegengestelde werelden van de moeder en Distelvink gekoppeld aan twee verschillende kleuren – rood en groen. De interpretatie loopt echter deels spaak. Op een andere plaats in de roman staat namelijk:

Ze zou hem uithoren over de kleurkeuze van zijn ballpoint en dan via het groen heel natuurlijk, het was immers een complementaire kleur, bij het rood van de liefde belanden. In het verhaal van de wolf had misschien ook wel een opening gezeten maar daar wou ze voorlopig niet aan terugdenken, het had haar van alle kanten beangstigd, ingesloten en zelfs pijn gedaan. (138)

Rood en groen zijn complementair in de traditionele kleurentheorie, wat in het dagelijks taalgebruik zoveel betekent als 'aanvullend'. De connotaties van 'rood' worden zo nog verder uitgebreid. De verteller associeert de kleur met liefde, datgene waaraan het rode potlood juist afbreuk deed door het te benoemen. Hier is 'rood' dus niet gelieerd aan wat Rachels gevoelens tracht te vernietigen, maar is het een betekenaar waarmee ze die ter sprake kan brengen. De tegengestelde betekenis blijft echter actief. Ook hier leest de verteller 'rood' als verwijzing naar de wolf van Roodkapje, die wordt geassocieerd met angst en pijn.

De voorkeur van Douglas Distelvink voor 'groen' lijkt gemotiveerd door zijn naam. 'En een douglas is echt een dennenboom.' (89) Groen is de kleur van de naalden van de Douglasspar, een boom uit de dennenfamilie. De betekenaar 'Douglas' is hier dus geassocieerd met 'groen' en 'dennenboom'. Die laatste betekenaar wordt in *Rachels rokje* (en in ander werk van Mutsaers, bijvoorbeeld de essaybundel *Zeepijn*) bovendien op vele plaatsen geassocieerd met 'kerst'. Dennen horen bij kerst. In een sauna waar dennen takken worden verbrand, 'lijkt het altijd kerstavond' (86). Kerst is vervolgens weer verbonden met 'pijn'. Dit laatste woord is zowel een oudere benaming van de den (de pijnboom) als een specifiek

met kerst geassocieerd affect (pijn). De pijn die in het eerder aangehaalde citaat met 'rood' verbonden werd, blijkt nu dus ook bij het 'groen' van de dennenboom te horen. Neem bijvoorbeeld de volgende passage:

Ik wist niet dat een kerstliedje zoveel pijn kon doen.

Rachel wist het maar al te goed – onze levens hangen van kerstliedjes aan elkaar en ze doen allemaal pijn, van *De herder-tjes lagen bij nachte* tot *O dennenboom, O dennenboom* [...]. Dat tien simpele woorden achter elkaar je zo bang kunnen maken. Want denk je eens in: als de vreedzame boodschap en de hemelse klanken van een kerstliedje al zo op iemand in kunnen hakken, welke mogelijkheden liggen dan niet te sluimeren in de rest van de wereld om ons heen. (76)

Een dennenboom is niet alleen een pijn, hij doet ook pijn. De ge-cursiveerde zin wordt toegeschreven aan 'de Poolse jood Szymon Laks, Kapellmeister van Auschwitz II' (ibidem). Hij moest in 1943 kerstliedjes spelen voor de stervenden in de barakken van het kamp. De gecursiveerde zin over kerstliedjes schreef hij in zijn memoires in verband met die specifieke herinnering. Kerst is voor hem verbonden met de dood, met 'uitgemergelde, wegterende, rottende schimmen' (ibidem). De verteller in *Rachels rokje* begrijpt dit volkomen: '[Soms] is een kerstliedje een en al lemmet, snijdt het door je vlees letter voor letter, alleen, je ziet het er niet aan af.' (77)

Met deze verwijzing naar de kapelmeester van Auschwitz worden 'Douglas', 'groen', 'dennenboom' en 'kerst' geassocieerd met 'Tweede Wereldoorlog' en 'Holocaust'. Kerst is echter op nog een andere wijze verbonden met deze historische periode. Waar de moeder lijkt te staan voor alles wat Rachel beknot en beperkt, figureert de vader als haar positieve tegenhanger. Hij bracht Rachel de liefde voor poëzie bij en werkte als persoonlijkheid minder restrictief dan de moeder, van hem mocht ze bijvoorbeeld gerust door de plassen stampen (211). Op de kerstavond van Rachels tiende levensjaar werd hij echter vermoord, om een 'fout die zich schijnt schuil te houden in de Duitse staart [van Rachels achternaam: Stottermaus – NC] en het bloed dat daaraan kleeft' (28). Rachels vader was met andere

woorden 'fout' in de oorlog. Rachel is gedwongen haar goede herinneringen aan haar vader te verenigen met het negatieve maatschappelijke oordeel over hem. Ze kiest voor haar eigen waarheid en tegen de politieke correctheid: 'Sindsdien staat Goed en Fout op hun kop en branden de kaarsjes van Rachels kerstboom ondersteboven.' (27) Veel van de tot nu toe genoemde elementen staan tevens in relatie tot deze gebeurtenis. Bijvoorbeeld de dennenboom. Op het moment dat de moordenaar aanbelt, zit Rachel 'een slinger dennenappels te rijgen' (25) en haar vader wordt begraven op 'Dennenrust of Den en Rust' (27). De alinea die de moord beschrijft, eindigt als volgt:

Het doorzeefde gezicht van Vader stroomt weg met zijn bloed en komt tot stolling op de besneeuwde straat. Doet denken aan de doek van Veronica. De verknochte dennentak zweeft er aan zijn linten achteraan en daalt erbovenop. Wonderlijk hoe rood en groen en zwart en wit zich altijd weer tot elkaar aangetrokken voelen. (26-27)

In de betekenaars 'rood' en 'groen' resoneert deze gebeurtenis mee. Distelvink is via beide kleuren gerelateerd aan de vader van Rachel. En het verband is nog hechter. Rachel erft na de dood van haar vader een schilderij. Wanneer ze het op zeker moment in bruikleen heeft gegeven voor een tentoonstelling, leest ze in de catalogus dat het onder meer een distelvink afbeeldt. Het gaat om het vogeltje dat afgebeeld staat voor een dennenbosje (35). Het personage Distelvink is dus ook via de betekenaar 'distelvink' verbonden met de vader van Rachel. Maar dit is niet alles. Ook de vader van Distelvink blijkt vermoord in 'de oorlog' (44) Waar Rachels vader is vermoord omdat hij 'fout' was, lijkt de vader van Distelvink eerder vermoord te zijn in een concentratiekamp. Nadat Distelvink in een vlaag van verstandsverbijstering de bril van een scholier heeft kapotgeslagen, zegt hij namelijk: 'Mijn vader had ook een bril maar die is op de grote hoop gegoooid.' (172) Dit lijkt een verwijzing te zijn naar de hopen kledingstukken die achterbleven als stille getuigen van de Holocaust. *Rachels rokje* encenseert op deze wijze een relatie tussen twee overledenen, van wie de ene doorgaans wordt beschouwd als

dader, de andere als slachtoffer. En om de zaak nog complexer te maken speelt nog een derde moord een rol in de roman. In dezelfde plooi waarin de moord op Rachels vader een plaats vindt, staat de volgende opmerking: 'Als dan ook nog de burens op de schutting klimmen om haar lievelingshond dood te schieten ("van hetzelfde laken een pak") begint Rachel zich zoetjesaan af te vragen of ze niet veel beter op haar plaats zou zijn in de hemel.' (28) Van het rood van vaders bloed zijn we hier weer terug bij het rood van Roodkapje en de menselijke wreedheid tegen dieren.

Deze opsomming van verbanden is verre van uitputtend, maar ik breek haar hier af. Met Vervaeck kunnen we stellen dat Mutsaers een wereld schept 'waarin alles begint te resoneren omdat alles een bijklank krijgt' (Vervaeck 2009: 154). Of zoals Rachel stelt in de roman:

Daarom wou ik ook vragen: dat eeuwige tumult over de *chaos* om ons heen, kan dat eens afgelopen zijn? Wat ik ervan ervaren heb: een niet aflatende, niet te ontlopen, onverbiddelijke, onverbreekelijke, belegerende demonische SAMENHANG. (Mutsaers 1994: 36)

In *Rachels rokje* wordt het verband tussen verschillende passages of episoden hechter door tekens die elkaar als connotatie hebben. Duidelijk wordt dat 'samenhang' hier geen synoniem is van 'begrijpelijkheid'. Het woord 'rood' blijkt in de roman bijvoorbeeld het volgende als connotatie te hebben: het trauma omdat de moeder Rachels dagboek las, de eerste ongesteldheid, Roodkapje, wreedheid tegen dieren, de liefde voor Distelvink, kerst, de moorden op de vaders en die op het favoriete huisdier.

Zo ontstaat een ogenschijnlijk 'neobarokke' structuur. De wildgroei van associatieve verbanden laat zich niet vastpinnen in een betekende. Er is geen betekende die de roman eenheid verschaft. Van wording in zuiver virtuele zin kun je hier echter ook niet spreken. Eerder gaat het om een plooi die ontstaat in een interpretatie die zichzelf deconstrueert, om een interpretatie die op haar eigen grenzen stuit en in die zin verwijst naar iets daarbuiten. Sereni stelt in dit verband dan ook niet voor niets dat de roman niet over een plooi gaat, maar er een is (Sereni 2005: 364). We zagen dat verschillende

betekenissen elkaar oproepen in een wildgroei van relaties. Deze relaties kun je vervolgens zo ver doorvoeren dat de interpretatie dol-draait. Steeds kun je weer andere relaties in de roman leggen, andere associaties maken. De wereld van de roman blijft zo misschien interpreterbaar, maar het is een dolgedraaid interpreteren. Het lezen komt niet tot stilstand in een definitieve betekenis. Verschillende woorden blijven verbanden aangaan met andere woorden en zich differentiëren in verschillende betekenissen. Op deze manier vormt de roman inderdaad een structuur die betekenis uitstelt. Je kunt de beweging volgen van betekenaar naar betekenaar, een ultieme betekenis blijft afwezig.

De passage over het dagboek en de moeder suggereert dat we hier niet alleen te maken hebben met een structurele ontoegankelijkheid van de waarheid van de tekst. Het gaat echter evengoed om een gebod: gij zult niet tot de kern van de zaak doordringen. Of het nu waar is of niet, het kennen van de ander verwondt. Zoals Vervaeck stelt kunnen we ons bij Mutsaers niet 'wentelen in het eenvoudige *anything goes*' (Vervaeck 2009: 148). *Rachels rokje* lijkt veeleer een ethiek van het lezen te propageren. We moeten niet de ziel van de verteller willen achterhalen. In de plooi 'Kleine catechismus van de rok' citeert Mutsaers Roland Barthes, wellicht om aan te geven hoe haar lezer dan wel moet lezen. Hij moet een rokkenjager worden:

'Waar ik in een verhaal van houd is dus niet zonder meer de inhoud, [...] maar veeleer de schrammen die ik op het mooie omhulsel aanbreng: ik ren, ik spring, ik kijk op, ik duik er weer in.' Zo iemand, een echte textuurgek, iemand die aan rokjes zijn hart ophaalt, zelfs als er sprake is van een hortend en stotend frou-frou. (Mutsaers 1994: 127)

8 HET PLOOIEN VAN DE GESCHIEDENIS

Ornament, esthetische ervaring en geschiedenis

De barok staat volgens Deleuze voor een operatieve functie. Het gaat om een autonoom en onophoudelijk plooien. Een voorbeeld in dit verband is barokke kleding, die 'entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables' (Deleuze 1988: 164). Een kledingstuk is niet slechts verpakking of versiering van een lichaam, dat verdwijnt achter het vormenspel van de wijdvallende, geplooide stof. Wat slechts verpakking was, komt op de voorgrond te staan en trekt de aandacht naar zich toe. In barokke schilderijen of beeldhouwwerken zie je dit bijvoorbeeld. De kijker wordt verleid zich te verliezen in de weelderige plooien van jurken en mantels. Wie of wat de lichamen zijn die de plooien verpakken wordt onbelangrijk. Het ornament verkrijgt hier autonomie ten opzichte van de representatie.

De barok kunnen we daarmee begrijpen als een verzelfstandiging van het ornamentele. In *De sublieme historische ervaring* besteedt geschiedfilosoof Frank Ankersmit veel aandacht aan dit ogenschijnlijk secundaire fenomeen. Hij bespreekt het in eerste instantie als een metafoor voor het esthetische als zodanig. Hij citeert met instemming de filosoof Hans-Georg Gadamer, die stelt dat het ornamentele te begrijpen is als het oorspronkelijke wezen van schoonheid (Ankersmit 2007: 322). Het speelse van de decoratie is dan een metafoor voor de interesseloze interesse die de esthetische ervaring uitmaakt. Ankersmit en Gadamer sluiten wat dit betreft aan bij de al eerder besproken opvatting van het esthetische, zoals we die ook in het werk van Menke en Adorno tegenkomen. Ankersmit laat het daar echter niet bij. De esthetische ervaring kan vervolgens weer een

aanleiding zijn tot wat Ankersmit een historische ervaring noemt. Ook hier speelt het ornamentele een belangrijke rol. Het verliest hier alleen zijn metaforische status. Ankersmit beschrijft een concrete ervaring van een ornamenteel object. In verband met een specifieke rococodecoratie schrijft hij dat zij 'een *trait d'union*' doet ontstaan 'tussen mijzelf en wat mij in de achttiende eeuw zo boeide' (338). De rococodecoratie legt een verband tussen verleden en heden door een decontextualisering. Ten overstaan van de rococodecoratie ontstaat 'een ervaring die ongewoon zelfstandig naast haar context staat' (276). Hier verandert een esthetische ervaring in een historische ervaring. Zoals ik al eerder liet zien is ook de esthetische ervaring namelijk nog steeds gebonden aan een context en aan een bepaalde mate van subjectieve intentionaliteit. Ankersmit situeert de historische ervaring daarentegen nadrukkelijk voorbij categorieën als subject en object. Hij schrijft:

In de historische ervaring is er *alleen de ervaring*; de domeinen van zowel subject als object verdwijnen achter *haar* horizon en verliezen tijdelijk hun gebruikelijke logische prioriteit boven de ervaring. [...] Als de congruentie van een verleden en onze eigen gevoelens plotseling en onverwacht door een historische ervaring tot stand is gekomen, zullen wijzelf en het verleden tijdelijk opgaan in de as die verleden (object) en heden (subject) verbindt. Op zo'n moment zal voor ons alles buiten deze as – ons eigen verleden of de kunsthistorische context van het schilderij – zijn tegenwoordigheid en betekenis verliezen. (305)

De ervaring die Ankersmit beschrijft, is dus een ervaring die niet meer exclusief gebonden is aan een subject. In zekere zin een ervaring die niet subjectief ervaren wordt dus. De historische ervaring verbindt subject en object op een dusdanige manier dat geen van beide de overhand krijgt. Dit wil echter niet zeggen dat zij helemaal verdwijnen. We hebben slechts 'geen zekerheid meer [...] waar het "ik", het historische subject, ophoudt of waar het verleden, het object, begint' (286).

Deze ervaring doorbreekt de twee dominante paradigma's in geschiedwetenschap en wetenschap *tout court*. Wat voor epistemologi-

sche premissen er ook aan ten grondslag liggen, in de geijkte wetenschap zien we steeds 'aan de ene kant een kennend subject en aan de andere kant een gekend object', gekoppeld aan een 'kentheoretische schematiek die aangeeft welke relatie er tussen beide is' (33). Steeds weer zien we binnen deze structuur een 'stelselmatige ongelijkheid' waarin 'ofwel het object ofwel het subject een verpletterend overwicht heeft' (306). Deze ongelijkheid ontstaat vanuit de genoemde 'schematiek' die de relatie tussen beide polen bepaalt. Dit is wat Ankersmit de context noemt: 'zodra de context op het toneel verschijnt en zich aan subject of object hecht, zal hij in een handomdraai de ander volledig van zijn inhoud ontdoen' (307). Een voorbeeld is de cliché-interpretatie van de kentheorie van Kant, die wil dat het subject de overhand krijgt en het object een onbereikbaar *Ding an sich* wordt. Omgekeerd kun je hier volgens Ankersmit ook de moderne neurowetenschappen noemen, waar het subject verschrompelt 'in een mist van neurofysiologische data' (ibidem). Deze benaderingen van de werkelijkheid hebben gemeenschappelijk dat zij de ervaring waar Ankersmit op doelt geen plaats gunnen. En dat terwijl deze 'de band tussen subject en object' volgens hem pas mogelijk maakt (33). Of het primaat nu bij subject of object ligt, contextualisering staat een authentieke ervaring van het verleden in de weg.

Subject en object zijn volgens Ankersmit 'con-substantieel': de 'geschiedenis is in ons en wij zijn in de geschiedenis' (267). Het is een structuur die je op zichzelf al barok zou kunnen noemen. Mieke Bal stelt bijvoorbeeld dat in het barokke gezichtspunt subject en object wederzijds afhankelijk worden. Ze zijn in elkaar geplooid. Ook Bal ziet in deze structuur een benadering van geschiedenis: 'This co-dependency [...] is the baroque alternative to a historical attitude derived from the romantic response to classicism, which is based on mastery and reconstruction of the historical object combined with reflection on how the subject grasps it.' (Bal 1999: 28) Evenals Ankersmit formuleert Bal hiermee een alternatief op de subject- of objectgedomineerde benaderingen die meestal het kader vormen van geschiedschrijving. Het vormt een alternatief op debatten over de mogelijkheid van het beschrijven van historische feiten of over de toelaatbaarheid van anachronismen. Het plooien van subject en object maakt een einde aan het idee van zuiverheid dat aan dit soort

discussies ten grondslag ligt. Subject en object, heden en verleden zijn altijd op elkaar betrokken en met elkaar vermengd.

In Ankersmits betoog fungeren geplooiden structuren als verbinding tussen hem als subject en de achttiende eeuw als object. Rococodecoratie blijkt bij Ankersmit een gevoel van verveling op te roepen. Hij noemt het een paradoxale verveling, omdat zij zowel onverschillig laat als fascineert. Verveling is het gevoel 'dat ons het dichtst bij het wezen der dingen brengt'. Het 'schort de interactie tussen onszelf en de wereld tijdelijk op; en deze opschorting stimuleert de werkelijkheid om haar ware aard te laten zien, niet aangetaast of vervormd door onze belangen en preoccupaties' (Ankersmit 2007: 316). Het rococo-ornament roept een dergelijke stemming of ervaring op. Ankersmit noemt als voorbeeld een bloemenbehang. Dit kun je op twee manieren waarnemen:

[We] kunnen de gestileerde bloembladeren zien ofwel als representaties van echte bloemen ofwel als behangpatronen. In het eerste geval plaatsen we ons als toeschouwers ergens tussen de echte bloem (het gerepresenteerde) en zijn afbeelding (de representatie); in het laatste geval zijn de bloemen ontdaan van hun representatieve inhoud, het zijn op zich betekenisloze vormen die onderling allerlei verrassende allianties kunnen smeden. (317)

De eerste manier van waarnemen gebeurt binnen het 'normale' kader. Een subject neemt iets waar als een object. De tweede manier roept volgens Ankersmit echter een 'paradoxale dialectiek' van subject en object in het leven. Aan de ene kant worden de motieven waargenomen zonder de categorieën waarmee het subject de wereld kent en ordent. Het identificerende denken waar Adorno over schreef, is buiten spel gezet. Je zou het daarmee zuiver objectief kunnen noemen, het doet recht aan de niet-identiteit van het object. Aan de andere kant is het nog steeds het esthetische vrije spel van ons voorstellingsvermogen dat alles stuurt (319). Dit is juist een zeer subjectieve manier van waarnemen, het gaat om een spel met de categorieën waarmee het subject de wereld benadert. De historische ervaring is voor zover zij geënt is op de esthetische ervaring, daarmee

nog steeds gebonden aan het subject. Tegelijk stelt Ankersmit dat de historische ervaring deze gebondenheid ontstijgt. Volgens hem is de historische ervaring een *modus* waarin we geen keuze hoeven te maken tussen object en subject:

De grootste objectiviteit maakt [...] plaats voor de grootste subjectiviteit, en omgekeerd. In het bewustwordingsproces van deze paradoxale dialectiek komen we tot het deprimerende inzicht dat we steeds verder afraken van het object dat we steeds dichter naderen. We zullen ons uiteindelijk *verveeld* van de hele zaak afwenden – wat anders rest ons wanneer de werkelijkheid ons steeds ontsnapt op het moment dat ze zich aan ons zou openbaren? (ibidem)

In de ervaren stemming ontstaat een verband met het verleden waarin subject en object geen van beide de overhand krijgen. Ankersmit vergelijkt de in de historische ervaring geopenbaarde stemming met de toonsoort van een muziekstuk. Deze gaat volgens hem vooraf aan inhoud of stijl. Analooq hieraan is de ervaring van het rococobehang te begrijpen als de stemming van het verleden, die haar echo vindt in de stemming van de beschouwer. ‘De historische ervaring is de weerklink van de “muziek van het verleden”, met haar specifieke stemmingen en gevoelens, in de historicus, wiens geest toevallig “in dezelfde toonsoort” is geschreven.’ (341) Alleen op deze affectieve wijze is authentiek contact met het verleden volgens Ankersmit mogelijk. Waar een overeenstemming van subjectief begrip en objectieve zaak op een discursief niveau niet mogelijk is, introduceert Ankersmit hier dus het affectieve niveau waarop die overeenstemming wel mogelijk is.¹ Op het moment dat de ervaring discursief wordt geformuleerd, verdwijnen de stemming en de ermee verbonden authenticiteit onvermijdelijk. Het ‘sluit de deuren tussen verleden en heden even geluidloos als onherroepelijk’ (ibidem).

1 Hoewel Ankersmit in *De sublieme historische ervaring* niet op Deleuze ingaat, valt hier het verschil tussen beide ‘plooien’ op. Waar Ankersmit schrijft over een overeenstemmen van subject en object, zal Deleuze eerder stellen dat in de relatie tussen beide iets nieuws geproduceerd wordt.

Een verleden vindt zijn weerklink in een geest die er qua stemming mee overeenkomt. Uit deze beschrijving van de resonantie van het verleden in het heden blijkt dat de stemmingen nog steeds persoonsgebonden zijn. Denk alleen maar aan het woord 'ervaring'. Een ervaring is nog steeds afhankelijk van een subject. Ankersmit voelt een persoonlijke affiniteit met de rococo, daarom schrijft hij over de 'ervaring' die deze oproept. En voor deze nadruk op het subjectieve aspect van de historische ervaring is veel te zeggen. Niet iedereen voelt dezelfde fascinatie voor dezelfde historische periode. De een houdt van de middeleeuwen, de ander van de barok – als er überhaupt al sprake is van weerklink van het verleden bij een bepaalde persoon. Ankersmits claim gaat echter verder. Hij heeft het over de structuur van de authentieke historische ervaring als zodanig en stelt dat deze ervaring het zuiver subjectieve ontstijgt om authentiek toegang te krijgen tot het verleden in haar objectiviteit. De vraag is dan in hoeverre je nog kunt spreken van 'ervaring' als er een dergelijk moment van zelfverlies of zelftranscendentie bij komt kijken. Wie moet er dan nog ervaren? En waarom zou een subject niet ook zijn affecten aan het verleden kunnen opleggen? Iemand anders ontdekt wellicht weer een andere grondstemming in de rococo. De weerklink van de rococo met andere subjecten kan evengoed ontstaan vanuit andere affecten, zoals depressie, angst of enthousiasme.

Een ander probleem is hier de geclaimde universaliteit van verveling. Zij staat voor de historische ervaring als zodanig. Stellen dat 'we' ons verveeld van de zaak zullen afwenden, is gezien het voorgaande op zijn minst problematisch. Het gegeven dat Ankersmit zijn stemming ook al beschrijft in samenhang met 'fascinatie' (316) en 'gedeprimeerdheid' (319), duidt er al op dat 'verveling' een tentatieve, noodzakelijk ontoereikende term is voor de historische ervaring. De oorzaak van deze ontoereikendheid lijkt de talige bepaling van de stemming te zijn. Onvermijdelijk wordt een plooi tussen object en subject vertaald in een structuur die deze plooi weer talig uiteenrafelt in een bepaalde hiërarchie tussen beide. Zodra we schrijven kunnen we niet ontsnappen aan discursiviteit met alle hiërarchische verhoudingen tussen subject en object die daarbij horen. Ankersmit stelt dan ook niet voor niets: 'de ervaring gaat vooraf aan de taal en het hele complexe web van associaties die in de semantiek van de taal zijn verankerd' (128).

Het probleem is hier niet zozeer dat de resonantie die Ankersmit voelt met het verleden niet bestaat, maar dat hij de historische ervaring nog steeds blijft beschrijven. Woorden als ‘verveling’ vertalen affectiviteit weer terug in een discursief schema. We zagen het eerder al bij Bergson en Deleuze. De virtualiteit als pure transcendentie waar deze denkers het over hebben, laat zich niet vangen in discursieve taal. Toch is er een alternatief. Ankersmit had hier namelijk ook zijn collega geschiedfilosoof Hayden White kunnen aanhalen. Deze laatste heeft het over een *modus* van historisch schrijven tussen objectiviteit en subjectiviteit, maar hij koppelt deze niet aan het benoemen van een affectiviteit of stemming. In een essay over de problemen rondom de historische representatie van de Holocaust bespreekt hij de zogenaamde *middle voice*, de ‘middenstem’. White ontleent deze term aan Barthes, die er een schrijven mee bedoelt dat zich onttrekt aan het grammaticale onderscheid tussen actief en passief. Het installeert op die manier een

order of experience beyond (or prior to) that expressible in the kinds of opposition we are forced to draw (between agency and patiency, subjectivity and objectivity, literalness and figurativeness, fact and fiction, history and myth, and so forth) in any version of realism. This does not imply that such opposition cannot be used to represent some real relationship, only that the relationships between the entities designated by the polar terms may not be oppositional ones in some experiences of the world. (White 1999: 39²)

Een denker die de middenstem volgens White goed beschrijft is Derrida. Zijn begrip *différance* ziet hij als een synoniem voor middenstem (ibidem). Later in dit deel kom ik nog uitgebreid terug op Derrida. De plaats bij uitstek waar de middenstem volgens White gebruikt wordt is de modernistische literatuur. Hier kan de historicus leren

- 2 In *De sublieme historische ervaring* neemt Ankersmit afstand van White. Bij hem en zijn volgelingen zou ‘letterlijk alles’ oplossen in taal (Ankersmit 2007: 270). Uit het zojuist aangehaalde citaat blijkt dat je op zijn minst enkele vraagtekens kunt plaatsen bij deze bewering.

hoe te schrijven. White bespreekt in dit verband Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (40). Voor de geschiedkundige is haar schrijven met name van belang omdat het volgens hem een antwoord is op veranderde historische omstandigheden (industrialisatie, de opkomst van het proletariaat, enzovoort). Deze laten zich niet meer uitdrukken in de negentiende-eeuwse realistische manier van schrijven. Het ultieme punt waar deze laatste modus op zijn grenzen stuit is de Holocaust (41). Over deze gebeurtenis kun je niet realistisch schrijven, maar wellicht wel met een tussenstem.

Waar Ankersmit schrijft over een paradoxale dialectiek van subject en object, kunnen we vaak 'middenstem' lezen. Evenals White vindt hij voorbeelden voor de geschiedschrijving in literatuur en beeldende kunst (Ankersmit 2007: 126-129³). Met dit laatste komen we in zijn geval weer terug bij de rococo. De middenstem hoeft dus niet zonder meer beperkt te blijven tot het modernisme (iets wat White ook niet ontkent overigens, zie White 1999: 41). Afgezien van de stemming die het zou oproepen, heeft ook Ankersmit oog voor de specifieke structuren die de middenstem in rococo mogelijk maakt. Hij bespreekt een gravure van de beeldend kunstenaar Jean Bérain (1640-1711) en vestigt de aandacht op twee aspecten. Enerzijds is ze een driedimensionale, 'realistische' afbeelding. Ze 'gehoorzaamt aan de wetten van perspectief en illusie, die kenmerkend zijn voor de manier waarop de fenomenale werkelijkheid zich aan ons presenteert' (Ankersmit 2007: 323). Anderzijds zien we een gedetailleerde, ornamentele, maar tweedimensionale omlijsting. Deze bevat weliswaar 'realistische elementen', maar 'wil niet de illusie wekken iets anders te zijn. We bevinden ons ondubbelzinnig in het platte vlak van de gravure en nergens anders.' (ibidem) Deze omlijsting functioneert op twee manieren. In de eerste plaats geeft zij aan dat we te maken hebben met een afbeelding. Zij attendeert ons erop 'dat we iets als driedimensionaal moeten zien wat in feite slechts twee dimensies bevat' (324). De lijst activeert een bepaalde houding, een context van waaruit de afbeelding als realistisch of driedimensionaal bekeken kan worden. Hij stuurt de interpretatie van de gravure. In

3 Ankersmit behandelt de interesse van de historicus Johan Huizinga voor de literator Lodewijk van Deyssel.

de tweede plaats ondermijnt de omlijsting deze illusie ook. De driedimensionale ruimte van de gravure loopt op 'Escherachtige'-wijze over in de tweedimensionale lijst. Delen van het realistische deel van de gravure vervloeien in de omkadering, waardoor een effect ontstaat 'dat nooit werkelijk in een driedimensionale ruimte kan plaatsvinden' (325). De gravure vestigt op deze manier de aandacht op haar lijst, op dat wat het realistische effect mogelijk maakt. Ankersmit schrijft:

Het kan worden uitgelegd als een representatie van de overgang van de tweedimensionale ruimte van de ornamentele omlijsting van de (illusie van de) driedimensionaliteit van het midden van het beeld. (ibidem)

In deze gravure ontstaat de overgang door een continuïteit tussen beide niveaus. De omlijsting moet overdadig geplooid zijn om een verband aan te kunnen gaan met de realistische afbeelding. In een 'effen en onversierde omlijsting' is de overgang niet mogelijk. Het verschil is daar te groot, de afbeelding zou alleen de driedimensionale ruimte representeren (326). Toch blijven de niveaus onderscheiden. Het gaat immers om de representatie van de overgang van de ene naar de andere.

We zijn nu ver verwijderd van een middenstem. Een representatie valt keurig in het schema van een subject dat een object waarneemt: de persoon die naar Bérains gravure kijkt (het subject), ziet de representatie van de onbeslisbaarheid tussen lijst en voorstelling (het object). Van een picturale middenstem kun je hier nog niet spreken. Ankersmit gaat vervolgens echter in op de evolutie van de rococostijl en bespreekt een gravure van de kunstenaar Juste Aurèle Meissonnier (1695-1750):

Als we de gravure vergelijken met die van Bérain, dan is [...] het meest opvallende verschil gelegen in de relatie tussen het midden van de afbeelding en het ornament. In de gravure van Bérain zijn deze scherp van elkaar gescheiden – en we zagen dat dit ook wezenlijk is voor de semantiek van de voorstelling. Maar in Meissonniers gravure zijn de ornamentele vormen tot

het betekenis-centrum van de afbeelding doorgedrongen; ze zijn niet enkel decoraties maar *zelf*serieuze kandidaten om afgebeeld te worden. (328)

De gravure van Meissonnier maakt de verhouding tussen ornament en het 'realistische' deel van de afbeelding (te vinden in het midden) complexer. Zij is nu niet meer te vatten als een representatie van de overgang van ornamentele omlijsting naar de illusie van representatie, van twee dimensies naar drie dimensies. Beide worden ononderscheidbaar, terwijl de beschouwer nog steeds het idee heeft dat er een niet te reduceren en tegelijkertijd niet te lokaliseren verschil tussen beide bestaat. Pas in een dergelijke niet meer te representeren onbeslisbaarheid kan het subjectieve voorstellingsvermogen wellicht in een paradoxale dialectiek raken met het idee het object nooit adequaat te kunnen representeren.⁴

Geplooid autobiografie

Het werk van Mutsaers is te lezen als een vorm van geschiedschrijving zoals Ankersmit voorstaat. De roman *Rachels rokje* speelt bijvoorbeeld met de conventies van historische of quasi-historische genres als de autobiografie en de sleutelroman. Zo lezen velen in de naam van de protagoniste van die roman, Rachel Stottermaus, een anagram van de naam Charlotte Mutsaers. Vervaeck interpreteert dit gegeven als een ondergraving van de 'levensechtheid' van de roman (Vervaeck 1999: 76). Sereni ziet er een vervaging in van de 'traditionele grenzen tussen (schrijvers)persona, verteller en personage'. Wat volgens haar overigens niet wil zeggen dat je auteur en perso-

- 4 Ondanks het gegeven dat Ankersmit zijn werk verwerpt als het over de historische ervaring gaat (Ankersmit 2007: 282), is ook hier een verwijzing naar het werk van Derrida op zijn plaats. Met zijn ideeën over het 'parergon' was hij de Groningse filosoof enkele tientallen jaren voor. Met dit begrip doet Derrida op de lijst die het schilderij omkleedt. Zijn interesse gaat dan vooral uit naar de effecten van die lijst op de 'waarheid' van het schilderij. Zie Derrida 1978.

nage gelijk kunt stellen. Eerder duidt het op de ‘complexiteit van de narratologische situatie’ (Sereni 2005: 172). Ondanks de verschillen hebben de interpretaties van Vervaeck en Sereni een verband gemeen met de persoon Mutsaers. Een verband ontkennen is er immers tegelijkertijd een leggen, zoals ik in de delen over Armando en Brakman al betoogde over de relatie tussen esthetische autonomie en de buitenwereld. Ook Heumakers stelt dat in *Rachels rokje* ‘de autobiografische inzet moeilijk te ontkennen’ is (Heumakers 2003: 98). Uit het schrijversprentenboek *Paraat met pen en penseel* blijkt dat er meer relaties mogelijk zijn tussen de wereld van *Rachels rokje* en de auteur. Vele elementen uit haar biografie keren terug in de roman: een adoratie voor de vader, een moeilijke verhouding tot de moeder, de dood van de hondjes enzovoort (Mutsaers 2010: 12 e.v.). Ook haar meer beschouwende werk lijkt de persoon Mutsaers op het spel te zetten. Daan Kartens heeft het wat dit betreft over ‘zeer persoonlijk getinte essaybundels’ (9).

Ook als je het verband met de historische persoon Mutsaers ontkent, kun je stellen dat Mutsaers’ werk vaak de suggestie wekt een geschiedenis van een zelf te schrijven – of dat nu de auteur is of de vertelinstantie in de roman en de essays. Dit persoonlijke niveau raakt vervolgens vermengd met een meer algemeen-historische inzet. De romans *Rachels rokje* en *Koetsier herfst* lijken met hun respectievelijke liefdesverklaringen aan de foute vader en aan Bin Laden algemeen geaccepteerde historische indelingen in goed en kwaad te problematiseren. In cultuurhistorische zin kun je bundels als *Kersebloed* en *Zeepijn* bovendien lezen als interventies in de vigerende kunst- en literatuurgeschiedenis. Mutsaers maakt haar eigen keuzes in en buiten het culturele pantheon en verbindt kunstenaars en schrijvers uit de meest uiteenlopende genres tot een hoogstpersoonlijke canon.

Zoals uit mijn eerdere analyse bleek, kunnen we *Rachels rokje* op twee manieren lezen. Aan de ene kant is er het verhaal van Rachel, haar moeder, vader, Douglas Distelvink en anderen. De volgorde waarin de gebeurtenissen worden opgediend is weliswaar niet lineair – de vertelling wordt op diverse punten onderbroken door uitwijdingen die niet direct tot de fabel lijken te behoren (het verhaal van Roodkapje bijvoorbeeld) –, toch blijft het voor de lezer mogelijk de

geschiedenis van Rachel te reconstrueren. Aan de andere kant suggereert de roman ook een 'deleuziaans' plooiën. Bepaalde woorden in de roman functioneren als metonymisch gemotiveerde metaforen. Net zoals bij de proustiaanse madeleine gebeurt, ontvouwen zich in de roman ketens van geassocieerde tekens. De aldus ontstane ketens lijken oneindig door te kunnen gaan. Onderdelen van de ene keten kunnen zelf echter ook weer ketens van betekenaars oproepen. Een betekenaar kan daarmee tegelijkertijd een andere betekenaar oproepen alsook erdoor opgeroepen worden.

In *Rachels rokje* bleek bovendien een ethische boodschap leesbaar. De passage over het in het dagboek geschreven woord 'KALVERLIEFDE' suggereert dat de lezer niet tot de zaak mag doordringen en de eigenheid van het vertelde moet beschermen. Een dergelijke discursieve formulering doet afbreuk aan Rachels relatie met Distelvink. De roman lijkt daarmee te pleiten voor een schrijven dat niet objectieveert en het subjectieve met rust laat. Ankersmits en Whites overwegingen hierover maken het ons mogelijk de geplooidde structuur in Mutsaers' roman te begrijpen als middenstem. Het gaat om een strategie die een andere omgang met de (in dit geval hoogstpersoonlijke) geschiedenis mogelijk maakt. Om te begrijpen hoe, is het zaak de precieze relatie tussen de twee leeswijzen van de roman – de biografische en de antibiografische – nader te analyseren.

Bij de lijst van de rococogravure zagen we dat deze een context activeert. De omlijsting zorgt ervoor dat de kijker een deel van de feitelijk tweedimensionale afbeelding waarneemt als driedimensionaal. De lezer neemt door de lijst een bepaalde kijk- en interpretatiehouding aan. Culler liet zien dat bij de presentatie van een zin uit een krantenartikel als een gedicht vergelijkbare principes aan de orde zijn. Iedere willekeurige zin kan in stukjes gehakt worden, deze kunnen onder elkaar worden geplaatst en 'surrounded by intimidating margins of silence' worden afgedrukt (Culler 2002: 161). Dit activeert een context waarin een mededeling over een nieuwsfeit als poëzie gelezen kan worden en een andere betekenis kan ontstaan (zie ook het deel over Armando). Bij *Rachels rokje* hebben we op het eerste gezicht niet te maken met een poëtische, maar met een narratieve tekst. Een mogelijke 'lijst' die het boek omgeeft, zou het woord 'roman' op de titelpagina kunnen zijn. Ook de manier

waarop het boek gelay-out en georganiseerd is – in langere stukken lopende tekst die ‘plooiën’ worden genoemd, slechts hier en daar onderbroken door witregels – zou je hier kunnen noemen. Het is echter de vraag in hoeverre dergelijke parallellen reëel zijn. Dit soort uitgeef- en opmaaktechnische gegevens nemen hoogstzelden op zichzelf een betekenisvolle plaats in – zoals dat bij de roccolijst het geval bleek te zijn.

In de narratologie onderscheidt men het frame (of het kader) waarin een verhaal zich afspeelt. Bal definieert het als ‘the space in which the character is situated, or is precisely not situated’ (Bal 1994: 134). Een ‘lijst’ van de narratieve tekst is in dit geval dus de ruimte waarin de handelingen en gebeurtenissen plaatsvinden. Natuurlijk functioneert dit op een andere wijze dan de lijst van een gravure. Dit narratologische frame komt pas naar voren als je al een context hebt geactiveerd en de tekst leest als een verhalende tekst. In deze zin kun je ook stellen dat een beeldend kunstwerk nog een tweede frame heeft: de ruimte van de voorstelling als ‘realistische’ representatie. De verschillen tussen beide kaders lijken duidelijk. Waar de weelderige roccolijst direct presentie heeft, vereist het narratologische frame interpretatieve activiteit om het te ontwaren. Het ontstaat pas vanuit een bepaalde leeshouding, vanuit een bepaalde context. Het ruimtelijke frame blijkt niet het enige frame dat een rol speelt bij de interpretatie van narratieve teksten. Ook de concepten waarmee je een tekst benadert, functioneren in zekere zin als *framework* (Bal 2006: xxii). Dit frame is dan van een andere aard dan het ruimtelijke frame van een vertelling. Je kunt hier hoogstens metaforisch spreken van een ‘conceptuele ruimte’.

In haar inleiding in de narratologie schrijft Bal het volgende over de relatie tussen het ruimtelijke frame en een vertelde sequentie handelingen in de tijd. Ze installeert een ‘ritme’:

The relationship between time and space is of importance for the narrative rhythm. When space is presented extensively, an interruption of the time sequence is unavoidable, unless the perception of space takes place gradually (in time) and can therefore be regarded as an event. [...] Spatial indications are always durative (an extreme case of iteration). After all, a per-

manent object is always involved. In this sense, too, the chronology is always disrupted by spatial indications. Moreover, information concerning space is often repeated, to stress the stability of the frame, as opposed to the transitory nature of events which occur within it. (Bal 1994: 139-140)

Een narratief frame verkrijgt stabiliteit door een onderbreking en een herhaling. De vertelde handeling wordt onderbroken door de beschrijving van de ruimte. Dit is noodzakelijk om het frame van het verhaal bestendigheid te geven. Om een 'realistisch' effect te verkrijgen moet een ander realistisch aspect, de handeling, tijdelijk onderbroken worden. Dergelijke beschrijvende passages moeten vervolgens op diverse plaatsen in het verhaal ten minste gedeeltelijk worden herhaald.

In *Rachels rokje* zijn diverse voorbeelden aan te wijzen van beschrijvingen van ruimte die de handeling onderbreken. Dit gebeurt vaak op excessieve wijze. Neem de volgende passage over de binnenruimte van een auto:

Maar nu de auto.

Dit moet een oude Franse auto zijn uit de jaren twintig. Vraag me niet naar het merk, maar dat hij Frans is kun je zo zien. Verder is hij spierwit en heeft hij een loge voorin. Volgens mij is dit de enige auto ter wereld met een gewatteerde loge van rood fluweel. Daar moeten we zuinig op zijn, ook omdat bijna alle loges – in de schouwburg zie je er nog weleens een, maar het circus bijvoorbeeld is allang van boven tot onder door de tijdgeest aangevreten en uit de mond van Sarrasani zelf heb ik vernomen dat er tijdens het hondennummer al geen fanfaremuziek meer wordt gespeeld, maar Hard Rock, zodat het er voor de circusloge heel slecht uitziet – bijna alle loges dus, met uitsterven worden bedreigd. En waar, behalve misschien in een vergeten zigeunerwagen, kom je nog een vuurrode loge tegen op wielen?

In deze rijdende loge dan bevinden zich onder meer een koperen pook om te schakelen, een gouden stuur met in het hart een toeter die omkranst is door negenenzestig klinkklare

edelstenen, een ingebouwde pendule die constant het uur U aanwijst vermits het in een loge constant het uur U is, en een zilveren kraantje waar naar believen rode wijn uit komt of vinho verde. (Mutsaers 1994: 82)

Wat voor handeling hier ook aan voorafgegaan mag zijn, duidelijk is dat een dergelijke beschrijving van het auto-interieur de vertelde fabel onderbreekt. Doorgaans bewerkstelligen dit soort uitwijdingen over de romanruimte een 'realistisch' effect. Ze onderbreken dan wel de *real time*-handeling, maar geven de romanwereld grotere overtuigingskracht. We zijn dit soort *cuts* gewend, ze horen bij de conventies waarmee we een roman lezen. De bewuste passage van Mutsaers bewerkstelligt echter het tegenovergestelde. De beschrijving is zo uitgebreid en bevat zoveel ogenschijnlijk niet ter zake doende uitweidingen dat zij de vaart uit de vertelling haalt. Er ontstaat een absurditeit, waardoor de beschrijving allesbehalve realistisch werkt. Ze confronteert de lezer juist met het 'onnatuurlijke' karakter van de roman. Een narratief procedé dat we normaal gesproken accepteren als realistisch, komt op de voorgrond te staan. Het gaat dan niet alleen om één onderbreking. De lezer wordt van de vertelde ruimte, de loge in de auto, verplaatst naar gelijknamige ruimtes, loges in een schouwburg, een circus en een zigeunerwagen. Bovendien wordt de onderbreking op verschillende plaatsen zelf onderbroken. Het opvallendst gebeurt dit in de uitweiding tussen de gedachtestrepen. Ook de zinsnede 'vermits het in een loge constant het uur U is' onderbreekt de beschrijving, in dit geval met een voorwaardelijke bepaling.

Het frame verkrijgt stabiliteit door de onderbreking van de handeling, maar tevens door herhaling. Het repeteren van informatie over een ruimte maakt deze substantiëler, de lezer wordt steeds weer herinnerd aan de plek waar de handeling zich afspeelt. In de zojuist geciteerde passage in *Rachels rokje* komt dit principe ook duidelijk terug. Het woord 'loge' is een goed voorbeeld. Het verschil met de 'normale' narratieve gang van zaken is dat het hier gaat om een herhaling van uitsluitend de betekenaar. Deze heeft niet één loge als betekende, maar verschillende loges, die zich in de auto, de schouwburg, het circus enzovoort bevinden. Waar herhaling doorgaans de

suggestie wekt van een aan zichzelf gelijke ruimte, bewerkstelligt zij in het onderhavige citaat zowel continuïteit als onderbreking. Een enkele associatie van verschillende loges zou wellicht via metaforische weg de 'realistische' indruk kunnen versterken. De loge in de auto doet denken aan de loge van een schouwburg. Maar de onderhavige passage gaat verder. De ene ruimte roept de andere op, die weer aan een volgende doet denken enzovoort. De keten van associaties voert de lezer steeds verder weg van de ruimte waar de handeling speelt. Net zoals bij de onderbreking vestigt de passage hiermee de aandacht op een van de niet-realistische conventies waarmee doorgaans de illusie van realisme wordt opgeroepen.

Beide operaties liggen ten grondslag aan de besproken plooi-strategie in de roman. In het citaat over de auto zien we tot drie keer toe het woord 'rood'. Er is sprake van 'rood fluweel', een 'vuurrode loge' en 'rode wijn'. Eerder liet ik al zien dat dit specifieke woord in *Rachels rokje* te lezen is als een metonymisch gemotiveerde metafoor. Deze betekenaars bewerkstelligen een onderbreking van de narratieve ontwikkeling. Ze doorsnijden het verhaal en verbinden de passage met andere delen van het verhaal. De plooi-structuur ontstaat door de vele herhalingen van deze betekenaars in de gehele roman. In het citaat in kwestie vinden we zoals gezegd 'rood' driemaal terug. Deze herhalingen onderbreken de chronologie van het vertelde. De lezer kan de zin als het ware stilzetten en terug- of (bij herlezing) vooruitdenken aan andere keren dat de betekenaar in de roman voorkomt. Vanuit deze onderbreking kun je dus verbanden creëren tussen de herhaalde betekenaars. Wat ik analyseerde als plooiën kun je in *Rachels rokje* daarmee uitsplitsen in drie operaties: herhalen, onderbreken en verbinden. Het gaat om een continu proces. De verbanden die andere verbanden onderbreken, en die in de herhaling van bepaalde betekenaars ontstaan, worden zelf ook weer onderbroken door verbanden die met andere betekenaars samenhangen. In plaats van te wijzen op andere verbanden 'achter' een bepaald verband, vestigt de roman de aandacht op het plooiën als zodanig. De drie operaties lijken vooral aan zichzelf te refereren.

Ankersmits rococogravure maakt een voorstelling van datgene wat een bepaalde context activeert. De lijst die normaal gesproken

de kijker slechts noopt om een bepaalde houding aan te nemen, komt zelf op de voorgrond te staan. Iets vergelijkbaars zien we in de roman van Mutsaers. Bepaalde tekstuele structuren waar we doorgaans overheen lezen, die een narratieve lezing mogelijk maken, maar als zodanig niet narratief zijn, dringen door tot het 'betekeniscentrum' van de roman (Ankersmit 2007: 328). We zagen dat er twee typen rococogravures te onderscheiden zijn. Het eerste type representeert de overgang van lijst naar voorstelling. Om beide kan als het ware een lijst gezet worden. Het verschil kan ingekaderd worden. Het tweede type maakt het onderscheid tussen beide pas echt onbeslisbaar, het is niet meer te zeggen waar de ene begint en de andere eindigt. In het eerste geval lopen voorstelling en lijst in elkaar over, maar zijn ze tegelijkertijd duidelijk onderscheiden. Het tweede geval kent een dergelijke duidelijkheid niet. *Rachels rokje* lijkt tot de laatste soort te horen. De plooistructuur trekt de narratieve structuur in zich mee. Het verschil tussen beide is niet altijd duidelijk. Als we het woord 'rood' zien, zijn de ermee verbonden ketens narratief van aard. Het bevat verhalen over de moeder, Douglas Distelvink, Roodkapje enzovoort. Die verhalen worden weer onderbroken door verwijzingen naar andere verhalen, die op hun beurt ook weer onderbroken worden door verwijzingen naar verhalen enzovoort. Je kunt hierbij niet stellen dat de roman de overgangen tussen narratieve structuur en plooistructuur representeert. De overgangen zijn deel van een grotere structuur die voortdurend nieuwe overgangen creëert die zelf slechts een momentane status hebben.

Rachels rokje lijkt daarmee een negatieve en een positieve inzet te hebben ten opzichte van de geschiedschrijving. Negatief bekritiseert het werk objectivistische en subjectivistische benaderingen van het verleden. Positief opent het mogelijkheden voor een nieuwe relatie met het verleden. Deze kan echter alleen maar privaat en discreet blijven en niet gearticuleerd worden. Je kunt beschrijven hoe de roman een middenstem installeert door een bepaalde strategie te volgen. Wat deze middenstem vervolgens uitdrukt laat zich niet discursief overdragen zonder teloor te gaan.

Geplooiide (cultuur)geschiedenis

Waar *Rachels rokje* vooral lijkt te verwijzen naar het persoonlijke verleden, heeft Mutsaers' essayistische werk een meer algemeen historische inzet. Overigens is het persoonlijke verleden ook in dat werk nooit ver weg. In de bundel *Zeepijn* gaan autobiografische anekdotes een verband aan met beschouwingen over hoge en lage literatuur, beeldende kunst, filosofie, biologie en nog veel meer. De bundel bevat essays, brieven, dagboekantekeningen. Alleen al door de idiosyncratische associaties van de verschillende onderdelen en genres ontstaat een alternatieve cultuurgeschiedenis. In de essays van deze bundel is echter ook een strategie aanwijsbaar, vergelijkbaar met die in de roman. De plooiën van *Rachels rokje* zetten zich als het ware voort in *Zeepijn*. Ze blijven niet beperkt tot die roman en vinden er waarschijnlijk ook niet hun eerste gestalte. De strategie speelt een rol in Mutsaers' oeuvre in bredere zin.

Zeepijn begint als volgt:

Voor mij op tafel staat de aanleiding van dit boek: een gele vis van steen. Op zijn rug bevindt zich een zout-, peper-, en mosterdstel. Op zijn zij een geschilderd dennentakje met daaraan twee dennenappels. De samenhang tussen vis, zee en zout zal iedereen duidelijk zijn. En waar zout is, kun je uiteraard ook peper en mosterd verwachten. Maar waarom in vredesnaam dat dennentakje? Om dat te achterhalen ben ik net als een vis mijn neus achternagegaan en terzelfder tijd op mijn plaats gebleven. Dat heeft een avontuurlijke tocht opgeleverd vol schuim, dennengroen en kerstgeruis. (Mutsaers 1999: 9)

Mutsaers vindt een zout-, peper- en mosterdstel in de vorm van een gele vis waarop een dennentak geschilderd is. De ratio achter de samenhang tussen deze zaken blijft mysterieus. Verschillende delen van de samenstelling lijken voor de hand te liggen, maar het totaal blijft in nevelen gehuld. Wanneer we afgaan op de eerste zinnen van de bundel is *Zeepijn* een poging om de samenhang van de gele vis met dennen te verklaren. Dit is de 'zeepijn' in de titel, een combinatie van vis (zee) en den (pijn). De zeepijn is 'de enige den die

verticaliteit met horizontaliteit weet te combineren. Doelgerichte grilligheid!’ (250)

De verschillende essays in *Zeepijn* kun je lezen als een zoektocht naar deze specifieke samenhang. De vraagstelling blijkt daarbij steeds meer als structurerend principe te gaan fungeren. Neem bijvoorbeeld het essay ‘Spoorzoeken’, waarin Mutsaers passages bespreekt uit boeken van Margriet de Moor, Herman Melville, Gerrit Krol en Piet Grijs. Door deze werken heen blijkt een spoor te lopen:

Ik zal het maar verklappen: dwars door het rijk der wereldliteratuur voert een onsterfelijk spoor van dennennaalden en je hoeft het maar te volgen om uit te komen bij teksten die steken als spelden, dansen als kaarsvlammetjes en ruisen als de zee. (14-15)

Mutsaers werd naar eigen zeggen tot deze benadering geïnspireerd door *De navel van de geschiedenis* van Ankersmit. Hij refereert daar aan *Omweg als methode* van Carlo Ginzberg, die in dat boek weer de negentiende-eeuwse kunsthistoricus Giovanni Morelli ter sprake brengt. Deze laatste ontwikkelde een specifieke manier van kijken of lezen met meer oog voor de details in kunstwerken dan voor de grote lijn.

Volgens Mutsaers zijn het deze details die wij ons herinneren van boeken. Bij de vier in het essay besproken auteurs blijkt zij zich steeds zinnen of passages te herinneren die op de een of andere manier dennen verbinden met de zee. Dit specifieke verband vormt een spoor door de wereldliteratuur dat een geheel andere literatuurhistorische samenhang schept dan een lezen dat details terzijde schuift om uit te komen bij de hoofdzaak, datgene waar het boek ‘over gaat’. Het resultaat van deze gerichtheid op details lijkt op de plooistructuur in *Rachels rokje*. Via specifieke details kun je tekens in verschillende werken met elkaar verbinden. Enkele voorbeelden kunnen dit duidelijker maken. In de volgende passage bespreekt Mutsaers *Moby Dick*:

Denkend aan dit boek zie ik dadelijk een dikke waard met een schaaft over een bank van vurenhout gaan. Hoe was het ook weer? O ja, waar een waard is is een gast. Die staat er dan ook naast. Noem hem Ismaël. Een gast heeft recht op een lekker

bedje. Het bedje is echter al door een andere man bezet. En daar Ismaël er een hekel aan heeft om naast een andere man te slapen, zal hij genoeg moeten nemen met deze bank van vurenhout. Die zit echter onder de knoesten en dat is de reden dat de waard zich een ongeluk schaaft. Met als gevolg dat hij zijn pols verstuikt. Waarna Ismaël hem onmiddellijk maant ermee op te houden. De bank is al glad genoeg, 'en', zo vertrouwt hij de lezer met een knipoog toe, 'ik zag niet hoe al het geschaaf van de wereld ooit eiderdons zou kunnen maken van een dennenplank.' Voor mij zijn dit de onvergetelijkste woorden uit het boek. Ik denk er vaak aan als ik aan een pagina zit te schaven.

Nog dezelfde nacht ligt Ismaël met de andere man in bed. In een nachtopon. Aan zee. Leg nou maar eens uit waarom dat haarfijn samenhangt met die afgezaagde dennenplank waarvan de krullen allang in de kachel zijn beland. (17)

De associatie van 'dennen' en 'zee' komt hier op meerdere manieren tot stand. Het vurenhout van de bank legt het verband met de dennen. Deze houtsoort is afkomstig van de *picea abies*, de fijnspar, een denachtige. De zee is in de beroemde roman van Melville natuurlijk ook nooit ver weg. Het grootste deel van de handeling vindt zoals bekend op zee plaats, maar ook de herberg waar de vurenhouten bank zich bevindt is volgens Mutsaers gelegen aan zee. En de vurenhouten schaafrullen worden ten slotte in verband gebracht met eiderdons. Deze vergelijking legt een verband tussen het hout van een denachtige en de eidereend, een specifieke zee-eend. Bij *Moby Dick* blijf je een op het eerste gezicht wellicht triviale passage dus in verband te kunnen brengen met het 'onsterfelijke spoor van dennennaalden' dat door de wereldliteratuur loopt. Het detail wint daarmee aan gewicht en maakt het bijvoorbeeld mogelijk de roman van Melville in verband te brengen met een werk van Krol. Op de zojuist geciteerde passage volgt na een witregel:

Derde voorbeeld: 'Omdat ik opnieuw verliefd was zeker, begon mijn haar weer te krullen. Ik rook de dennebomen op weg naar mijn werk, ik rook ze. Pure hars die ik opsnoof, voor het eerst sinds jaren ruik ik weer de huid van Marie.'

Een vrouwenhuid die naar hars ruikt, dat moet wel iets bijzonders wezen! De roman waaruit deze drie zinnen zijn, is wel exemplarisch voor het hele werk van de auteur genoemd. Op mijn beurt zou ik deze drie zinnen exemplarisch willen noemen voor de hele roman. Wie goed tussen de dennen kijkt zal met het blote oog een gebilde man ontwaren. Hij loopt mistroostig langs het Scheveningse strand. (17-18)

Ook in Krols roman *De chauffeur verveelt zich* blijkt Mutsaers een verband te ontwaren tussen dennen en zee. De lezer moet echter 'goed kijken'. Vanuit dit verband ontstaat een relatie tussen de roman van Krol en die van Melville. De samenhang tussen beide wordt hechter via het persoonlijke: het haar van de verteller. Evenals het vurenhout blijkt dit te krullen. Net als de houtkrullen uit *Moby Dick* blijken de haarkrullen bij Krol binnen een vergelijkbare constellatie te functioneren. Mutsaers vervolgt dit spoor in *...honderd. Ik kom!* van Piet Grijs. Ze citeert:

Laatste voorbeeld: 'Hoe groeit haar? Net andersom als de takjes van een dennenboom. Kijk maar naar haar dat geverfd is. En hoe groeien de takjes van een dennenboom? Aan de uiteinden. Kijk maar naar de lichtgroene stukjes die zich daar vormen. En zoals de dennentakjes,' concludeert de schrijver uit wiens boek deze observatie afkomstig is, 'zo groeit het oeuvre van een schrijver: er komt een nieuw boek achter het rijtje. Als gras zo groeit, dan maai je steeds het verse gras weg, en dan zou een eeuwenoud gazon uit eeuwenoud gras bestaan.' (18)

De associatie van dennen met haar zien we ook hier terug. Grijs heeft oog voor de verschillen. Literatuur is te vergelijken met een den en niet met haar. Je schaaft aan een passage zoals je een vurenhouten bank schuurt (Melville). Een oeuvre groeit zoals de naalden van een dennenboom groeien (Grijs). De krullen in het haar bij Krol maken de samenhang tussen de ervoor en erna besproken boeken wel een stuk hechter. De houtkrullen van Melville kunnen in verband gebracht worden met haarkrullen, waardoor de vergelijking tussen haar en dennenboom bij Grijs aan motivatie wint.

Doorgaans denkt men wellicht dat in deze drie boeken 'op een walvis gejaagd, overspelig voor de haard gezeten, en een wetenschapper vermoord' wordt (18). In *Zeepijn* ontstaat los van deze thematische of inhoudelijke leeswijze een zelfstandige structuur die de boeken op een nieuwe manier met elkaar in verband brengt. Betekenaars als 'zee' en 'den' worden met elkaar geassocieerd. Mutsaers komt ze steeds weer tegen bij verschillende auteurs uit de wereldliteratuur. Bovendien blijken dezen voortdurend andere betekenaars in hun samenhang te incorporeren. Voorbeelden in de korte passages die ik besprak zijn 'haar' en 'krullen', betekenaars die ook literatuur op zich als connotatie blijken te hebben (het schaven aan een pagina, het groeien van een oeuvre).

Deze korte uiteenzetting over slechts een van de essays in *Zeepijn* geeft bij lange na niet het gehele netwerk van associaties weer dat een rol speelt in de bundel. Desalniettemin kan nu duidelijk worden dat aan *Zeepijn* een vergelijkbare literaire strategie ten grondslag ligt als aan *Rachels rokje*. Ook de bundel krijgt samenhang door metonymisch gemotiveerde metaforen die over elkaar heen buitelen in een veelvoud aan relaties. Het peper-, zout- en mosterdstelletje waarmee de bundel opent, verenigt de voornaamste. Het vormt de opmaat voor een zoektocht die deze tropen op zeer diverse manieren met elkaar verbindt en elkaar laat oproepen. Net zoals bij de roman kun je ook hier niet één enkele metafoor aanwijzen die alle andere totaliseert. In de drie besproken passages lijkt 'den' of 'dennenboom' dominant. Het verband met 'zee' komt steeds via metaforische of metonymische weg tot stand. Hier zou je kunnen zeggen dat 'den' fungeert als de proustiaanse madeleine, die voorts ook alle andere zaken in zich bergt. Elders in het boek lijken de zaken echter omgekeerd en lijkt 'den' secundair te zijn ten opzichte van andere tekens. Een voorbeeld is het essay 'Een vis in de vorm van een gedicht in de vorm van een vis', dat begint met het gedicht 'Fischers Nachtgesang' van Morgenstern. Het heeft niet alleen 'vis' in de titel, het is ook afgedrukt in de vorm van een vis. Afgezien van de titel bevat dit gedicht alleen streepjes en haakjes. Mutsaers schrijft het volgende:

Een vis in de vorm van een gedicht. Het gedicht is niet symbolisch. Het forceert geen diepgang. Het laat de geheimen van de

diepzee met rust. Het bezit strofen noch metaforen. Alleen muziek. Een dennenappel die een liedje zingt: Stille nacht, Heilige nacht. Hoe mooi! (76)

In de vis blijkt je een dennenappel te kunnen zien. De volgorde uit 'Spoorzoeken' wordt daarmee omgedraaid. Niet 'vis' wordt geassocieerd met 'den', maar 'den' met 'vis'. Mutsaers' opmerking lijkt bovendien een handleiding voor het lezen van de bundel als zodanig. Het essay over Melville, Krol en Grijs geeft het volgende advies aan lezers die willen weten waar de geciteerde passages voorbeelden van waren: '*look at the fish and then the theory!*' Eerder dan op de betekenis van een en ander moet de lezer zich richten op de plooiën die ontstaan door de geassocieerde betekenaars. Een bepaald teken omhult andere tekens, roept andere tekens op, maar wordt vervolgens zelf weer omhuld of opgeroepen door de tekens die het zelf omhult of oproept. De lezer lijkt het advies te krijgen om een gevoeligheid te ontwikkelen voor de beweging van deze verbanden.

Evenals in *Rachels rokje* heeft de plooistructuur in *Zeepijn* gevolgen voor de in de bundel vertelde geschiedenis. De metonymisch gemotiveerde metaforen onderbreken ook hier het onmiddellijke betoog en instigeren een spel van relaties tussen betekenaars. Net zoals in de roman gebeurt, vestigt de associatie van betekenaars met elkaar de aandacht op zichzelf. Er ontstaat een half-semiotische structuur, die is opgebouwd uit betekenaars, maar die zich niet laat bepalen in een betekende. Met behulp van Ankersmit liet ik eerder al zien dat deze strategie het idee problematiseert dat een geschiedenis als objectief of als subjectief te identificeren is. Zij maakt het onderscheid tussen de ogenschijnlijk direct toegankelijke inhoud van het vertelde en de zich door de gehele bundel vertakkende plooistructuur onbeslisbaar. In het eerder besproken essay gaat het dan bijvoorbeeld om een in eerste instantie discursief uiteengezet poëticaal principe (de details zijn belangrijker dan het geheel) en de demonstratie ervan (de details gaan een eigen leven leiden in een geplooiide structuur). 'Spoorzoeken' doet wat het zegt en zegt wat het doet, maar laat tegelijkertijd zien dat die twee niet hetzelfde hoeven te zijn. De plooiing van de betekenaars in *Zeepijn* is niet te reduceren tot de betekenis van een van de individuele essays of de bundel

als geheel. Steeds kun je in die structuur nieuwe onderbrekingen aanwijzen, die betekenaars weer verbinden met andere betekenaars in dezelfde structuur.

De plooistructuur in *Zeepijn* ondermijnt op negatieve wijze het idee dat cultuurgeschiedenis in objectieve zin mogelijk is. Statements over kunstenaars en schrijvers worden onderbroken door metonymisch gemotiveerde metaforen, die het betoog keer op keer openbreken en verbinden met een onafhankelijk verband van betekenaars zonder betekende. Hetzelfde geldt voor het idee van een subjectieve cultuurgeschiedenis. De meer autobiografisch getinte essays worden op dezelfde manier uit hun verband gelicht, waardoor het idee van een identificeerbare subjectieve motivatie van de bundel moeilijk houdbaar blijft. Dit maakt een andersoortige cultuurgeschiedenis mogelijk, maar net zoals bij *Rachels rokje* is het beschrijven ervan een probleem. Mutsaers' essays onttrekken zich aan categorieën zoals subject en object, wat het schrijven erover in een taal gestructureerd in hiërarchieën van subjecten en objecten, van onderwerp en voorwerpen, vrijwel onmogelijk maakt.

9 MUTSAERS EN DE DIEREN

De monade, de nomade en het concrete kunstwerk

Leibniz noemt de ziel die de materie coherentie verschaft een 'gezichtspunt op de wereld'. We zagen dat deze volgens hem structureel ontoegankelijk is. Ze is een absoluut binnen, dat hij ook wel monade noemt. Het gegeven dat de plooiingen van de materie niet vast te pinnen zijn op een betekende of een centrum, betekent in zijn geval dus niet dat zij deze niet hebben. Ontoegankelijk is niet hetzelfde als afwezig. Dit is wellicht waar ook Ankersmit op doelt met zijn nadruk op het particuliere karakter van de historische ervaring. Net als de monade 'communiqueert' de historische ervaring niet. Dit zou haar immers weer vangen in een discursief schema waar ze nu juist mee wil breken. Ook de passage over het dagboek van Rachel kun je monadisch begrijpen. De moeder denkt het 'binnen' van haar dochter te kunnen begrijpen en omschrijven met het woord 'KALVERLIEFDE'. De roman van Mutsaers kun je vervolgens begrijpen als een demonstratie van de vergeefsheid van deze poging. De monade die Rachel is, blijft onbereikbaar voor de onttoverende rationaliteit van de moeder.

In *Ästhetische Theorie* begrijpt Adorno het concrete kunstwerk als een 'vensterloze monade' (Adorno 1970: 71). Hij bedoelt hiermee dat in het kunstwerk alleen de eigen wetten gelden, het is als autonoom geheel afgesloten van de buitenwereld. Als we deze invulling van het begrip 'monade' vergelijken met het zojuist besprokene lijkt een paradox te ontstaan. Enerzijds is de monade 'gezichtspunt op de wereld', anderzijds is zij 'vensterloos'. In beide gevallen gaat het echter om iets wat niet communiceert. Adorno schrijft:

Die Kommunikation der Kunstwerke mit dem Auswendigen jedoch, mit der Welt, vor der sie selig oder unselig sich verschließen, geschieht durch Nicht-Kommunikation; darin eben erweisen sie sich als gebrochen. (15)

Juist door er niet mee te communiceren, door vensterloos te worden, communiceert het kunstwerk met de wereld, wordt het er een gezichtspunt op. Hier is een vergelijkbare dialectiek aan de orde zoals we in het deel over Brakman tegenkwamen bij de autonomie en het engagement van de kunst. Volgens Adorno kan de kunst alleen maar kritisch zijn door autonoom te worden. Zij moet zich afkeren van de niet-kunst om te ontsnappen aan de alles in zich opnemende logica van de buitenwereld. Het probleem is echter dat zij tegelijkertijd haar kritisch vermogen verliest, want zij keert zich af van de niet-kunst en heeft er geen effect meer op. Er ontstaat dus een aporie. Dit is wat de kunst communiceert door haar niet-communicatie. Zij laat zien dat er een probleem is, dat de kunst 'gebroken' is door de wereld.

Het begrip 'monade' heeft bij Adorno overigens een negatieve connotatie. In *Minima Moralia* gebruikt Adorno het begrip om de staat van het individu in de moderne maatschappij aan te duiden. De mens is een monade geworden:

Wenn wirklich, wie eine zeitgenössische Theorie lehrt, die Gesellschaft eine von Rackets ist, dann ist deren treuestes Modell gerade das Gegenteil des Kollektivs, nämlich das Individuum als Monade. An der Verfolgung der absolut partikularen Interessen des je Einzelnen läßt sich das Wesen der Kollektive in der falschen Gesellschaft am genauesten studieren [...]. (Adorno 1951: 50)

Het individu als monade is een symptoom van de dialectiek van de verlichting. Adorno doelt op het individualisme in de moderniteit, waar mensen volgens hem vooral de eigen belangen najagen. Op macroniveau helpen ze hiermee vooral het kapitalistische systeem in stand te houden, dat leeft van hun consumptiedrift. Net zoals het object geïndividualiseerd wordt om het te kunnen beheersen, worden subjecten opgevoed tot individuele consumenten. Met het begrip 'monade' wil Adorno dus een subjectieve verdingelijking

aanduiden. Als zodanig staat de monade tegenover solidariteit, wat haar 'bündigen Negation' is (154). Het moderne individu is zich er niet van bewust een afgesloten monade te zijn. Mythen over familie, klasse, natie enzovoort dekken het inzicht in deze conditie zorgvuldig toe. De specifieke kracht van de kunst is echter dat ieder autonoom kunstwerk die individuele isolatie compromisloos laat zien. We zagen het ook al in het vorige hoofdstuk: kunst ontstaat in een radicale mimesis aan de individuerende logica van de wereld buiten de kunst. Adorno schrijft dan ook: 'Kunstwerke sind gegeneinander verschlossen, blind, und stellen doch in ihrer Verschlossenheit vor, was draußen ist.' (Adorno 1970: 268)

Deleuze geeft het begrip 'monade' daarentegen een ruimere en positievere invulling. Met Leibniz stelt hij dat je alles wat een eenheid of een individu is een monade kunt noemen. Bij Deleuze worden monades echter nomades, ze zijn nooit uitgeïndividualiseerd, altijd in beweging (Van Tuinen 2009: 170-174). Neem Rachel en Douglas Distelvink. Beide personages zijn op zichzelf wellicht monaden. Ze bevatten echter ook monaden, bijvoorbeeld hun organen, maar je kunt hier ook hun herinneringen noemen, en samen maken zij deel uit van de nomadische structuur van hun liefde, die hen beiden omvat. Deze structuur wordt in de roman uitgebeeld in de plooistructuur die ik eerder analyseerde. In tegenstelling tot deze beschrijfbare plooistructuur onttrekt het nomadische worden in deleuziaanse zin zich radicaal aan de beschrijving. De beschreven plooien vallen dus niet samen met het erdoor gesuggereerde geplooid worden. Het verschil tussen het kunstwerk als monade en het kunstwerk als nomade speelt hier een rol. In het eerste geval kijk je nog steeds naar continuïteit en zie je hoe eenheid en eenheden ontoegankelijk gemaakt worden. In het laatste geval beschouw je iets als een woekering van verschillen, waarbij gehelen in een voortdurende flux worden doorbroken. Dit is niet meer subjectief ervaarbaar. De nomade is in Deleuzes denken niet gesloten en onttrekt zich radicaal aan de beschrijving en de ervaring. Kritiek is geen tragische strijd tegen de paradoxen van een desastreus systeem, maar doet deze vervloeien in wording. Veel van Deleuzes werk lijkt erop gericht de lezer te tonen dat gesloten gehelen altijd 'vluchtlijnen' en tendensen tot desintegratie bevatten. Terminologische polariteiten

kun je in zijn werk vaak op deze manier begrijpen. Voorbeelden zijn 'boom' tegenover 'rizoom', 'reterritorialisering' tegenover 'detrterritorialisering', 'molair' tegenover 'moleculair' en 'gegroeft' tegenover 'glad' in *Mille plateaux* (Deleuze & Guattari 1980). Het eerste begrip staat dan steeds voor eenheid en het tweede voor een proliferatie van verschil en meervoudigheid.¹

Critici van Deleuzes werk zien in dit continue ontstaan en oplossen van eenheid een opvallende verwantschap met de logica van het kapitalisme. Het gaat om het bekende 'Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht' uit het *Manifest der kommunistischen Partei* van Marx en Engels (Marx & Engels 1969: 16). Kapitaal doorbreekt alle vaststaande verbanden en eenheden om ze te onderwerpen aan de eigen continue beweging. Zo schrijft Žižek in verband met Israëlische militairen die concepten uit *Mille plateaux* strategisch toepassen:

[Far] from being simply 'subversive', [the conceptual machinery articulated by Deleuze and Guattari] also fits the (military, economic, ideologico-political) operational mode of contemporary capitalism. How, then, are we to revolutionarize an order whose very principle is constant self-revolutionizing? (Žižek 2008: 205)

Het is een te simpele reductie om te zeggen dat Deleuzes denken samenvalt met het kapitalisme. Zijn werk heeft een bepaalde problematiek gemeenschappelijk met dat van Adorno. Het gaat om de constatering dat kritiek niet meer 'simply' mogelijk is. Het lijkt erop dat 'de Ander', uit wiens naam kritiek wordt uitgeoefend, op de een of andere manier deel uitmaakt van de orde die hij bekritiseert (Jameson 2009: 191). Waar mimesis aan een kapitalistische logica de kunst in Adorno's *Ästhetische Theorie* zowel kritisch als conformistisch maakt, blijkt bij Deleuze een vergelijkbaar probleem te spelen. In het vorige deel zagen we dat kunst zich volgens Adorno tegen zichzelf gaat keren. Zij probeert de eigen machteloosheid en

1 Fredric Jameson begrijpt Deleuze op grond van deze eigenschap van zijn werk als een 'lokaal' dialectisch denker (Jameson 2009: 15 en 181-200).

medeplichtigheid op te heffen door te veranderen in antikunst. In het werk van Brakman zagen we hoe zij dit zou kunnen bereiken. Deleuze lijkt de oplossing te zoeken in het niet-dialectisch opheffen van 'de Ander', van 'het Buiten', van het negatieve. Zijn denken zoekt steeds naar een radicale immanentie als uitweg uit de aporieën van de dualistische kritiek (198). Kunst moet die Ander worden. Ook het geplooid werk van Mutsaers kun je lezen vanuit deze problematiek.

Een engagement voor de dieren

Mutsaers' werk is vaak gekarakteriseerd als geëngageerd of kritisch. Wat voor soort engagement haar werk precies uitdraagt, kan op verschillende manieren omschreven worden. Sereni schrijft bijvoorbeeld het volgende:

Precies dat lijkt me het kernpunt van Mutsaers' schriftuur te zijn: Mutsaers' werkelijkheidsvoorstelling wijkt af van het traditionele, en dat maakt haar werk niet alleen origineel, maar ook kritisch en geëngageerd. De werkelijkheid vanuit een ander perspectief bekijken impliceert bij Mutsaers immers ook dat ze bestaande hiërarchieën in twijfel trekt, hegemonische discoursen uitdaagt en alternatieve discoursen en logica's aanbiedt. (Sereni 2005: 1-2)

Hier blijkt het aanbieden van een nieuw perspectief, een nieuwe mogelijkheid om de werkelijkheid te beschrijven of begrijpen, afdoende om voor kritisch of geëngageerd door te gaan. Mutsaers creëert een buiten van waaruit en in naam waarvan 'bestaande hiërarchieën' en 'hegemonische discouren' kunnen worden aangeklaagd. Het engagement van wat vaak doorgaat voor het postmodernisme begrijpt men vaak op deze manier (zie bijvoorbeeld Vervaeck 1999: 15). De vraag of het werk daarbij op de een of andere manier deel uitmaakt van dat wat het bekritiseert, wordt dan meestal niet gesteld.

In *De revanche van de roman* schaart ook neerlandicus Thomas Vaessens Mutsaers nadrukkelijk onder de geëngageerde auteurs. Met

name haar roman *Koetsier Herfst* beschouwt hij als een werk dat streeft naar 'betrokkenheid'. Die betrokkenheid uit zich 'in een literatuuropvatting die het belang van teksten niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ervan ziet, maar in een buiten de literatuur gelegen functie' (Vaessens 2009: 14). Vaessens stelt dus dat een dergelijk schrijven niet langer een alleen voor ingewijden begrijpelijk spel wil spelen met literaire middelen, maar direct politiek wil interveniëren, direct tot 'de maatschappij' wil spreken. Op het eerste gezicht lijkt hij daarmee op de tendens te doelen die ik eerder beschreef. De kunst wordt zich bewust van de aporieën van haar autonome aard en probeert haar status aparte te vernietigen. Het gaat om een paradoxaal verlangen naar een vernietiging van het buiten, een buiten van het buiten.

Als we nader bezien wat Vaessens over Mutsaers schrijft, blijkt het allemaal niet zo aporetisch te zijn. Het gaat feitelijk om de observatie dat bepaalde schrijvers eerst 'moeilijke' boeken schrijven, maar op zeker moment een 'publieksvriendelijk' boek maken. Ook Mutsaers schreef volgens Vaessens na de 'als typisch postmodern besproken' (lees: alleen voor ingewijden begrijpelijke) boeken een 'conventioneel, goedlopend verhaal' (187-188). De geëngageerde boodschap van deze roman kun je dan als volgt parafraseren:

Gelijke monniken, gelijken kappen: de uitspraak sluit mooi aan bij wat Charlotte Mutsaers zelf in een interview haar 'antispeciësisme' heeft genoemd: 'geen enkel leven is meer waard dan het andere. Punt uit.' Het leven van een kreeft, vis of schelpdier verdient dezelfde bescherming als het leven van een mens. Hoewel zij interviewers bezweert dat *Koetsier Herfst* 'geen actieboek' is, kan zij toch ook niet ontkennen dat ze doodgelukkig is als iemand haar vertelt 'dat hij dankzij *Koetsier Herfst* voortaan van de kreeft afblijft'. (192)

Volgens Vaessens is *Koetsier Herfst* op twee manieren anders dan het eerdere werk van Mutsaers. In de eerste plaats blijft zij in deze roman niet 'steken in een (politiek) programma dat zich op geen enkele manier verhoudt tot de werkelijkheid' (194). Het is echter de vraag hoe dat laatste überhaupt zou kunnen. Zoals ik al eerder liet zien is je niet verhouden tot de werkelijkheid ook een verhouding tot

de werkelijkheid. De manier waarop Mutsaers 'latere' engagement volgens Vaessens werkt, lijkt bovendien sterk op de manier waarop Sereni de kritische werking van haar eerdere werk beschrijft. *Koetsier Herfst* schetst een 'antispeciëistische' wereld, wat mensen op het idee kan brengen dat dierlijk leven even waardevol is als het menselijke. Ook hier gaat het erom de werkelijkheid vanuit een ander perspectief te bekijken. In de tweede plaats is de roman volgens Vaessens anders omdat hij nadrukkelijk een publiek lijkt te zoeken. 'Voortdurend spreekt Maurice [de personagegebonden verteller in de roman – NC] in zijn roman de lezer toe, als is hij om de paar bladzijden weer opnieuw bang dat die lezer iets niet begrijpt of anderszins afhaakt.' (ibidem) Deze toegankelijkheid lijkt inderdaad een verschil tussen Sereni en Vaessens. Bij de laatste kun je een 'politiek programma' parafraseren in een slogan als 'gelijke monniken, gelijke kappen', de eerste zoekt het engagement meer in de manier waarop het werk van Mutsaers afwijkt van de status quo. De breuk die Vaessens waarneemt in *De revanche van de roman* lijkt daarmee eerder een cesuur in toegankelijkheid dan in engagement. Ook daar kun je echter vraagtekens bij plaatsen. Een roman als *Rachels rokje* is bijvoorbeeld inmiddels talloze malen herdrukt. Zoveel moeite had Mutsaers ook voor haar 'cesuur' dus niet om een publiek te vinden.

Het lijkt echter geen twijfel dat het issue dat Vaessens uit *Koetsier Herfst* destilleert een prominente rol speelt in het werk van Mutsaers. In *Rachels rokje* kwamen we de kwestie van de dieren bijvoorbeeld tegen in het sprookje van Roodkapje. Alle menselijke personages zijn daar 'lamstralen', in tegenstelling tot de wolf. Rachel protesteert dus tegen de moraal van deze vertelling. De wolf wordt volgens haar niet omgebracht omdat hij de grootmoeder en Roodkapje verschalkte, maar omdat 'ze zijn dierlijke meerwaarde niet konden velen' (Mutsaers 1994: 128). De ideologie waar de passage bezwaar tegen maakt is dat de mens denkt naar believen te kunnen beschikken over leven en dood van dieren. Mutsaers draait hier de ethische verhoudingen om. De mensen zijn zelf zo dom geweest zich te laten opeten, ze moeten dus niet de wolf ter verantwoording roepen. Je kunt in deze korte passage uit *Rachels rokje* een protest lezen tegen het feit dat de mens doorgaans begin-, middel- en eindpunt vormt van ethische reflectie. Vaessens noemt het met Mutsaers 'antispeciësisme'. Een der-

gelijke kritiek op de mens als maat der dingen zie je ook terug in de vele dierlijke metaforen in de roman. Het al genoemde ‘lamstralen’ is slechts één voorbeeld, andere zijn de ‘bakvisknies’, ‘kalverliefde’² en ‘koeienletters’ uit de eerder geanalyseerde passage over het dagboek (70-71), maar er zijn nog diverse andere te noemen. Op vele punten in de roman wordt de handeling daarmee onderbroken door tropen die een verband leggen met dieren. Deze strategie verlegt de focus van de menselijke personages naar een rijke verzameling andere levende wezens. Steeds weer trekt Mutsaers de lezer op deze manier uit een eenzijdig menselijk perspectief. Zij legt een verband tussen ‘het ik en het niet-ik’ (vgl. Heumakers 2003: 104).

Ook in *Zeepijl* is een engagement voor de dieren te ontwaren. Het essay ‘Kerstfeest der jagers of een groen bordeel’ is hier een voorbeeld van. De verteller stelt eerst dolgraag wild gegeten te hebben, maar op zeker moment oog in oog te hebben gestaan met een werkelijk wild zwijn. ‘Ik ben onmiddellijk op mijn knies gevallen om kusjes op de stugge borstels en de slaganden te geven.’ (Mutsaers 1999: 202) Dit brengt een omslag teweeg in haar visie op de jacht. ‘Van toen af heb ik nauwelijks meer wild door mijn keel kunnen krijgen en alle jagers veracht.’ (ibidem) Na enkele andere autobiografisch getinte anekdotes geeft het essay commentaar op enkele stellingen die de jacht verdedigen, uit het Franse jachttijdschrift *Le Chasseur*. Ik citeer er twee (de passage uit het tijdschrift staat in cursief, het commentaar in romein):

- *Wilde zwijnen zijn voor mensen levensgevaarlijk.* Jaag ze dan niet op! Als ik word opgejaagd ben ik ook levensgevaarlijk. Normale boswandelaars worden nooit door zwijnen aangevalen. Zwijnen kijken wel uit.
- *Er is te veel wild.* Voed het dan niet stiekem bij! En nogmaals: zet het dan niet uit. Bovendien, als er één soort te veel is, dan is

2 Sereni begrijpt de eerder geciteerde passage over kalverliefde als een ‘dierwording’ (Sereni 2005: 419). Later zullen we zien dat je dierwordingen nooit zo concreet kunt aanwijzen. Zodra je een dierwording identificeert wordt een bepaalde passage een metafoor voor een dierwording en is deze geen dierwording meer. Sereni trekt overigens wellicht een vergelijkbare conclusie wanneer zij stelt dat Rachel geen kalf zal blijven (ibidem).

het wel van de mens. Dun dus eerst eens uit in eigen gelederen. Dient er dan desondanks toch nog wild te worden afgeschoten, laat dat dan aan beroepskrachten over, die snel en efficiënt te werk gaan en niet eerst een erectie hoeven op te bouwen. (209)

In het commentaar op de eerste stelling is de 'moraal' uit Mutsaers' versie van het sprookje van Roodkapje te herkennen. Als de mens in gevaar komt door dieren, dan is het zijn eigen schuld. Net zoals oma de wolf niet had moeten binnenlaten, moet de jager niet verbaasd zijn over de agressie van een zwijn wanneer hij het opjaagt. In de tweede stelling gaat Mutsaers een stukje verder. 'Dun dus eerst eens uit in eigen gelederen', is daar de stelling. Dier en mens zijn niet even belangrijk, de rollen moeten worden omgedraaid. Al suggereert de zin daarna weer dat de mens toch als 'soortenmanager' zou kunnen optreden, mits hij dat professioneel doet. Eenvoudig parafraseerbaar is Mutsaers' ethische positie in deze kwestie niet. Een zekere tegenstrijdigheid is haar niet vreemd.

Ambivalentie spreekt ook uit het essay 'Beaucoup fish in Utrecht', dat verhaalt over een kerstboom waarin de opa van de verteller 'niets dan visjes wenste te hangen' (159). Als zij tien jaar is, vindt de verteller deze visjes in een hoedendoos op zolder. Mutsaers schrijft het volgende:

Ineens word ik overstelpt door compassie met de kerstvisjes in de hoedendoos. Altijd maar op het droge, altijd maar in het donker, en als het dan eindelijk Kerstmis is hangen ze je aan een haakje in een boom! Waarom moet het leven voor sommigen zo tragisch zijn? Dat ga ik goedmaken.

Met de hoedendoos in de ene hand en de zaklantaarn in de andere, voor in de kelder, sluip ik behoedzaam alle trappen af. Naar de werf, mijn toevluchtsoord.

Voorzichtig, ze zijn erg breekbaar, leg ik alle visjes in het gras. Het zijn er wel tweehonderd. Een voor een laat ik ze in het grachtwater los. Ze blijven drijven in doelloze cirkeltjes. Dan klap ik in mijn handen: 'Vort, jullie. Op naar zee!' En zowaar, ze sluiten zich aaneen en zetten zich in beweging. Een sliert zilveren dennenappeltjes op weg naar de vrijheid. Naar zee! (160)

Net als bij het wilde zwijn in het eerder besproken essay voelt Mutsaers compassie met de kerstvisjes in de hoedendoos. Het engagement is dus affectief gemotiveerd. Een wezenlijk verschil is dat het in het laatste geval niet om levende vis gaat, maar om kerstversiering. Althans, voor zover die eruitziet als visjes. De 'engeltjes, bazuinnetjes, rode kerstballen, zilveren kerstballen, vogels, [...], dennenappels zonder sneeuw' (159) enzovoort, die de hoedendoos ook bevat, roepen niet de neiging op ze te bevrijden. De vogels kunnen bijvoorbeeld best in het donker blijven.

In de zojuist geciteerde passage veranderen de visjes, zodra ze in het water liggen en wegdrijven, in 'zilveren dennenappeltjes'. Het gaat hier om een metaforisch verband. Mutsaers spreekt van 'zilveren visjes' omdat de zilveren dennenappeltjes op visjes lijken. Dit verband wordt duidelijk als ze in het water liggen, waardoor ze paradoxaal genoeg weer in dennenappeltjes veranderen. Het ogenschijnlijk goed te begrijpen fragment gaat daarmee bovendien in de laatste zin een verband aan met het eerder beschreven 'plooien' van de essaybundel *Zeepijn*. Verschillende betekenaars waarvan we eerder al zagen dat het metonymisch gemotiveerde metaforen zijn, spelen een rol in de passage. De belangrijkste zijn hier natuurlijk 'zee' en 'den'. Deze strategie lijkt de eerder besproken middenstem te installeren. De plooien doorbreken zowel de objectiverende realistische beschrijving als de subjectieve motivatie daarachter. Ze trekken de aandacht naar zichzelf toe en installeren daarmee een modus die met discursiviteit breekt.

Naaktheid en het verschil tussen dier en mens

Het postuum gepubliceerde *L'animal que donc je suis* van Derrida bevat een van de weinige en misschien wel de enige gepubliceerde directe opmerkingen over Adorno in het werk van de Franse denker. Het boek bevat lezingen voor een conferentie over het thema 'het autobiografische dier'. Op zeker moment haalt Derrida instemmend Adorno's stelling aan dat het geweld in de dialectiek van de verlichting zich in eerste instantie openbaart als geweld tegen dieren. Een van de sleutelbegrippen is hier de menselijke 'autonomie', de mens als absoluut binnen, als monade:

Adorno, lui, n'hésite pas à juger 'suspecte', 'si suspecte' (*so suspect*) la notion kantienne de 'dignité' (*Würde*) accordée à l'homme seul 'au nom de l'autonomie'. L'aptitude à l'autonomie, à l'autodétermination, à l'autodestination morale (*Selbstbestimmung*), disons aussi à l'autoprescription et à l'autobiographie morale, voilà ce qui devient chez Kant le privilège ou l'avantage absolu de l'homme (là où, dirait-on, l'*autos* de l'automotion, son autotélie réfléchissante, est généralement tenu pour le propre du vivant en général). Assurant ainsi la souveraineté ou la maîtrise (*Herrschaft*) de l'homme sur la nature, elle est en vérité, précise alors Adorno, 'dirigée contre les animaux' (*Sie richtet sich gegen die Tiere*). (Derrida 2006: 139-140)

De menselijke autonomie verzekert de mens van zijn beheersing van de natuur. We zagen het al in het vorige hoofdstuk bij de *Dialektik der Aufklärung*. Als subject tilt de mens zichzelf als het ware uit de natuur, waardoor hij al het niet-menselijke tot 'buiten' kan verklaren. Wat geen mens is, wordt materiaal waarmee de mens naar believen kan omgaan. Deze mogelijkheid van de mens om zichzelf als mens te bepalen is wat hem volgens Kant waardigheid verschaft en ook zijn dominerende positie in de voedselketen legitimeert. De kritiek van Adorno en Derrida is dat Kant 'mogelijk' gelijkstelt aan 'legitiem'. Hij verdedigt, met andere woorden, het recht van de sterkste.

Derrida stelt dat Adorno de kantiaanse ethiek 'criminaliseert'. Volgens 'la logique qu'il [Adorno – NC] annonce et que je [Derrida – NC] déploie ici' legitimeert deze ethiek geweld tegenover dieren (101). Het is precies de door Mutsaers beschreven en geëvoceerde affectiviteit tegenover dieren die onmogelijk is in de humanistische ethiek. Derrida schrijft:

Adorno constate que Kant ne laisse place à aucune compassion (*Mitleid*), à aucune commisération entre l'homme et l'animal (en tant qu'il peut souffrir, '*can suffer*', disait Bentham). Rien n'est plus détestable, dit Adorno, plus haïssable, plus odieux (*verhasster*) à l'homme kantien que le souvenir d'une ressemblance ou d'une affinité entre l'homme et l'animalité [...]. Le kantien n'a que de la haine pour l'animalité de l'homme. C'est

même là son 'tabou', dans tous les sens du terme, et d'abord un interdit sacré touchant à l'impureté. (142-143)

Lijden is alleen weggelegd voor de mens, een dier voelt geen pijn, zo wil de kantiaan. Het is dit uitgangspunt dat Adorno in de sterkst mogelijke woorden aanklaagt. Derrida wijst op de parallel die hij trekt met de Holocaust. Wat de kantiaanse idealist doet, is volgens Adorno structureel vergelijkbaar met wat de nazi's de Joden aandeden. Dieren 'jouent virtuellement le même rôle que les Juifs pour un système fasciste [...]. Les animaux seraient les Juifs des idéalistes qui ne seraient ainsi que des fascistes virtuels.' (ibidem) Het gaat om hetzelfde principe. Je moet je ongevoelig maken voor medelijden met de ander en iedere affectieve identificatie tot taboe verklaren. Dit is wat Adorno aanklaagt.³ Derrida sluit zich hier grotendeels bij aan en stelt dat je zijn deconstructieve kritiek op het 'fallologocentrisme' in retrospectief ook moet begrijpen als kritiek op het 'carnofallologocentrisme'. Derrida's eigen werk 'était d'avance destiné [...], et délibérément, à passer la frontière d'une anthropocentrisme, la limite d'un langage confiné dans le discours et les mots humains. La marque, le gramme, la trace, la différence, concernent différenciellement tous les vivants, tous les rapports du vivant au non-vivant.' (144)

In de passages van Mutsaers die ik besprak doet zij iets wat binnen de kantiaanse ethiek ondenkbaar is. Ze heeft compassie met dieren, misschien nog wel meer dan met mensen. Adorno en Derrida stellen dat subjectieve zelfbepaling ten grondslag ligt aan een

- 3 J.M. Coetzee trekt een soortgelijke vergelijking in de fictieve lezingen gepubliceerd in *The Lives of Animals*. Hierin stelt het personage Elizabeth Costello: 'Let me say it openly: we are surrounded by an enterprise of degradation, cruelty, and killing which rivals anything that the Third Reich was capable of, indeed dwarfs it, in that ours is an enterprise without end, self-regenerating, bringing rabbits, rats, poultry, livestock ceaselessly into the world for the purpose of killing them.' (Coetzee 1999: 21) Tot op zekere hoogte zijn de hierna volgende opmerkingen ook van toepassing op deze lezingen. Met name als je de roman *Elizabeth Costello* erbij betreft, waarin ze herdrukt zijn (Coetzee 2004). De andere 'Lessons' in dit boek hebben een vergelijkbare ondermijnende werking als de strategie van het plooiën bij Mutsaers. Het spreekt echter vanzelf dat Coetzee een andere strategie volgt, die op zichzelf beschrijving verdient.

ongevoeligheid ten opzichte van dierlijk lijden. Het taboe ontstaat in die zelfbepaling. Derrida somt een hele reeks begrippen op die beginnen met 'auto'. Een daarvan kan de 'morele autobiografie' zijn. In mijn analyse van *Rachels rokje* heb ik geprobeerd te laten zien dat een tekst die autobiografisch gelezen kan worden, steeds onderbroken wordt door een plooistructuur. Iets vergelijkbaars laat *Zeepijn* zien. Je kunt de besproken passages ook daar lezen als morele autobiografie. Er spreekt compassie met de dieren uit, maar het feit dat deze gerelateerd wordt aan een specifiek menselijk subject, maakt van de passages toch een zelfbepaling door een subject. Er ontstaat een dialectisch omslagmoment: je bekritiseert iets waar je zelf onontkoombaar deel van uitmaakt. In beide gevallen zou de plooi-structuur waar de fragmenten steeds weer in worden meegezogen, kunnen gelden als een strategie om deze dialectiek te ondermijnen. Het is een strategie die ons wegleidt van het subject. We merken dit in de moeilijkheden waarop de aan het subject gekoppelde beschrijving ervan stuit, de strategie wekt op zijn minst de suggestie van iets voorbij dat subjectieve, voorbij het menselijke.

In *L'animal que donc je suis* gaat het zoals gezegd steeds om de grens tussen mens en dier. Een centraal begrip in deze overwegingen is 'naaktheid'. Derrida vertelt over de schaamte die hem overvalt als hij naakt gadeslagen wordt door een dier en hij schetst een situatie waarin hij naakt tegenover een kat zit.

C'est comme si j'avais honte, alors, nu devant le chat, mais aussi honte d'avoir honte. Réflexion de la honte, miroir d'une honte honteuse d'elle-même, d'une honte à la fois spéculaire, injustifiable et invouable. Au centre optique d'une telle réflexion se trouverait la chose – et à mes yeux le foyer de cette expérience incomparable qu'on appelle la nudité. Et dont on croit qu'elle est le propre de l'homme, c'est-à-dire étrangère aux animaux, nus qu'ils sont, pense-t-on alors, sans la moindre conscience d'être. (t8)

Derrida zegt schaamte te voelen voor zijn naaktheid, maar ook schaamte voor deze schaamte. Naaktheid is volgens hem specifiek menselijk, de schaamte ervoor is dat dus ook. De schaamte voor de schaamte is daarom een schaamte voor de eigen menselijkheid. Een

schaamte voor de eigen schaamte ten opzichte van de kat, die als dier, zoals Derrida 'geloof' en 'zoals gedacht wordt', geen bewustzijn heeft van de eigen naaktheid en zich er dus ook niet voor kan schamen. Het gaat om een 'gereflecteerde' schaamte. We zagen dat Derrida, evenals Mutsaers, vooral bezwaar maakt tegen de eigen menselijkheid voor zover 'de mens' geen compassie voelt met dieren. Het gaat om een schaamte voor het feit dat de mens dieren buiten zijn ethisch universum plaatst en geen enkele 'affiniteit' tussen beide(n) denkbaar en toelaatbaar acht. De schaamte die Derrida voelt, begrijpt hij daarom in tweede instantie als iets waarvoor hij zich zou moeten schamen.

Het idee dat dieren geen besef zouden hebben van de eigen naaktheid blijkt echter precies voort te komen uit een denken dat dieren ethisch buitensluit. Derrida schrijft:

On croit généralement, mais aucun des philosophes que je m'en vais interroger tout à l'heure n'en fait mention, que le propre des bêtes, et ce qui les distingue en dernière instance de l'homme, c'est d'être nus sans le savoir. Donc de ne pas être nus, de ne pas avoir le savoir de leur nudité, la conscience du bien et mal, en somme. (19)

Het dier heeft 'geen kennis van goed en kwaad'. Derrida alludeert hier op het bijbelse verhaal van de zondeval. Ook hier zien we dat Adam en Eva, nadat zij van de boom van de kennis van goed en kwaad gegeten hebben, zich plotseling gaan schamen voor de eigen naaktheid. Het verhaal is een allegorie om het verschil tussen mens en dier te verklaren. Mensen hebben ethische kennis en voelen schaamte voor de eigen naaktheid, dieren hebben die kennis niet en voelen ook die schaamte niet. Adam en Eva willen hun naaktheid zo snel mogelijk verbergen en improviseren de eerste vorm van kleding: de strategisch geplaatste vijgenbladen. De rest is geschiedenis.

Volgens Derrida is dit bedekken van de eigen naaktheid constitutief voor naaktheid als zodanig. Dieren dragen geen kleding en zijn daarom paradoxaal genoeg juist niet naakt.

L'animal, donc, n'est pas nu parce qu'il est nu. Il n'a pas le sentiment de sa nudité. Il n'y a pas de nudité 'dans la nature'. Il n'y

a que le sentiment, l'affect, l'expérience (consciente ou inconsciente) d'exister dans la nudité. Parce qu'il *est* nu, sans *exister* dans la nudité, l'animal ne se sent ni ne se voit nu. Et donc il n'est pas nu. Du moins le pense-t-on. Pour l'homme ce serait le contraire, et le vêtement répond à une technique. Nous aurions donc à penser ensemble, comme un même 'sujet', la pudeur et la technique. Et le mal et l'histoire, et le travail, et tant d'autres choses qui vont avec lui. (20)

Derrida stelt dat de schaamte voor naaktheid samenhangt met techniek, in dit geval die van het kleden. Omdat de mens zichzelf ook gekleed kan denken, voelt hij schaamte wanneer dit niet het geval is, zo is de suggestie. Beide zaken, schaamte en techniek, zijn hetzelfde *sujet*. Een woord dat we hier niet alleen moeten begrijpen als 'onderwerp', maar ook als 'menselijk subject'. Het gaat in beide gevallen om iets specifiek menselijks. Dieren moeten zowel de schaamte voor de eigen naaktheid alsook de techniek van het kleden ontberen. In deze voorstelling zien we dus twee soorten naaktheid: een niet-bewuste, 'natuurlijke' naaktheid en een bewuste, 'technische' naaktheid. Volgens Derrida gaat het om twee soorten niet-naakte naaktheid. Dieren zijn niet naakt in hun naaktheid omdat ze het gevoel van naaktheid niet kennen en niet beschikken over de techniek van kleding. Mensen zijn niet naakt in hun naaktheid omdat hun besef van naaktheid pas ontstaat uit het feit dat ze zich kleden, dus eigenlijk vanuit het feit dat ze niet-naakt zijn. Derrida schrijft vervolgens het volgende:

Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte *comme* une bête qui n'a plus le sens de la nudité? Ou au contraire honte comme un homme qui garde son sens de sa nudité? [...]

Je dois le préciser tout de suite, le chat dont je parle est un chat réel, vraiment, croyez-moi, *un petit chat*. Ce n'est pas une figure du chat. Il n'entre pas dans la chambre en silence pour allégoriser tous les chats de la terre, les félins qui traversent les mythologies et les religions, la littérature et les fables. (20)

Mensen kunnen schaamte voelen, omdat zij kennis hebben van goed en kwaad. Ze schamen zich als ze iets doen wat niet mag. De situatie

van Derrida met de kat stelt hem wat dit betreft voor problemen. Het gaat zoals gezegd om een reflectieve schaamte, een schaamte van de tweede orde. De vraag is of hij zich schaamt omdat hij is als een beest zonder gevoel van naaktheid. In dat geval gaat de schaamte over het feit dat hij gelijk wordt aan het dier en geen schaamte meer voelt. Hij schaamt zich er dan voor dat hij geen schaamte meer voelt in de aanwezigheid van de kat. Of schaamt hij zich omdat hij is als een mens die weet dat hij naakt is? In dat geval schaamt hij zich omdat hij schaamte voelt. Het gaat dus om schaamte omdat hij is als een dier tegenover schaamte omdat hij is als een mens.

In beide gevallen blijft schaamte menselijk. Derrida cursiveert het woord *comme* niet voor niets. Het gaat om een zijn-als, een metaforische relatie. De kat in het voorbeeld is daarentegen nadrukkelijk geen troep. Het punt is dat retorische figuren op vergelijkbare wijze functioneren als kleding en techniek. In die zin zijn ze specifiek menselijk. Het gaat om het aloude idee dat retoriek de 'naakte' waarheid 'omkleedt', verbloemt, aan het oog onttrekt. Kleding onttrekt naaktheid niet aan het zicht, maar produceert deze pas. Zoals de metafoor geen verbloeming is van de waarheid, maar waarheid pas mogelijk maakt. Het gaat om het inzicht van Nietzsche in 'Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn' dat waarheden versleten metaforen zijn, 'Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind' (Nietzsche 1999: 881). Derrida verwoordde het in 'La mythologie blanche' in *Marges de la philosophie* als volgt:

C'est pourquoi l'évaluation philosophique en a toujours été ambiguë: la métaphore est menaçante et étrangère au regard de l'*intuition* (vision ou contact), du *concept* (saisie ou présence prompte du signifié), de la *conscience* (proximité de la présence à soi); mais elle est complice de ce qu'elle menace, elle lui est nécessaire dans le mesure où le dé-tour est un re-tour guidé par la fonction de ressemblance (*mimesis* et *homoiosis*), sous la loi de même. (Derrida 1972: 323)

Enerzijds zijn metaforen datgene wat de filosofie moet vermijden. Het gaat slechts om een spel van gelijkenissen, het echte denken houdt zich bezig met de waarheid, met hoe het is. Anderzijds kan de

filosofie niet zonder metaforen. Zij begrijpt zichzelf volgens Derrida als een 'terug-keer' uit de dwaling naar de waarheid. Zoals naaktheid ontstaat door gekleedheid roept het onware het ware in het leven. Zo maakt filosofische taal onvermijdelijk gebruik van een metaforische structuur om de waarheid uit te drukken. Ook een conceptuele relatie komt tot stand door een bepaalde gelijkheid tussen twee zaken, het begrip zou gelijk moeten zijn aan de zaak die het benoemt. Op dezelfde manier is het bewustzijn gelijk aan zichzelf enzovoort. Datgene wat het terzijde schuift als onwaar – de metaforische relatie – blijkt dus ten grondslag te liggen aan de filosofie zelf. Dit is Derrida's beroemde en beruchte supplementaire logica in een notendop. Keer op keer laat hij in zijn deconstructies zien dat een vermeende secundaire term een primaire term pas mogelijk maakt.

De schaamte die Derrida beschrijft, moeten we begrijpen binnen dit kader. Het gaat zoals hij schrijft om een 'reflectieve schaamte', om een schaamte van de tweede orde, 'miroir d'une honte honteuse d'elle-même', een zelf dat nadenkt over zichzelf en zich schaamt in die relatie tot zichzelf ten opzichte van het dier dat de mens gadeslaat. Deze relatie met het dier is essentieel bij het optreden van de schaamte. Derrida schrijft dat het dier geen figuurlijk dier is. Het gaat niet om een allegorie of een andersoortige stijlfiguur. Derrida citeert een passage in Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* waarmee de rol van dieren bij de menselijke schaamte verklaard wordt:

It is a very inconvenient habit of kittens (Alice had once made the remark) that, whatever you say to them, they *always* purr. 'If they would only purr for "yes", and mew for "no", or any rule of that sort', she said, 'so that one could keep up a conversation! But how can you talk with a person if they *always* say the same thing?'

On this occasion the cat only purred: and it was impossible to guess whether it meant 'yes' or 'no'. (Carroll 1998: 238)

Vervolgens becommentarieert Derrida:

L'animal, le chat *réel* en tant qu'animal, vous pouvez lui parler, il ne répond pas, pas vraiment, jamais, voilà ce que conclut Alice. [...]

La lettre compte, et la question de l'animal. La question de la réponse animale passe souvent par l'enjeu d'une lettre, par la littéralité d'un mot, parfois de ce que 'mot' veut dire à la lettre. Par exemple si le mot 'répondre' apparaît deux fois dans toutes les traductions que j'ai consultées, il ne correspond à aucun vocable, à aucun mot comme tel dans l'original. (Derrida 2006: 25)

Het gaat om hetzelfde gegeven als we eerder tegenkwamen in De Mans analyse van de vertalingen van Kants *Kritik der Urteilskraft*. De radicaliteit van de letter wordt in de vertalingen van het boek van Carroll 'gehumaniseerd'. De auteur van *Alice in Wonderland* schrijft 'say', waar de Franse vertalers 'répondre' geven. Het monotone snorren wordt zo in de vertaling geherinterpreteerd als een antwoord, als een dialogische relatie met het menselijk subject. Het punt van Derrida is dat het hier niet om een symmetrische verhouding gaat. De kat is 'l'autre absolu' (28). Het gaat om degene die zegt, maar niet om degene die antwoordt.

De schaamte treedt op tegenover deze absoluut andere. De letterlijkheid van het dier problematiseert de naaktheid van de mens. Ze toont de mogelijkheid van een zijnsmodus waarin de naaktheid niet het gevolg is van de kleding, de waarheid niet het effect is van onwaarheid en kritiek niet voortvloeit uit de orde die zij bekritiseert. Derrida zegt zich te schamen als hij wordt gadegeslagen door het dier. Eerder zagen we al dat het gaat om een schaamte over het feit dat er geen echte communicatie met dieren mogelijk is. De mens voelt geen medelijden met ze. De letterlijkheid van het dier confronteert de filosoof hier als geen ander mee. Het dier is de absolute ander waarmee geen dialoog mogelijk is. Waar de vertalingen dit feit proberen te verdoezelen door de kat te humaniseren, toont de radicaliteit van Carrolls proza dit gegeven compromisloos. De kat van Alice laat slechts een monotoon snorren horen en geeft geen antwoord. De mens kan niets aanvangen met het geluid dat de kat produceert. De vraag die je hier echter bij kunt stellen is in hoeverre deze ander ooit echt een absolute ander is. We lijken dan immers weer te vervallen in dezelfde structuur die we zagen bij naaktheid en kleding. De eerste term leek ook daar in eerste instantie radicaal anders dan de tweede, maar bleek er in tweede instantie door geproduceerd. Hetzelfde zou kunnen gelden voor de

absolute alteriteit van dieren. Ook dit zou een utopische droom kunnen zijn, opgewekt door inconsistenties in de menselijke rede.

Derrida stelt dat hij schaamte voelt als de kat naar hem kijkt. Waar Adorno erop wijst dat de kantiaanse rede medelijden met de dieren uitsluit, opent de blik van de kat op de naakte filosoof een affectieve relatie tussen beide(n). Tegenover de blik van de absolute ander schaamt de mens zich voor zijn naakte menselijkheid en de schaamte daarvoor. Dier en mens staan op deze manier niet abstract tegenover elkaar, als *absolutum* tegenover *absolutum*, maar gaan een relatie aan. Derrida zegt het ook met zoveel woorden. Wat hem interesseert is ‘ce qui lie l’histoire du “je suis”, du rapport autobiographique et auto-déictique à soi comme “Je”, et l’histoire de “L’Animal”, du concept humain de l’animal’ (57). Het met kapitalen geschreven en tussen aanhalingstekens geplaatste ‘L’Animal’ suggereert al dat we het dier bij Derrida juist niet als de absolute ander moeten begrijpen.

Materiaal, techniek en strategie

Deze visie op het verschil tussen mens en dier roept vragen op over het werk van Mutsaers. We zagen dat het engagement zich zowel in haar romans als in haar essays onder andere richt op een affectieve en niet-antropocentrische relatie met dieren. Een oproep hiertoe vinden we zowel op een betogend niveau – als een boodschap die letterlijk in de tekst te vinden is – als op een strategisch niveau – als de plooistructuur die de mededeling juist doorbreekt om die gewenste affectiviteit mogelijk te maken. In *Rachels rokje* was, zoals ik heb laten zien, het rokje van de verteller een metafoor voor die plooistructuur. Plooien lijkt, met andere woorden, op kleding. We zagen al dat kleding volgens Derrida binnen een reeks te deconstrueren opposities valt. Zij is tegengesteld aan naaktheid, terwijl zij die naaktheid tegelijkertijd ook produceert. Kleding en naaktheid zijn een dichotomie die vergelijkbaar is met figuurlijkheid tegenover waarheid, materiaal tegenover techniek enzovoort.

Je kunt je vervolgens afvragen wat de vergelijking met het rokje zegt over het plooiën als literaire strategie. Op het eerste gezicht lijkt zij het plooiën te verbinden met de menselijke orde. Kleding is een

techniek en daarom van dezelfde orde als 'l'histoire, et le travail, et tant d'autres choses qui vont avec lui'. Het is allemaal hetzelfde 'sujet' (20). Kleding is een van de zaken die de mens doen verschillen van het dier. Als techniek tilt zij hem buiten en boven de natuurlijke orde. Zij constitueert de mens als subject. Derrida liet zien dat het bewustzijn van naaktheid pas ontstaat door het gebruik van kleding. Zij is bovendien verbonden met het discours over de naakte waarheid. Het specifiek menselijke vertoog waarin de natuur haar geheimen moet prijsgeven vergelijkt men niet voor niets vaak met het oplichten van de 'sluier van Isis', een gewelddadig ontkleden van de godin van de natuur. Niet toevallig geschiedt dit uitkleden van de natuur vaak met technische middelen. De filosoof Pierre Hadot beschrijft het als een specifiek menselijke houding die 'consiste à utiliser des procédés techniques pour arracher à la Nature ses "secrets" afin de la dominer et exploiter' (Hadot 2004: 115). Hier zien we hoe de problematiek van kleding versus naaktheid aan de wortel staat van de 'baconiaanse' houding tegenover de natuur, die Adorno en Horkheimer aanklagen in *Dialektik der Aufklärung*.

Mutsaers lijkt dit ontkleden van de natuur door de mens om te draaien in *Rachels rokje* en *Zeepijn*. Je zou de plooiën in beide werken kunnen lezen als een poging de natuur juist op een radicale manier aan te kleden. Het gaat dan niet om een ontmaskeren van de naakte waarheid, maar om een aankleden, om aan het zicht te onttrekken. Ze lijkt daarmee het bijbelse verhaal van de zondeval te herhalen. Adam en Eva schamen zich en bedekken datgene waar ze zich voor schamen met vijgenbladeren, waarmee ze de eerste vorm van kleding in het leven roepen. De schaamte komt hier dus voor de techniek. Derrida laat echter zien dat datgene waar ze zich voor schamen – hun naaktheid – pas geproduceerd wordt door de oplossing ervoor – de techniek van het kleden. De schaamte komt hier dus na de techniek of ontstaat op zijn minst tegelijkertijd. In die zin zou je kunnen stellen dat een techniek van het plooiën ontmaskert en aanklaagt, maar ook gevangen blijft in datgene wat ze aan het licht brengt. Deze techniek produceert door het toedekken de 'naakte' waarheid van de menselijke behandeling van dier en natuur. Paradoxaal genoeg is dit aankleden daarmee in zekere zin dus ook een ontkleden. Toch ontstaat in dit toedekkend ontkleden ook de

mogelijkheid van schaamte en wellicht de eerste motivatie om iets te veranderen.

De schaamte waarover Derrida schrijft in *L'animal que donc je suis* is echter een schaamte over schaamte. Om precies te zijn is het een schaamte over de schaamte voor de eigen naaktheid ten overstaan van een dier. De concrete kat maakt dat de filosoof zich schaamt voor de specifiek menselijke schaamte die ontstaat in het dragen van kleding. Ten overstaan van het dier blijkt de schaamte voor de eigen naaktheid toch te menselijk. Het dier dat buiten de orde staat, waarvoor we geen medelijden mogen voelen, klaagt de eerste vorm van schaamte aan. Als de mens zich het lot van de dieren wil aantrekken is deze technisch geproduceerde vorm van schaamte niet genoeg. Dit geldt dus ook voor het werk van Mutsaers. Als plooien een techniek is, dan is deze nog steeds te menselijk. Zij brengt misschien schaamte tot stand, maar dat verandert niets aan de positie van de dieren in de door de mens geïnstalleerde pikorde. Technisch geproduceerde schaamte is autistische schaamte. Het gaat niet om schaamte ten overstaan van dieren.

De kat die de schaamte oproept, is bij Derrida een letterlijke kat. Wanneer het immers om een metaforische of een anderszins figuurlijke kat gaat, zou de hele problematiek van het dierlijke en de dieren weer verdwijnen in een specifiek menselijk spel van verbergen en openbaren. Derrida benadrukt daarom dat de vraag van 'la réponse animale passe souvent par l'enjeu d'une lettre, par la littéralité d'un mot' (Derrida 2006: 25). Om te ontsnappen aan de aporieën waar het plooien als techniek toe leidt, zal Mutsaers in haar werk een bepaald dierlijk 'tegenover' moeten ensceneren. Een situatie zoals Derrida beschrijft, waarin een menselijk subject zich in levenden lijve tegenover een dier plaatst, is niet mogelijk in een literair werk. Het kan deze situatie echter wel 'vertalen'. Als het plooien op technische wijze schaamte kan instigeren, kan een ervaring van letterlijkheid wellicht de tweede-orde-schaamte over de schaamte bewerkstelligen. Het menselijk-technische aspect van het plooien moet, met andere woorden, aangevuld worden met een bepaalde 'onmenselijke' materialiteit.

In het hoofdstuk over Brakman bleek al dat techniek en materialiteit soms dicht bij elkaar kunnen liggen. Adorno stelde dat geslaagde kunstwerken overeenkomen met de technische stand in

kunst en maatschappij. Als een kunstwerk techniek gebruikt en vervolgens aan het zicht onttrekt, maakt het zich schuldig aan dezelfde ideologische verbloeming die ook in de wereld buiten de kunst welig tiert en waar de mens onterecht denkt het eigen lot te kunnen bepalen. Om dit te voorkomen moet een kunstwerk volgens Adorno juist helemaal techniek worden, zich ermee vereenzelvigen. Alleen zo kan het iets van waarheid over de status quo mededelen. Dit uitgangspunt zie je terug bij Mutsaers. Eerder stond ik al stil bij een beschrijving van het interieur van een auto in *Rachels rokje*. In deze passage vestigt een narratieve techniek waar je normaal gesproken 'overheen' leest de aandacht op zichzelf. De onderbrekingen en herhalingen die een narratieve ruimte doorgaans inkaderen worden in die mate overdreven dat zij de illusie van realisme ondermijnen. Over deze passage zou je met Adorno kunnen stellen dat de roman gelijk wordt aan de techniek, die nu niet verborgen blijft, maar als zodanig op de voorgrond komt te staan. Met Derrida zou je over dit verschijnsel kunnen stellen dat de roman met deze ontmaskering nog steeds deelneemt aan de orde die hij bekritiseert, want daarin is het ontmaskeren van illusies het leidende principe bij uitstek.

Volgens De Man hebben we te maken met materialiteit wanneer 'meaning producing tropes are replaced by a fragmentation of sentences and propositions into discrete words, or the fragmentation of words into syllables and finally letters' (De Man 1996: 89). Net als bij Derrida's letterlijke kat gaat het hier om een materialiteit die tegengesteld is aan figuurlijkheid (tropen worden vervangen door een fragmentatie) en aan discursiviteit (zinnen en proposities fragmenteren). Bezien we nogmaals de beschrijving van het interieur van de auto, dan blijkt dat we de plooistructuur aldaar ook kunnen begrijpen als een fragmentatie. Eerder stelde ik dat deze bewuste passage via bepaalde betekenaars communiceert met passages elders in de roman. Op die punten wordt het verhaal onderbroken en verbonden met andere tekstfragmenten. Door de plooistructuur wordt het problematisch om een eenduidige betekenis te lezen in de woorden die als metonymisch gemotiveerde metafoor fungeerden. Bepaalde betekenaars hebben andere betekenaars als connotatie en zijn omgekeerd zelf weer de connotatie van die betekenaars. Het plooien ontmantelt de semiotische structuur en doet hetzelfde met

de retorische. Weliswaar zijn bepaalde verbanden tussen woorden in de roman vaak metaforisch of metonymisch gemotiveerd, maar die verbanden zijn zo meervoudig dat een eenduidige beschrijving onmogelijk is. Uiteindelijk is het niet te bepalen wat een betekenaar als 'rood' precies betekent in de roman. De lezer geeft het op naar betekenis te zoeken en ziet zich geconfronteerd met de materialiteit van het woord, van de letterlijkheid en de letters.

In het vorige deel analyseerde ik het technische en het materiële in relatie tot het esthetische. Adorno's nadruk op het technische maakt het voor hem mogelijk kunst te verbinden met geschiedenis, zij is volgens hem de uitdrukking van de stand van de techniek op een bepaald moment. De Mans nadruk op het materiële moet je juist begrijpen als een transhistorisch verzet tegen het esthetische als zodanig, door hem in zijn algemeenheid ontmaskerd als onvermijdelijke 'ideologie'. Ik liet zien dat het materiële daardoor ook niet ervaren kan worden door een subject. Derrida's lezing over het autobiografische dier maakt het mogelijk beide aspecten functioneel verder te differentiëren en tegelijkertijd in samenhang te brengen. Je zou het plooiën wellicht kunnen begrijpen als een 'vertaling' van de door hem beschreven ontmoeting van de filosoof en de kat. Je zou het een allegorische ontmoeting kunnen noemen, ware het niet dat Derrida ontkent dat de kat een figuurlijke status heeft en juist stelt dat de letterlijkheid ervan onvertaalbaar is. De kat staat niet voor de letterlijkheid, maar *is* de letterlijkheid. Hij doorklieft de opposities die retoriek en vertaling mogelijk maken: verpakking (beeld bij retoriek, betekenaar bij vertalen) tegenover inhoud (waarheid in het eerste geval, betekende in het laatste).

In veel essays in Mutsaers' bundel *Paardejam* besteedt zij aandacht aan deze dierlijke letterlijkheid. In 'Woorden schieten te hond' schrijft zij bijvoorbeeld:

Mensen die geportretteerd worden, trekken graag een gelegheidsgezicht: de portretblik. Honden hebben daar geen behoefte aan. Zij kunnen trouwens geen gezicht *trekken*, ze zijn hun gezicht. Sommige mensen noemen dat gebrek aan bewustzijn. Ik noem het intelligentie. (Mutsaers 2000: 229)

Ook hier zien we dat geportretteerde mensen zich verbergen achter een 'gelegenheidsgezicht'. Ze nemen daarmee deel aan het menselijke spel van verbergen en openbaren. Met alle connotaties die daarbij horen: geschiedenis, engagement enzovoort. 'Mensen op een schilderij zijn bloot of gekleed', schrijft Mutsaers. Hun kleding toont 'de tijd waarin ze geschilderd zijn en het milieu waartoe ze behoren. Als ze bloot zijn attenderen ze je weer op iets anders.' (ibidem) Zelfs de menselijke naaktheid is overladen met betekenis. Altijd betekent zij iets anders dan zij is. Over honden schrijft ze daarentegen:

Honden zijn nooit bloot. Maar ook nooit gekleed. Dat maakt ze op het oog bijna tijd- en klasseloos. Ik zeg *bijna* omdat haarsnit, halsband of strik nog weleens in een bepaalde richting wijzen. (ibidem)

Dieren doorbreken ook hier de tegenstelling tussen naaktheid en kleding. Ze doen niet alsof, ze verbergen zich niet, ze *zijn* zichzelf in alle letterlijkheid. Mutsaers schrijft echter 'bijna'. Letterlijkheid lijkt vaak gecontamineerd door geschiedenis en politiek. Een hond is nooit alleen een hond, maar ook betrokken op de menselijke orde.

Bij het tot dusver geanalyseerde plooien zien we hetzelfde. Pure materialiteit blijkt daar niet zuiver voorhanden, maar altijd ook leesbaar als uitdrukking van literaire techniek en daarmee dubbel gecodeerd in geschiedenis en engagement. Over Mutsaers' plooien kun je dus zeggen dat ze zowel ontsnappen aan de paradoxen die verbonden zijn met het mens-zijn, als erin gevangen blijven. Het begrip 'strategie' moet deze tweeledigheid uitdrukken en omvat zowel een technisch als een materieel aspect. Ze is zowel techniek als materiaal. In tegenstelling tot techniek kent een strategie een minder stringente teleologie. Volgens het woordenboek gaat het om een 'plan volgens welke men te werk gaat'. Het gaat niet om een zekere weg tot een bepaald doel. De hoop dat het plan gaat lukken is er inherent aan, evenals het risico dat het mislukt. Deze onzekerheid ontstaat in een acceptatie van de onleesbaarheid of weerbaarheid van het materiële. De strategie verwijst als zodanig naar een niet meer te ervaren materialiteit. Het plooien is daarmee als zodanig

analyseerbaar in termen van zowel techniek als materie, maar laat zich nooit volledig uitdrukken in een van deze analyses.

Je suis *de twee etages*

Derrida staat in *L'animal que donc je suis* steeds weer stil bij het 'ik ben' uit de titel. Hij wijst op een meervoudigheid in het Franse *je suis*, een ambiguïteit die bijvoorbeeld niet vertaalbaar is naar het Nederlands. Zoals David Wills, die de lezingen naar het Engels vertaalde, uitlegt kan *je suis* zowel de eerste persoon enkelvoud zijn van het werkwoord *être* (zijn) als van het werkwoord *suivre* (volgen) (Derrida 2008: 162). Hij vertaalt *je suis* dan als *I am (following)*. In het Nederlands zou je wellicht iets kunnen gebruiken als 'ik ben (aan het volgen)'. De gekunsteldheid van beide vertalingen duidt er al op dat je het Franse *je suis* slechts kunt omschrijven. De letterlijkheid laat zich slechts signaleren, je kunt haar niet zonder verlies omzetten. Derrida schrijft:

Elle suit, elle-même, elle se suit. Elle pourrait dire 'je suis', 'je me suis'. À se poursuivre ainsi avec quelque conséquence, en trois temps, elle décrirait comme la course d'une pièce en trois actes ou les trois mouvements de quelque concerto syllogistique, un déplacement que se *fait suite*, une suite et un mot. Si je suis cette suite, et tout dans ce que je m'apprête à dire devrait reconduire à la question de ce que 'suivre' ou 'poursuivre' veut dire, et 'être après', et à la question de ce que je fais quand 'je suis', et dit 'je suis', si je suis cette suite, donc, alors je me rends des 'fins de l'homme', donc des confins de l'homme, au 'passage des frontières', entre l'homme et l'animal. (17)

Het volgen en het zijn van de 'suite' van het *je suis* leidt volgens Derrida onder meer tot de uit zijn *Marges de la philosophie* bekende 'fins de l'homme'. Het gaat hier alweer om een letterlijkheid die zich hoogstens 'gezocht' laat vertalen. De '(doel)einden van de mens' spelen met een dubbelzinnigheid in het Franse *fin*, dat zowel 'doel' als 'einde' betekent. Het *je suis* betreft dus zowel iets als de vervulling of de essentie van de mens als zijn einde. Ook schrijft Derrida dat

het volgen van deze problematiek leidt tot het overschrijden van de grenzen tussen mens en dier. Wat hij hiermee zou kunnen bedoelen wordt wellicht duidelijk uit een opmerking in zijn tweede lezing over het autobiografische dier:

Que veut dire 'être après'? Cette démarche suivie devra bien ressembler à celle d'un animal qui cherche à trouver ou qui cherche à échapper. Ne ressemble-t-elle pas à la course d'un animal qui, s'orientant au flair ou à l'ouïe, repasse plus d'une fois sur le même chemin pour relever les traces, soit pour y flairer la trace d'un autre, soit pour y effacer la sienne et la multipliant, justement comme celle d'un autre, flairant ainsi ce qui, de cette piste, lui démontrerait que la trace est toujours d'un autre; et qu'à suivre la conséquence ou la direction de ce double fléchage (il y va du flair; et ce qu'on flaire, c'est toujours la trace de l'autre), l'animal est inévitable [...]. (82)

Om het 'volgen' in *je suis* te begrijpen moeten we worden als een dier dat een spoor volgt. Derrida stelt dat een dier dat een spoor volgt altijd een ander ruikt. Zelfs als het gaat om dat van hemzelf, kan hij het niet tot zichzelf herleiden. Hij kan zichzelf dus wel volgen, maar niet begrijpen dat hij zichzelf volgt. Een dier kan dit niet omdat het niet de mogelijkheid heeft 'de s'appeler en questions et en réponses discursives' en niet 'le pouvoir d'effacer ces traces' (76). De mens heeft deze mogelijkheid wel of denkt deze te hebben. Via discursieve *checks and balances* bevestigt de mens de eigen identiteit en wordt een 'ik'. Het uitwissen van de eigen sporen is hier onmisbaar omdat, zoals Derrida schrijft, 'la trace est toujours d'un autre'. Zijn de sporen nog aanwezig, dan zou de mens niet alleen zichzelf zijn. De boodschap van het *je suis* is natuurlijk dat dit inderdaad het geval is. 'Ik ben' is altijd ook 'ik volg mezelf', wat feitelijk een 'ik volg' is. De mens tracht zich zuiver van het niet-menselijke te onderscheiden, maar blijkt niet te kunnen ontsnappen aan een dierlijk volgen van sporen. Derrida liet deze logica in zijn eerdere werk keer op keer zien in zijn analyses van de problematiek van *la trace* (het spoor). We zoeken presentie en volledige betekenis, maar waar we feitelijk steeds mee te maken hebben zijn sporen van sporen van sporen enzovoort.

Ook Deleuze lijkt een vergelijkbare meervoudigheid op het oog te hebben als hij stelt dat de twee etages van Leibniz uitdrukkingen zijn van een en dezelfde wereld. De virtualiteit van de wereld drukt zich zoals we zagen immers tweevoudig uit. Enerzijds actualiseert zij zich in de ziel, anderzijds realiseert zij zich in de materie. Het is een oplossing van het aloude filosofische probleem van geest en lichaam. Het 'ik ben' is het leidende principe in de ziel en het 'ik volg' dat van de materie of het lichaam. Aan het begin van dit deel stond ik al stil bij de organische eenheid die de ziel regeert en bij de anorganische serialiteit waaraan de materie onderhevig is. Het ene 'is', het andere kun je slechts volgen. Beide principes van het 'huis van de barok' kun je weliswaar analytisch scheiden, maar ze contamineren elkaar tegelijkertijd onophoudelijk. Deleuze schrijft daarom dat ze zowel onderscheiden zijn als onscheidbaar: 'Toujours l'âme et le corps sont réellement distincts, mais l'inséparabilité trace un va-et-vient entre les deux étages' (Deleuze 1988: 145). Net als bij Derrida is het *je suis* dus niet alleen het 'ik ben' van de ziel, maar tegelijkertijd ook het 'ik volg' van de materie. Ze grijpen steeds in elkaar: 'ma monade unique a un corps; les parties de ce corps ont des foules de monades; chacune de ces monades a un corps' (ibidem). Net als Derrida treft Deleuze allerlei dieren aan in het ik:

Avec l'union de l'âme et du corps, l'étranger qui surgit maintenant dans mes appartenances, pour le faire basculer, c'est le animal, et d'abord les petits animaux inséparables des parties fluents de mon corps, en tant qu'ils me redeviennent étrangers comme ils l'étaient auparavant. [...] Les animaux que je rencontre à l'extérieur ne sont jamais qu'un grossissement de ceux-ci, et ce n'est pas seulement une psychologie animale, mais une monadologie animale qui se trouvent essentielles au système de Leibniz. (146)

Het dier is het in mij en bij mij behorende opduikende en omverwerpende vreemde. Deleuze heeft het over een 'weer vreemd worden' dat hij vergelijkt met de 'vloeibare delen van mijn lichaam'. Het dierlijke in de ziel is, met andere woorden, datgene wat niet organisch is, niet georganiseerd is, wat wegvloeit. Op andere plekken in zijn oeuvre heeft Deleuze het wat dit betreft over 'vluchtlijnen' en 'dier-woorden' (bijv. Deleuze 2002).

Zowel Deleuze als Derrida benadrukt dat het dierlijke niet het andere is van de mens. Eerder citeerde ik al een passage waarin Derrida het concept 'Het Dier' een specifiek menselijk idee noemt. Door over 'Het Dier' te spreken plaatsen wij dieren buiten de menselijke orde. Tegenover Het Dier kan de mens zichzelf nog steeds als mens herkennen. Hij denkt zo gevrijwaard te zijn van letterlijkheid en materialiteit. Derrida laat zien dat dit alleen al in het uitspreken van *je suis* niet het geval is. Het dierlijke en het menselijke lopen altijd al in elkaar over. Ze zijn niet netjes gescheiden. Bij de twee etages van het barokke huis zie je hetzelfde. De materiële buitenkant loopt constant over in de spirituele binnenkant, de bovenste etage van de ziel en de onderste van de materie zijn steeds verweerd in een 'heen en weer'. Ook Deleuze verbindt dit nadrukkelijk met de overgangen tussen mens en dier.

Bij de plooistrategie in het werk van Mutsaers zie je hetzelfde fenomeen. De besproken metonymisch gemotiveerde metaforen lijken zowel een aanspraak op totaliteit te maken als zich serieel met elkaar te verbinden. Van de betekenaars als 'rood' kun je dus zeggen dat ze andere betekenaars omvatten, dat ze een reeks kunnen benoemen, maar je kunt net zo goed zeggen dat ze er onderdeel van zijn of in andere reeksen staan. Deze tropen staan daarmee dus tegelijkertijd buiten en binnen de reeks betekenaars. Ze maken aanspraak op de identiteit van het geheel – ze zeggen 'ik ben' –, maar gaan ook op in ketens van associatie en contiguitéit – 'ik volg' alles wat aan zo'n betekenaar grenst. Betekenis slaat op deze manier steeds om in onbegrijpelijke letterlijkheid. Willen we het engagement van Mutsaers plaatsen, dan is het zaak deze beweging steeds in de overwegingen te betrekken. Het gaat er niet om dat zij slechts zegt dat het eten van kreeften of andere dieren slecht is. Ook gaat het haar er niet om dit 'invoelbaar' te maken, ons ertoe te doen schamen. In beide gevallen blijven we als mens naar de dieren of naar Het Dier kijken en blijven we onderdeel uitmaken van datgene wat we bekritisieren. De plooistrategie maakt het daarentegen mogelijk een schaamte over onze schaamte te voelen. De letterlijkheid waar de tekst steeds weer in terugvalt, insceneert een niet-figuurlijke kat die ons in onze naaktheid bekijkt en die schaamte oproept voor onze nog altijd menselijke schaamte.

TOT SLOT

Aan het eind van deze studie is het tijd terug te kijken op de bevindingen en enige conclusies te trekken. De analyses van de verschillende werken van de drie in dit boek besproken auteurs bieden een heterogene aanblik – wellicht net zo heterogeen als het werk van de respectievelijke auteurs zelf. Verschillende thema's en problemen blijken een rol te kunnen spelen, zichtbaar gemaakt door een veelvoud aan theoretische perspectieven. Ondanks deze diversiteit zijn er wel degelijk overeenkomsten te ontwaren in het werk van de drie auteurs. Ik zal deze tot slot inventariseren en duiden.

Het esthetische als probleem

Bij het lezen van Armando, Brakman en Mutsaers worden we steeds weer geconfronteerd met 'het esthetische'. Deze categorie blijkt onmisbaar te zijn bij het lezen van deze auteurs, maar door hun werk ook voortdurend ter discussie te worden gesteld. Het esthetische is niet iets wat op zichzelf zomaar presentie heeft. Wanneer we de drie auteurs lezen, merken we dat esthetiek en schoonheid een probleem zijn geworden.

Armando vat deze kwestie samen onder de noemer 'schoonheid is niet pluis'. Favié interpreteert deze uitspraak als volgt:

De complexe relatie tussen deze twee begrippen [schoonheid en kwaad – NC] is een fundamenteel esthetisch vraagstuk dat niet eenduidig is te beantwoorden. Hoe is het bijvoorbeeld mogelijk dat een plek waar ooit gevechten plaatsvonden – een schul-

dige plek dus – door ons mooi gevonden wordt? Hoe kan een gruwelijke gebeurtenis omgezet worden in een verhaal dat we mooi vinden? En hoe kunnen we een schilderij van Christus, lijdend aan het kruis, esthetisch waarderen? (Favié 2003: 1235)

Het esthetische speelt hier op twee manieren een rol. In de eerste plaats is schoonheid moreel onverschillig. We zien dit bij de ‘plek’ waar Favié aan refereert. Een plaats waar op zeker moment gebeurtenissen hebben plaatsgevonden die we in ethische en morele zin moeten verwerpen, kan ‘mooi’ zijn. Waar we doorgaans geneigd zijn ‘slecht’ gelijk te stellen aan ‘lelijk’ en ‘goed’ aan ‘mooi’, blijkt de relatie tussen ethiek en esthetiek niet zo een-op-een vertaalbaar. Ook ‘slecht’ kan ‘mooi’ zijn en vice versa. In de tweede plaats kan kunst het gruwelijke transformeren in iets moois. In dat geval speelt de kunstenaar een actieve rol in het mooi maken van het moreel verwerpelijke. Dit is wat Armando doet volgens Favié. Hij laat ‘het kwaad tot rust komen in kunstwerken’ (ibidem). Tegelijkertijd is dit ‘niet pluis’, het is een verhullingsstrategie.

Deze interpretatie van Armando’s oeuvre maakt van de relatie tussen schoonheid en kwaad een thema, een ‘gedachte’ (ibidem). Deze lezing is op zichzelf legitiem. Tegelijkertijd heeft zij haar beperkingen. Zo stelt Favié weliswaar dat het gaat om een ‘esthetisch probleem’, de formulering ervan gebeurt vervolgens wel in morele termen. Schoonheid is in morele zin niet pluis. In het eerste deel van deze studie heb ik laten zien dat het in het geval van Armando productief is het esthetische niet zozeer op te vatten als een thema, maar als een manier waarop zijn werk functioneert. Aan de hand van een recente poging de autonomie van het esthetische filosofisch te funderen bleek hoe dit zou kunnen. De confrontatie van Armando’s werk met de negativiteitsesthetica van Menke laat zien dat schoonheid op zichzelf niet pluis is. Het esthetische loopt voortdurend over in het niet-esthetische. De interpretatie van Favié is hier illustratief. Ondanks het feit dat zij stelt dat zijn werk ‘kunst’ is en ‘mooi’, laat zij niet zien hoe de spanning tussen het esthetische en het niet-esthetische zich met betrekking tot Armando’s werk realiseert. Zij begrijpt de spanning tussen beide uiteindelijk in ethische termen. Het esthetische is daarentegen gekoppeld aan een subject dat met betekenissen speelt, ze

met interesseloze interesse gadeslaat in hun komen en gaan, om het kantiaans te formuleren. Op het moment dat een lezer kiest tussen de verschillende betekenissen die een literair werk oproept, leest hij niet meer esthetisch, maar bijvoorbeeld ethisch, zoals Favié. Om met Derrida te spreken: zo'n lezer beslist in dat geval een onbeslisbaarheid. Zo'n onbeslisbaarheid ontstaat wanneer de lezer het werk als probleem ervaart en niet als iets wat esthetisch functioneert. Ik heb laten zien dat deze neiging tot beslissen bij literatuur onvermijdelijk is. De reden hiervoor is dat de esthetische ervaring is opgebouwd uit betekenisvolle momenten, die op zich meer stabiliteit lijken te hebben dan zuiver verschijnende en verdwijnende momenten. Als zodanig is de esthetische ervaring daarom altijd bemiddeld door het niet-esthetische. Waar betekenis een rol speelt, ontstaat onvermijdelijk onbeslisbaarheid. Dit laatste kan altijd als probleem worden ervaren en dan loopt het esthetische over in het niet-esthetische. Een kunstwerk wordt in dat geval een politiek, ethisch of filosofisch probleem. Schoonheid is daarom intrinsiek niet pluis, zij loopt altijd over in datgene wat niet meer zuiver esthetisch is.

Ook bij Brakman zagen we dat het esthetische een probleem wordt. Herhaaldelijk heeft deze auteur gewezen op de filosofie van Adorno, in wiens denken hij een geschikte gesprekspartner herkende voor zijn eigen schrijven. In 'De macht van het nee zeggen', een essay over Adorno, schrijft Brakman het volgende over de rol van kunst:

Kunst is kritisch, alle vrijblijvende inhoud is haar in de loop van de twintigste eeuw uitgedreven, zij is geen refugium meer voor 'de laatste dingen', geen troost door schoonheid, en de kunstkenner die op esoterische schoenen een paneeltje in het licht houdt voor de juiste stand, een smartelijke trek op het gezicht om het haast onverdraaglijk schone, kan zich maar beter als vermist opgeven. Kunst is het laatste oord in de wereld waar het negatieve zonder voorbehoud tot uitdrukking kan worden gebracht [...]. (Brakman 2001: 161)

Brakman noemt kunst 'kritisch', maar blijft haar tegelijkertijd begrijpen als 'het laatste oord waar het negatieve zonder voorbehoud tot uitdrukking kan worden gebracht'. Kunst is dus zowel betrok-

ken op de wereld als ervan afgezonderd. Dankzij haar autonomie kan zij geëngageerd zijn. In het tweede deel van deze studie heb ik aan de hand van het denken van Adorno laten zien hoe deze paradoxale dubbelheid in het werk van Brakman tot uitdrukking komt. Kunst is enerzijds door haar autonomie de enige plek waar een alternatief gevonden kan worden voor de totalitaire logica die buiten haar heerst. Anderzijds is het alternatief dat zij biedt slechts schijn en komt zij bovendien als schijn voort uit datgene wat zij bekritiseert. Net als bij Armando is schoonheid bij Brakman daarom een probleem. Brakman lijkt haar in de aangehaalde passage los te koppelen van kunst. Dit laatste is het enige domein waarin het negatieve tot uitdrukking kan worden gebracht. Kunst is niet meer de plek waar schoonheid troostrijk of smartelijk ervaren kan worden. Zij moet zich als het ware tegen haar eigen principe van schoonheid keren, dat wil zeggen: zij moet lelijk worden, in zekere zin antikunst worden. Deze neiging tot antikunst betekent niet dat het esthetische als zodanig verdwijnt. De manier van esthetisch ervaren blijft bestaan, het object en de kwaliteit van die ervaring veranderen. Kunst is niet meer de plaats waar het gruwelijke 'mooi' gemaakt wordt, maar eerder het oord waar het gruwelijke als lelijk en gruwelijk verschijnt en ervaarbaar wordt. De esthetische ervaring keert zich tegen zichzelf en wijst over zichzelf heen naar haar eigen einde. Ook bij Brakman zien we dus dat hij in zijn werk niet zozeer kunst voor de kunst maakt, maar veeleer een gevoeligheid toont voor de problematische kanten van zijn eigen praktijk.

In het werk van Mutsaers komt het esthetische niet zo expliciet als probleem naar voren als bij Armando en Brakman. Het lijkt alsof zij het als een voldongen feit beschouwt dat kunst niet meer functioneert als iets wat alleen naar zichzelf verwijst. In haar essays over bewonderde kunstenaars en schrijvers benadrukt zij veeleer de affectieve werking van hun werk. Denk bijvoorbeeld aan haar in de inleiding al aangehaalde citaat over Armando: 'Elke letter uit *De straat en het struikgewas* houdt een schreeuw verborgen, de letter zit er als een ijzeren harnasje omheen.' (Mutsaers 2000: 81). Uit 'Geëngageerde goochelaars' blijkt dat zij weinig op heeft met het idee dat het esthetische een vrijblijvend spel zou zijn:

Spel zegt me weinig tot niets. Op dat vlak heeft zelfs Nietzsche me nooit kunnen overtuigen. En van begrippen die zich in het woordveld van *speels* bevinden, zoals *ironisch*, *dartel* of *licht*, moet ik ook niets hebben. Naar mijn idee zijn dat stuk voor stuk moordzuchtige termen die gevaarlijke schrijvers trachten te kleineren door de angel uit hun werk te halen. (Mutsaers 2010: 11)

Voor Mutsaers is literatuur nadrukkelijk geen spel, maar iets wat gemaakt wordt door 'gevaarlijke schrijvers', wier werk een 'angel' heeft. Zij lijkt hiermee te reageren op de receptie van haar werk, met name door Vaessens, die onder andere in haar oeuvre een beweging ontwaart van 'autonomie' naar 'engagement'. Haar werk staat volgens hem in een bredere literaire tendens waarbij schrijvers zich niet meer verschuilen achter het idee dat hun werk autonoom is, maar zich actief verhouden ten opzichte van de werkelijkheid. Zij doen dit dan vooral door geen 'esoterische' boeken meer te schrijven, maar hun werk begrijpelijk te maken voor het grote publiek. Mutsaers stelt in het aangehaalde citaat echter dat zij nooit literatuur om de literatuur heeft geschreven en zich altijd kritisch heeft verhouden ten opzichte van de buitenwereld. Zo is de discussie over het esthetische die we zagen bij het werk van Brakman en Armando hier wel degelijk relevant. In Mutsaers' oeuvre is er geen sprake van een op een bepaald moment te lokaliseren overgang van zuiver autonome naar geëngageerde literatuur. Het ene werk is niet per se meer autonoom of geëngageerd dan het andere. Haar romans en essays zijn altijd een vorm van kritiek en dit engagement zien we ook terug in aspecten die velen wellicht als zuiver autonoom literair of esthetisch zouden beschouwen. Mutsaers is ook daar kritisch waar zij het meest afstand neemt van wat voor veel mensen een 'realistische' manier van schrijven is, op de momenten waar zij juist niet 'toegankelijk' is.

De grenzen van het subject

Het gebrek aan toegankelijkheid dat de drie auteurs eventueel toe te schrijven valt, hangt samen met een ander punt van gemeenschappelijkheid. Al deze schrijvers maken werk dat op de een of andere

manier het subject, de mens of de lezer problematiseert. Het duidelijkst zie je dit wellicht bij Mutsaers. Ik citeerde al enkele uitspraken waarin zij de dominantie van de mens in de orde der dingen aanklaagt. Mensen denken bijvoorbeeld beter te zijn dan dieren en dit geeft hun vervolgens *carte blanche* om met dieren te doen wat zij willen. Ze denken het recht te hebben dieren te fokken, te slachten, te eten, voor tests te gebruiken enzovoort. Mutsaers klaagt deze suprematie niet alleen aan in stellingen en algemeen begrijpelijke beweringen. In haar werk tracht zij 'dierwordingen' te creëren, vluchtlijnen om het subject van zijn subjectiviteit en daardoor van zijn vermeend superieure positie te ontdoen. Over deze dierwordingen schrijft zij bijvoorbeeld het volgende:

Kafka was ook maar een mens. Om die reden is zijn verhaal ook niet echt goed uit de verf gekomen. Een magnifieke metamorfose, dat wel, maar geen magnifieke metafoor, laat staan een magnifieke dierwording. De metafoor is namelijk te dik en ligt ook nog op haar rug. Zo glipt het leven eruit. Kafka's talent bloeide náást de metafoor, hij had er niet in hoeven kruipen. (37)

Mutsaers stelt hier dat Kafka's 'Die Verwandlung' geen ware dierwording is omdat dit verhaal gevangen blijft in het metaforische. Het kever-worden van Gregor Samsa blijft een metafoor voor dierwording. Het betekent dierwording, maar *is* er op zichzelf geen. Het punt is hier dat Kafka's verhaal door het metaforische karakter ervan voor Mutsaers te zeer gekoppeld blijft aan het menselijke subject. De metafoor staat dan voor een relatie van gelijkheid, het principe dat iets lijkt op iets anders, wat een statische verhouding impliceert. Op het moment dat je 'Die Verwandlung' metaforisch opvat, begrijp je het verhaal als een dierwording. Je wordt daar als subject niet door geproblematiseerd, aangezien begrijpen nu juist datgene is wat het subject bij uitstek doet en waarin het zich zou onderscheiden van de dieren. Reduceer je een iets tot metafoor, dan 'glipt het leven eruit', aldus Mutsaers.

In het deel over Mutsaers heb ik geprobeerd te laten zien hoe zij (dier)wordingen installeert en wat de gevolgen hiervan zijn voor de menselijke lezer van haar werk. Aan de hand van een tekst van

Derrida over dieren, naaktheid en schaamte heb ik laten zien dat Mutsaers een diffuse relatie encsceneert tussen de menselijke orde – een orde die uitgaat van begrip, waarheid, identiteit, totaliteit en metafoor – en een niveau dat zich aan al die zaken onttrekt. Op dit laatste niveau ziet Derrida dieren, als de antimetaforische wezens bij uitstek. Dieren zijn niet metaforisch, maar letterlijk. Met Derrida kunnen we stellen dat de mens ter discussie gesteld kan worden vanuit die dierlijkheid, die letterlijkheid. Een werk dat dit doet, zoals dat van Mutsaers, beroert hem affectief, doet hem zich, zoals we zagen, zelfs schamen voor zijn eigen nog steeds specifiek menselijke schaamte. Een dergelijk werk geeft de mens het idee dat hij geraakt wordt door iets wat zich aan zijn begrip onttrekt. Een dergelijke letterlijkheid of dierlijkheid is niet iets wat onbegrijpelijk tegenover hem staat, maar waardoor hij ondergraven wordt. Literatuur die een dergelijke relatie legt problematiseert zodoende het zelfbeeld van het menselijk subject, dat denkt alles te kunnen controleren, vatten en begrijpen. Met Mutsaers kunnen we zodoende zeggen dat een werk dat een ware dierwording installeert niet *gaat over* zo'n dierwording – in dat geval zou het immers een metafoor zijn voor dierwording –, maar een dierwording *is*. Zo'n werk confronteert de mens met zijn eigen grenzen en brengt hem in contact met iets wat zijn menselijkheid ontstijgt en neemt hem op in een metamorfose.

Ook bij Brakman staat het subject ter discussie. In zijn werk hing dat samen met een subjectkritiek uit naam van dat subject zelf. In een dialoog met de filosofie van Adorno zagen we hoe Brakman een 'dialectiek van de verlichting' ter sprake brengt in zijn romans. Wat betreft het menselijk subject verwoordt hij het bijvoorbeeld als volgt:

Wat daarvan echter geworden is kan fraai omschreven worden als de afwezige aanwezig, de crowd die een samenleving vormt die de enkeling niet positief in zich opneemt maar met gelijke anderen samenperst in een kneedbare massa. [...] Hier is de mens als organisch wezen verdwenen, hij bestaat niet meer in zijn volle concreetheid, als 'aufgeklärter Kopf' in een hieraan niet vijandige samenleving, maar als massadeeltje, bouwsteen, waarbij het alleen nog aankomt op afmeting en aantal. (Brakman 2001: 101)

Brakman stelt dat de mens als 'organisch wezen' niet meer bestaat. Het subject in de wereld van vandaag is een 'massadeeltje' en een 'bouwsteen'. Eigenlijk is hij helemaal geen subject meer. Het punt lijkt te zijn dat het subject niet weet hoe onmenselijk het geworden is. Volgens Brakman is het volgende daarom nodig: 'Wezenlijk is hier kritiek, Vernunft, radicale zelfkritiek, dat wat in de massamens nog uitstaat en naar mijn vermoeden ook niet zal worden ingelost.' (104) Zoals ik heb laten zien in het deel over Brakmans werk bewerkstelligen zijn romans deze zelfkritiek door een mimesis aan het lelijke, aan het technische. Net als bij Mutsaers worden de lezers van deze romans geconfronteerd met een object dat niet meer uitputtend te begrijpen is binnen het conventionele raamwerk waarmee we de wereld en kunstwerken benaderen. De romans van Brakman onttrekken zich uiteindelijk aan interpretatie, maar ook aan een beleving die je esthetisch zou kunnen noemen. Beide zijn te subjectief, het werk laat juist zien dat het subject geen subject meer is, de mens geen mens meer. Waar we een dergelijke problematisering van het subject bij Mutsaers trachten te duiden als (dier)wording, heb ik aan de hand van de filosofie van Adorno laten zien dat je dit ook historisch kunt ontcijferen. De confrontatie met de techniek van het kunstwerk kan dan leiden tot de zelfkennis dat het zelf in het huidige tijdsgewricht feitelijk geen 'zelf' meer is, maar een technisch geproduceerde lege huls. Datgene wat in eerste instantie de mens zou moeten dienen als middel, is steeds meer doel op zich geworden en begint hem steeds meer te overheersen. Het kunstwerk maakt de dialectiek van de verlichting op deze manier invoelbaar.

Bij Armando loopt de kritiek op het esthetische uiteindelijk ook uit in een problematisering van het subject. In het korte verhaal 'Eigenaardig' zien we een verschil tussen een waarnemen als zien door personages of verteller en een waarnemen als voor waar aannemen. Het verhaal ensceneert een spanning tussen een subjectief waarnemen en een eerder objectief waarnemen. In dat laatste geval verdwijnen de personages in de mededeling. Ik wees ook op de motto's van Jünger die veel van Armando's bundels begeleiden. Ik citeerde er diverse; steeds bleek het te gaan om ervaringen waarin de individuele menselijkheid opgaat in iets wat het individu ontstijgt. De allusies naar de Openbaring van Johannes in *Verzamelde gedichten* duiden

ook al een absoluut onderscheid aan tussen God en mens. De religieuze verwijzingen zijn dan ook in de eerste plaats een relativisering van menselijkheid. Er is altijd iets wat aan het subject ontsnapt, het mogelijk maakt en ook onderuithaalt, en waaraan het zich niet kan onttrekken. Waar het niveau van 'waarheid' in 'Eigenaardig' wellicht nog te begrijpen is binnen de menselijke orde, is dat in het geval van de bijbelverwijzing niet meer mogelijk. De gepostuleerde God onttrekt zich radicaal aan de orde van de mensen.

Net als bij Brakman lijkt Armando's subjectkritiek ingegeven door een kritiek op de moderniteit. Hij schrijft vaak over 'de medemens', waarin het in de moderniteit ontstane subject dat geen subject meer is te herkennen is. *De straat en het struikgewas* eindigt bijvoorbeeld als volgt:

Nee, het is geen genoeg meer om de medemens gade te slaan.
Ze zijn geen bron van vermaak of een lust voor het oog meer.
Ze zijn een last, een kwelling, ze staan voor je neus, ze duwen
in je rug, ze maken lawaai.

Het wachten is op de blindheid van de stilte. (Armando
2003: 979)

Uit dit citaat spreekt een afkeer van de medemens, hij is 'een last, een kwelling' enzovoort. Zoals ik al eerder stelde is Armando's kritiek op de vooruitgang, in tegenstelling tot die van Brakman, eerder metafysisch dan historisch van aard. De medemens is niet zozeer een last omdat hij tegenwoordig een bepaalde gedaante aanneemt. Hij is een last omdat hij ons confronteert met het vergaan van de tijd. Er lopen nieuwe, jonge mensen rond, de oudere mensen vergeten dingen van vroeger enzovoort. En *Dagboek van een dader*, Armando's eerste roman, eindigt zo:

'Ik was de Dader, u het Offer. De medemens is leeg.'

'Sterven Daders niet?'

'Nee. Zij kunnen niet. Zij verwoorden.' (127)

In het tweede citaat wordt de medemens 'leeg' genoemd en staat hij tegenover 'de Dader'. Deze laatste kan niet sterven, omdat hij ver-

woordt. De Dader lijkt daarmee een gestalte te zijn die zich ontdoet van menselijke eigenschappen door taal te worden. Hiermee onttrekt hij zich aan de tijd. Het eerste citaat eindigt met een ‘wachten [...] op de blindheid van de stilte’. In deze stilte is de medemens verdwenen en de tijd opgeheven, zo is de suggestie. Ook de passage waaruit het tweede citaat stamt, bevat de volgende, nog niet eerder geciteerde zinnen: ‘Maar ik doorzie de stilte. Oog en oor vergaan.’ (ibidem) Wellicht is dit wat de Dader verwoordt: een literaire stilte die voor mensen niet zichtbaar is en ook niet hoorbaar, die zich onttrekt aan het zintuiglijke en aan de orde van de mensen. Net zoals Mutsaers en Brakman zoekt Armando in zijn werk naar een verwoording van die stilte. Wil de lezer deze ‘doorzien’, dan zal hij op zijn minst de eigen subjectiviteit als probleem aantreffen. Een subjectiviteit die tussen hem en de stilte staat.

Filosofie, literatuur en strategie

De problematisering van het esthetische en die van het subject in het werk van de drie auteurs grijpen in elkaar. Zoals ik liet zien is het esthetische steeds afhankelijk van een esthetisch ervarend subject. Een persoon die het komen en gaan van betekenissen belangeloos gadeslaat, maar daar als zodanig niet zelf bij ter discussie gesteld wordt. Bij Menke zagen we dat hij in zijn negativiteitsesthetica ook verwijst naar iets wat zich onttrekt aan ervaring en subjectiviteit: de duur zoals Bergson die in zijn filosofie beschrijft, ook wel virtualiteit of pure tijd genoemd. Waar Menke stelt dat deze duur ervaarbaar is, liet ik zien dat de in het subject gefundeerde esthetica en de vitalistische duur zeker niet hetzelfde zijn.

De bergsoniaanse duur en virtualiteit laten zich niet ervaren en onttrekken zich radicaal aan het subject. De duiding van de werken van de drie auteurs ging daarmee steeds weer gepaard met een anti-subjectief, niet-ervaarbaar niveau. In het geval van Armando's werk was dat bijvoorbeeld het theologische idee van een radicaal andere, zich aan de wereld van de mensen onttrekkende God. Brakmans kluwen van vertellingen lijkt als het ware over zichzelf heen te wijzen naar de genoemde bergsoniaanse virtualiteit. En het bij Mutsaers

vrijwel onvermijdelijke idee van het deleuziaanse plooien verwijst ook al naar iets wat zich op radicale manier aan het begrip van het subject onttrekt, verwant als zijn denken is met dat van Bergson. Het lijkt erop dat de werken van de drie auteurs niet alleen het subject problematiseren in de zin dat zij zich onttrekken aan zijn begrip. Zij nodigen hem uit zich op een filosofisch niveau met zijn eigen einde en grenzen bezig te houden. Deze werken lijken over het subjectieve en het esthetische heen te verwijzen naar het ontologische of in ieder geval een ontologische differentie voelbaar te maken. Zij lijken een verschil te installeren tussen het zijn (het ontologische, bijvoorbeeld virtualiteit, maar ook God) en het zijnde (het ontische, bijvoorbeeld de subjecten). Dit verschil wordt geconceptualiseerd in zowel de theologische alsook de filosofische overwegingen waar deze werken aanleiding toe geven. De vraag die we ons dan ook kunnen stellen is hoe dit idee van ontologische differentie zich verhoudt tot het werk van de drie auteurs zelf. Wanneer hun werk geen verbeelding is van een voor ons als subject herkenbare wereld, is het dan wellicht een vorm van ontologie, een metafoor voor het wezen van de werkelijkheid?

Op dit punt spelen de literaire strategieën van de drie auteurs een rol. We zagen dat ik bij het werk van Armando, Brakman en Mutsaers steeds wees op het belang van de strategieën in hun werk. Armando's romans en gedichten wekken de suggestie samenstellingen te zijn van uitgesneden fragmenten, bij Brakman zagen we dat in zijn romans alles met alles lijkt te kunnen worden verbonden en Mutsaers' romans en essays worden steeds meegesleurd in een plooïende structuur, waarbij je niet weet welk teken precies geplooid is in welk teken. Op deze manier ontstaan betekenisloze structuren die de aandacht naar zichzelf toe trekken als betekenisloze structuren. Ze lijken in principe oneindig door te kunnen gaan. De lezer krijgt nooit de hele strategie in het vizier: bij Armando kan op zich alles uitgesneden zijn, bij Brakman lijkt alles met alles te kunnen worden verbonden en bij Mutsaers kent het plooien ogenschijnlijk geen einde. Twee aspecten die zich moeizaam verhouden tot het subject springen hier dus in het oog: betekenisloosheid en het idee van oneindigheid.

Aan het begin van *Sein und Zeit* gaat de filosoof Martin Heidegger in op het verschil tussen zijn filosofische onderneming en dis-

ciplines als antropologie, psychologie en biologie (Heidegger 1986: 45-50). Deze laatste wetenschappen houden zich bezig met de vraag *wat* het leven is. Heidegger ontwikkelt zijn ontologie echter vanuit het feit *dat* er leven is. Het verschil tussen beide soorten vragen is absoluut. De genoemde wetenschappen zijn gefundeerd op het niet stellen van de vraag naar het zijn, vanuit het negeren van het probleem van het 'dat'. Zodra zij de vraag naar het 'dat' stellen, verdwijnen zij als discipline en veranderen in filosofie (Thacker 2008: 87). Het gaat me hier niet zozeer om de finesses van Heideggers filosofie, als wel om het gegeven dat de ontologische vraag gesteld kan worden op het moment dat 'wat' vervangen wordt door 'dat'. Heidegger laat zien dat dit 'dat' nooit mag verstenen in een 'wat'.¹ Iets vergelijkbaars zien we bij de werken van Armando, Brakman en Mutsaers. De genoemde strategieën installeren een 'dat'. De vraag 'wat' zij betekenen is niet meer bevredigend te beantwoorden. We zagen dit in de verschillende pogingen het werk van de drie auteurs te begrijpen. Het 'dat' van de strategieën drong zich als het ware steeds meer op, kreeg langzaam maar zeker presentie.

Heidegger denkt het 'dat' niet-lichamelijk. We kunnen op verschillende manieren met het 'dat' worden geconfronteerd, maar de manier waarop is eigenlijk niet belangrijk. Hiermee verklaart hij niet hoe verschillende objecten zo'n 'dat' installeren, iets wat ik met de beschreven strategieën wel gepoogd heb te doen. Wat er gebeurt op het moment dat we geconfronteerd worden met het 'dat' in een concreet literair werk, kan wellicht met Van Alphen beschreven worden als een 'schok tot denken' (Van Alphen 2008: 21). Volgens hem belichamen werken in literatuur en beeldende kunst affecten, die ons denken stimuleren. Deze 'affecten' onderscheidt hij nadrukkelijk van het subjectieve of individuele. Affecten zijn geen emoties of psychische toestanden, het zijn intensiteiten die worden overgedragen in een interactie met een object (23). Het affect gaat dus verder dan de aan het subject gekoppelde ervaring. Hij verwijst naar

1 De geschiedenis van de hedendaagse filosofie laat zich vervolgens voor een groot deel begrijpen als een over-en-weer van beschuldigingen waarin de ene filosoof de andere ervan beschuldigt precies het omgekeerde te doen: het 'dat' te hypostaseren in een 'wat'.

Deleuzes *Proust et les signes* om te beschrijven wat er gebeurt als we geaffecteerd worden door een object. Het gaat om een confrontatie met een 'encountered sign':

The encountered sign is felt rather than recognized, or perceived through cognition, or through familiarity with the 'code'. But the sensation of the encountered sign is not an end in itself. For Deleuze, this sensation is the catalyst for critical enquiry or thought. For him, an affect is a more effective trigger for profound thought than rational inquiry because the way it grasps us, forcing us to engage involuntarily [...]. (22)

De eerder beschreven confrontatie met het 'dat' werkt op deze manier. Niet voor niets benadrukt Heidegger keer op keer dat zijn filosofie vertrekt vanuit een stemming (vgl. Prins 2007). Zodra we het dat van een kunstwerk tot probleem maken, begint het denken. Het is een affectieve sensatie in de zin dat het onze subjectieve modus van ervaren en begrijpen problematiseert (gebaseerd als hij is op het identificeren van het 'wat') en ons in die zin raakt. De strategieën die ik beschreef in het werk van Armando, Brakman en Mutsaers bewerkstelligen precies dit. De mate van geraakt worden gaat verder dan het louter esthetische spel van het postuleren en negeren van betekenissen, omdat hij onze subjectiviteit als zodanig op het spel zet en ons dwingt voorbij onze eigen grenzen te denken.

Nu kunnen we ook de vraag beantwoorden in hoeverre de in deze studie besproken literaire werken omgangsvormen zijn van de zich aan het subject onttrekkende theologische en filosofische ideeën waarmee ik ze in verband bracht. Dit soort ideeën zijn eerder te beschouwen als reacties op het 'dat' van de gedichten, romans en essays in kwestie. Het gaat om omgangsvormen, om een denken uitgelokt door de belichaamde affecten in de werken van de drie auteurs. Als zodanig kun je niet zeggen dat het literaire werk bepaalde ideeën verbeeldt of belichaamt. Eerder is het zo dat wij in de confrontatie met een kunstwerk 'onvrijwillig' aan het denken gezet worden. Dit denken hoeft niet voor iedere persoon gelijk te zijn. Illustratief zijn hier de verschillende reacties van zo verschillende filosofen als Adorno en Heidegger op de poëzie van Hölderlin. Waar Hölderlins

gedichten bij Adorno een historische stand van zaken tonen, stelt Heidegger dat het gaat om een uitdrukking van zijn (Walker 2008: 87-104). Hoe verschillend die gedachten ook zijn, beide confrontaties met het literaire werk hebben gemeenschappelijk dat zij zich als subject geïmpliceerd voelden. Het gaat om een ontmoeting met het 'dat'.

Wellicht kunnen we nu tot slot ook De Mans opmerking over de dichters en de filosofen begrijpen. Een dichter maakt werken die ons in aanraking brengen met een 'dat' waardoor we in onze subjectiviteit geraakt worden. De filosoof is vervolgens degene die dit 'dat' niet in een 'wat' laat veranderen, maar voortdurend blijft doordenken.

GEBRUIKTE LITERATUUR

- Adorno, Theodor W. (1951) *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1966) *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1970) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1981) *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W., en Max Horkheimer (1944) *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer (2003).
- Adorno, Theodor W., en Max Horkheimer (2007) *Dialectiek van de Verlichting. Filosofische fragmenten*. Amsterdam: Boom.
- Alphen, Ernst van (2000) *Armando. Vormen van herinnering*. Rotterdam: NAI.
- Alphen, Ernst van (2001) *Barokke vertellingen*. Inaugurele rede Universiteit Leiden.
- Alphen, Ernst van (2005) *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago en Londen: Chicago University Press.
- Alphen, Ernst van (2008) 'Affective Operations of Art and Literature.' In: *Res* 53/54.
- Alphen, Ernst van (1988) *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*. Muiderberg: Coutinho.
- Alphen, Ernst van, Lizet Duyvendak, Maaïke Meijer en Ben Peperkamp (1996) *Op poëtische wijze*. Bussum: Coutinho.
- Anbeek, Ton (1990) *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, De Arbeiderspers.
- Ankersmit, Frank (2007) *De sublieme historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Armando (1960) 'Armando'. In: *Gard Sivik* 5.
- Armando (1964) *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.

- Armando (1989) *De straat en het struikgewas*. Amsterdam: De Bezige Bij (eerste druk 1988).
- Armando (1999) *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Armando (2003) *Schoonheid is niet pluis. Verzameld proza*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Armando (2008) *Nee*. Amsterdam: Augustus.
- Armando en J. Heymans (1992) *Het plechtige gebouw*. Gersloot: De Drijvende Dobber.
- Armando en Hans Sleutelaar (1978) *De ss'ers. Nederlandse vrijwilligers in de Tweede Wereldoorlog*. Amsterdam: De Bezige Bij (eerste druk 1964).
- Armando, Hans Verhagen en Maud Keus (1980) *Geschiedenis van een plek. Concentratiekamp Amersfoort*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Assmann, Jan (1997) *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge (Mass.) en Londen: Harvard University Press.
- Augustinus, Aurelius (1985) *Belijdenissen*. Utrecht: De Fontijn.
- Bal, Mieke (1994) *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, Mieke (1999) *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago en Londen: Chicago University Press.
- Bal, Mieke (2006) *A Mieke Bal Reader*. Chicago en Londen: Chicago University Press.
- Barth, Karl (1999) *Der Römerbrief (Zweite Fassung) 1922*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Bergson, Henri (1926) *Matière et mémoire*. Parijs: Félix Alcan.
- Blumenberg, Hans (2007) *Der Mann vom Mond. Über Ernst Jünger*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bork, G.J. van, en N. Laan (1997) *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis 1800-2000. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: C.J. Aarts.
- Brakman, Willem (1985) *De jojo van de lezer*. Amsterdam: Querido.
- Brakman, Willem (1994) *Een goede zaak*. Amsterdam: Querido.
- Brakman, Willem (1998) *Ante diluvium*. Amsterdam: Querido.
- Brakman, Willem (2000) *De sloop der dingen*. Amsterdam: Querido.
- Brakman, Willem (2001a) *Letter in kleur. Schilderijen en tekeningen*. Baarn: De Prom.
- Brakman, Willem (2001b) *Vrij uitzicht*. Amsterdam: Querido.
- Brakman, Willem (2004) *J'accuse!* Amsterdam: Querido.
- Brakman, Willem (2008) *De afwezige aanwezig. Brieven van Brakman*. Heiloo: Reservaat.
- Brems, Hugo (2006) *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker.

- Büchner, Georg (1988) *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*. München: DTV.
- Carroll, Lewis (1998) *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Londen: Penguin.
- Celan, Paul (1983) 'Gespräch im Gebirg.' In: *Gesammelte Werke*, band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Celan, Paul (1999) *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Christiaens, Wim, en Christian de Ronde (2009) 'Fysica & wiskunde.' In: Ed Romein, Marc Schuilenburg en Sjoerd van Tuinen (red.) *Deleuze compendium*. Amsterdam: Boom.
- Coetzee, J.M. (1999) *The Lives of Animals*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Coetzee, J.M. (2004) *Elizabeth Costello*. Londen: Vintage.
- Culler, Jonathan (2001) *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londen en New York: Routledge (eerste druk 1981).
- Culler, Jonathan (2002) *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londen en New York: Routledge (eerste druk 1975).
- Deleuze, Gilles (1964) *Proust et les signes*. Parijs: PUF.
- Deleuze, Gilles (1966) *Le Bergsonisme*. Parijs: PUF.
- Deleuze, Gilles (1988) *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Parijs: Minuit.
- Deleuze, G., en F. Guattari (1980) *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Parijs: Minuit.
- De Kesel, Marc (2010) *Goden breken*. Amsterdam: Boom.
- De Man, Paul (1979) *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven en Londen: Yale University Press.
- De Man, Paul (1984) *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- De Man, Paul (1986) *The Resistance to Theory*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.
- De Man, Paul (1996) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (1972) *Marges de la philosophie*. Parijs: Minuit.
- Derrida, Jacques (1978) *La vérité en peinture*. Parijs: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1986) *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Parijs: Galilée.
- Derrida, Jacques (1990) *Limited Inc*. Parijs: Galilée.
- Derrida, Jacques (2001) 'Typewriter Ribbon. Limited Ink (2) ("Within Such Limits").' In: Barbara Cohen, Tom Cohen, J. Hillis Miller en Andrzej Warminski (2001) *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.

- Derrida, Jacques (2006) *L'animal que donc je suis*. Parijs: Galilée.
- Derrida, Jacques (2008) *The Animal that therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Doležel, Lubomir (1998) *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore en Londen: Johns Hopkins Press.
- Duyns, Cherry (2005) *Armando. Portret van een vriend*. VPRO-documentaire (<http://boeken.vpro.nl/personen/22543527/>).
- Faassen, Sjoerd van (1989) *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Favié, Trudy (2003) 'De tijd heeft weer geduwd. Over het proza van Armando.' In: Armando (2003) *Schoonheid is niet pluis. Verzameld proza*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Favié, Trudy (2006) *Mijn schuld is niet van hier. Het poëtische oeuvre van Armando*. Amsterdam: Vesuvius.
- Fokkema, R.L.K. (1985) 'De dichter als nuchter romanticus.' In: Louis Ferron (red.) (1985) *Armando. Schilder – Schrijver*. Weesp: De Haan.
- Genette, Gérard (1977) *Figures III*. Parijs: Seuil.
- Habermas, Jürgen (1988) *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hadot, Pierre (2004) *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Parijs: Gallimard.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988) *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Meiner.
- Heidegger, Martin (1944) *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1986) *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hermans, Tilly, en Mabel Hoogendonk (2000) *Fik & snik. Over Charlotte Mutsaers, schilder en schrijfster*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Heumakers, Arnold (2003) *De schaduw van de vooruitgang*. Amsterdam: Querido.
- Heymans, J. (1992) 'Een gesprek over Armando. Het plechtige gebouw.' In: Armando en J. Heymans (1992) *Het plechtige gebouw*. Gersloot: De Drijvende Dobber.
- Heymans, J. (1999) *Een boom. Over Armando*. Baarn: De Prom.
- Homerus (1991) *Odysseia. De reizen van Odysseus*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jameson, Fredric (2009) *Valences of the Dialectic*. Londen en Brooklyn: Verso.
- Jünger, Ernst (1979) *Das Abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios*. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Kant, Immanuel (1997) *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel (2009) *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Amsterdam: Boom.
- Karatani, Kojin (2003) *Transcritique. On Kant and Marx*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Kiesel, Helmuth (2007) *Ernst Jünger. Die Biographie*. München: Siedler.
- Kleinrensink, Gerrit-Jan (2001) *Fotogeschiedenis. Duindorp 1928; lagere school*. www.wbrakman.nl.
- Marx, Karl, en Friedrich Engels (1969) *Manifest der kommunistischen Partei*. Berlijn: Dietz.
- Margalit, Avishai (2006) *Herinnering. Een ethiek voor vandaag*. Amsterdam: Boom.
- Menke, Christoph (1991) *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Moormann, Eric M., en Wilfried Uitterhoeve (1995) *Van Achilles tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*. Nijmegen: SUN.
- Müller-Doohm, Stefan (2003) *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mutsears, Charlotte (1994) *Rachels rokje*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Mutsaers, Charlotte (1999) *Zeepijn*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Mutsears, Charlotte (2000) *Kersebloed en paardejam*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Mutsaers, Charlotte (2002) *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Mutsaers, Charlotte (2008) *Koetsier Herfst*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mutsaers, Charlotte (2010) *Pedante pendules en andere wekkers*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Nietzsche, Friedrich (1999) *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Band 1. Berlijn: De Gruyter.
- Ostermann, Eberhard (1991) *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München: Wilhelm Fink.
- Perloff, Marjorie (1981) *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Evanston (Ill.): Northwestern University Press.
- Popper, Karl (1972) 'The Bucket and the Searchlight. Two Theories of Knowledge.' In: *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*. Oxford: Clarendon Press, pp. 341-362.
- Prins, Awee (2007) *Uit verveling*. Kampen: Klement.
- Riffaterre, Michael (1978) *Semiotics of Poetry*. Londen: Methuen.
- Ryan, Marie-Laure (1991) *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

- Sereni, Sabrina (2005) *'Doelgerichte grilligheid'. Een discours-theoretische lectuur van het werk van Charlotte Mutsaers*. Proefschrift Universiteit Luik.
- Sijde, Nico van der (1998) *Het literaire experiment. Jacques Derrida over literatuur*. Amsterdam en Meppel: Boom.
- Silverman, Kaja (1983) *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press.
- Sprinker, Michael (2001) 'Art and Ideology: Althusser and de Man.' In: Barbara Cohen, Tom Cohen, J. Hillis Miller en Andrzej Warminski (2001) *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.
- Thacker, Eugene (2008) 'Nine Disputations on Theology and Horror.' In: *Collapse* iv.
- Thomas, Christopher (1997) *Introduction to Differential Calculus*. Sydney: University of Sydney.
- Tuinen, Sjoerd van (2009) 'Le pli.' In: Ed Romein, Marc Schuilenburg en Sjoerd van Tuinen (red.) *Deleuze compendium*. Amsterdam: Boom.
- Tuinen, Sjoerd van (2010) 'Matter, Manner and Idea in Michelangelo, Leibniz and Deleuze.' In: *Inflexions. A Journal for Research Creation* 4 (dec. 2010).
- Vaessens, Thomas (2009) *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Verstraten, Peter (2010) 'Liefde in de vorm van een onorthodox taalspel. *Rachels rokje* van Charlotte Mutsaers.' In: Peter Verstraten, Marc De Kesel en Sjeff Houpermans (red.) *Spreeken, zwijgen, ...schrijven*. Apeldoorn: Garant.
- Vervaeck, Bart (1997) *Lijf en letter. Over 'Het godgeklagde feest' van Willem Brakman*. Kaatsheuvel: Stichting Willem Brakmankring.
- Vervaeck, Bart (1999) *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen: VUBpress en Vantilt.
- Vervaeck, Bart (2009) 'De tover van de herfst. Het papieren werk van Charlotte Mutsaers.' In: Daan Cartens (2009) *Charlotte Mutsaers. Paraat met pen en penseel*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Walker, Nicholas (2008) 'Adorno and Heidegger on the Question of Art: Countering Hegel?' In: Iain Macdonald en Krzysztof Ziarek (red.) *Adorno and Heidegger. Philosophical Questions*. Stanford (Cal.): Stanford University Press.
- Warminski, Andrzej (2001) "'As the Poets Do It': On the Material Sublime.' In: Barbara Cohen, Tom Cohen, J. Hillis Miller en Andrzej Warminski (2001) *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.

- Wellmer, Albrecht (1985) *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- White, Hayden (1999) 'Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation.' In: Hayden White (1999) *Historical Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore en Londen: Johns Hopkins University Press.
- Yates, Francis (1966) *The Art of Memory*. Chicago: Chicago University Press.
- Žižek, Slavoj (2006) *The Parallax View*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Žižek, Slavoj (2008) *In Defense of Lost Causes*. Londen en New York: Verso.

DANKWOORD

Aan het eind van mijn promotietraject, waarvan dit boek het resultaat is, wil ik verschillende mensen bedanken. Mijn promotoren, Ernst van Alphen en Ruth Sonderegger, waren de best mogelijke begeleiders die ik mij maar kan wensen. De docenten, promovendi en studenten van de opleiding literatuurwetenschap in Leiden boden mij als externe promovendus een hartelijk intellectueel klimaat en gaven mij het idee in een context te staan, wat erg prettig is. Mijn collega's bij Uitgeverij Boom wil ik bedanken voor alle begrip en ondersteuning tijdens het schrijven – inclusief een maand 'sabbatical'. In het bijzonder verdient Wouter van Gils hier vermelding, omdat hij onvermoeid bleef vragen 'wanneer het boek nou eindelijk eens af was' en toen dat het geval was het hele manuscript van opbouwend kritisch commentaar voorzag. De vele auteurs en vertalers die ik als redacteur mag begeleiden zijn een constante bron van inspiratie. Sjoerd van Tuinen was zo aardig het hoofdstuk over Mutsaers door te nemen en de vinger op diverse pijnlijke plekken te leggen. Edo Klement bood mij de gelegenheid dit boek ook in handelseditie te laten verschijnen. Gerrit Jan Kleinrensink bedacht dat het een goed idee was om in Leiden te promoveren. Hij had gelijk. Mijn vele vrienden en vriendinnen wil ik hier bedanken omdat zij altijd voor me klaar stonden en nog steeds staan. Sommigen van hen wil ik hier speciaal noemen: Anne de Bruijn en Roos Frinking omdat zij de samenvatting van de proefschriftversie van dit boek hebben vertaald; Marc Cooper omdat hij altijd een zeer gewaardeerde gesprekspartner was; en Rogier van Reekum omdat voor hem hetzelfde geldt en hij bovendien een van mijn paranimfen is. Mijn ouders geloofden vanaf mijn geboorte in mijn kunnen en

hebben me altijd op alle mogelijke manieren ondersteund. Daar ben ik erg blij mee.

Ten slotte wil ik mijn echtgenote Pia Cornelissen bedanken. Zonder haar zou dit boek er nooit gekomen zijn. Ook mijn dochter Lina Cornelissen wil ik hier noemen. Zij was weliswaar nog niet op deze wereld tijdens het schrijven, maar wel tijdens de verdediging en daarna. Aan Pia en Lina draag ik dit boek op.

SUMMARY OF

ARMANDO BRAKMAN MUTSAERS.

ON PHILOSOPHY AND LITERATURE

This dissertation is a study of the literary work of three Dutch authors: Armando (1929), Willem Brakman (1922-2008) and Charlotte Mutsaers (1942). These authors initially appear to be very diverse. Their work has never before been studied in conjunction. Nevertheless, I show that their work has at least three aspects in common. Firstly, they address the question of the category of the aesthetic in their work. It seems that for all three authors studied here the autonomously aesthetical functioning of their oeuvres is both inevitable and impossible in a moral and political sense. They develop ways in their work to make this aporia visible. Secondly, in the cases of these three authors the critique of the aesthetic develops into a critique of the subject. The aesthetical is, after all, always connected to an experiencing subject. This has implications for an unambiguous reading of their work, as such kind of reading is also connected to the intentionality of the subject. Thirdly, a reader of the work of these three authors can again and again untangle 'strategies' that install an ontological difference. They compel readers to conceptualize their own limits metaphysically and ontologically. These authors' works affect the reader in an existential manner.

I capture the strategies, with which these authors bring about the three points that are mentioned above, in different metaphors: 'cutting' in the case of Armando, 'linking' with Brakman, and 'folding' with Mutsaers. These are descriptions of the ways in which the respective literary works provoke certain interpretations and experiences and at the same time refute them. From this postulating and negating arises the above-mentioned critical reflection on one's own subjective boundaries. In the various chapters of this disserta-

tion I will not only read volumes of poetry, novels and essays of these three Dutch authors, but also the work of philosophers like, among others, Theodor W. Adorno, Jacques Derrida, Paul de Man and Gilles Deleuze. These are thinkers who were, at a philosophical level, engaged with similar problems as those which the three authors have struggled with. The ideas of those philosophers clarify at a conceptual level the problems that are outlined in a literary way in the works of Amando, Brakman and Mutsaers. My thesis is that such literary work embodies a philosophical problem, although at the same time, however, it is not reduced to it.

This dissertation consists of three parts each of which is composed of three chapters. The work of Armando is at the centre of the first part: 'Cutting: Negativity and Meaning in the Work of Armando'. I mainly focus on Armando's proposition 'there is something fishy about beauty' and will demonstrate that this is just as much a condemnation of the aesthetical, as a recognition of the literary inevitability of this category. In the second part, 'Linking: Commitment and Autonomy in the Work of Willem Brakman', Brakman's oeuvre comes up for discussion. I will demonstrate here how he struggles with the tension between the autonomy of art and the necessity to look for political commitment. It is possible to read Brakman's work as an attempt to solve the aporia that exists between these two positions. To this end art has to turn against itself and become anti-art. The third part, 'Folding: Strategic Effects in the Work of Charlotte Mutsaers', examines how her strategy of folding can be understood as an attempt to dismantle the subjective centre of literature- and art-criticism. The folds in her work are not only a way to dispossess art and the aesthetical of their human centre, but also to confront other forms of knowledge that are bound to the subject, like historiography and certain forms of philosophy, with the problematical aspects of their anthropocentrism.

The **First chapter**, concerning Armando, shows that his work is always caught in a tension between aesthetical autonomy and history. When we consider the development of this author's writing, both aspects seem to continually oppose each other with regard to the difference between the person Armando and his work. Until the end of the seventies, Armando was an author who, as a person,

actively occupied himself with his place in history (of literature and art). Additionally, he wrote autonomous, not easily accessible work. After this period, Armando increasingly withdraws as a person; he evolves into an 'autonomous' author without any affiliations. In his work, however, he deals specifically with history, especially WOII. In an analysis of the short story 'Eigenaardig', I will demonstrate that the aforementioned division between autonomy and history not only presents itself in the distinction between person and work, but persists in the work of the author as such. Following an analysis of three literary-theoretical interpretations of his work, I will postulate the hypothesis that the differences in said interpretations should be attributed to exactly that tension between the aesthetical functioning of Armando's work and the historicizing meanings that can be ascribed to it.

In the **second chapter** I will elaborate on this thesis philosophically, based on a twentieth-century attempt to lay the foundation of the autonomy of the aesthetic. Philosopher Christoph Menke postulates that this autonomy can mainly be defended by stressing the 'negativity' of the aesthetic experience. Someone who contemplates this will experience an object aesthetically when he or she adopts a process of attribution of meaning and the negation of those meanings. This calls for a manner of dealing with artworks that addresses elements in such a work which support interpretations, as well as elements that undermine such interpretation. The different interpretations from chapter 1 can thus be understood as moments in an aesthetic process. I derive from Menke two different manners of writing about this aesthetic processuality. Because the aesthetic experience is never-ending in principle, one could limit oneself to merely demonstrating a contradiction between valid interpretations. But one could also focus on the work's 'strategies' that enable an aesthetic experience. Although I use the first option in several places, it is principally this last option that plays an important role in these chapters. In the second chapter I will go into the shortcomings of Menke's aesthetics. The negativity that he attributes to the aesthetic is, in the end, too radical to be subjectively perceptible. He also links it to philosopher Henri Bergson's notion of 'virtuality'; a notion that radically withdraws itself from subjectivity. Because

Menke's aesthetics are explicitly linked to the subjective experience, this referral to virtuality encapsulates the aesthetic's delimitation or problematisation. Menke's aesthetic eventually undermines itself in a contrast between experience and ontology.

The **third chapter** demonstrates how historical meanings, aesthetical functioning and a problematisation of the aesthetic in Armando's work are connected. I will demonstrate that connection by analyzing Armando's first volume of poetry *Verzamelde Gedichten*. I will elaborate on an interpretation that mainly reads Armando's poetry in an autobiographical manner. I will demonstrate that references that are seen by some scholars as references to the author's youth can be read in various other ways. Thus, the autobiographical meaning is, at most, a 'moment' in an aesthetical process which contains many other moments. This also applies to WW II as the ultimate meaning in Armando's oeuvre; the poetry volume appears to comprise other historical references as moments as well. In this chapter, I will mainly dilate upon a specific group of signifiers that appear in the volume; words such as 'knife', 'sword' and 'cut'. These can be read as references to an autobiographically primal scene (the murder of a German soldier), but I will demonstrate that they can also be understood as undermining that scene within Armando's body of work. Besides that, they can also be deciphered as intertextual references to the book of the Bible, 'Apocalypse'. I will reason that this intertextuality in Armando's volume functions as an allegory of Menke's aesthetic of negativity. It alludes to the postulation and negation of meanings (the names of God) without getting to the core (God). In this context the word 'knife' can also be read as a poetical allusion. Armando's oeuvre actually performs the act of cutting with a knife. Again and again, his work doubts securities about part and whole. The best examples here are the many ready-mades in his oeuvre, but I will argue that his literary work as a whole is subject to fragmentation. To conclude, I will demonstrate that the Biblical intertext in *Verzamelde Gedichten* is not only a poetical metaphor; 'Apocalypse' also refers to an ontological difference: the difference between being and beings. This meaning of the Bible book thus also undermines the poetical or aesthetic meaning that can be read into it. Where the aesthetic has a link with the subject, this reading of

'Apokalyps' refers beyond that subject. God cannot be experienced by mankind. In Armando's work, there is something fishy about beauty in two ways. Beauty is indifferent towards meaning and history, but undermines itself at the same time by transgressing into something that is beyond subjectivity.

The **fourth chapter** is the first about Brakman. I will dilate upon his objections to the literary-historical positioning of his work under postmodernism and show that this accounts for a mainly specific, limited interpretation of postmodernism. I suggest that, because of this terminological indistinction, it is more productive to read Brakman's work through the art-philosophy of Adorno. In this chapter I will mainly focus on the way in which art takes part in the 'dialectic of the enlightenment', and, moreover, on the analysis the philosopher makes of an episode from the *Odysseia* of Homer. According to Adorno this represents the fact that processes of progress and emancipation will inevitably get so entangled in the aporia that they become in the end repressive themselves. Subsequently I will show on the basis of Brakman's *De sloop der dingen* how this novel represents the aporia of the dialectic of enlightenment. I will show how at the narratological levels of space, time, character and focalization emancipation and repression start to blend and become indistinguishable.

Adorno reads Homer's story about the Sirens also as an allegory about the birth of art from the dialectic of enlightenment. The **fifth chapter** shows how the autonomous domain of art and the aesthetic only becomes possible through the specific subjectivity that arises through that aporia between emancipation and repression. The subject is a liberation of the world of objects and at the same time a self-limitation. Art can be critical on one hand through its autonomy. On the other hand it is condemned to powerlessness and, moreover, as an accessory to (because it is a product of) the dialectic of enlightenment. Art remains an aesthetic pretence. I read Brakman's *Ante diluvium* as a representation of exactly this critical pretence. This novel plays off two subjective 'logics' against one another, a hegemonical logic against a critical and emancipated logic. Where the first enforces a choice between one or the other, both can coexist peacefully in the second one. I make clear how both

logics stay entangled. The novel suggests that one originates from the other, and therefore seems to follow Adorno's analysis. Subsequently, I contrast this 'emancipated' novel-logic with the concept of 'virtuality' used by the philosopher Henri Bergson. At first sight this seems a theoretical description of the emancipated logic in Brakman's novel. However, Bergson's concept withdraws itself from the subjectivity to which the interpretation of *Ante diluvium* is still bound. Brakman's novel rather suggests virtuality as something that is no longer accessible in the aesthetic experience. I expand on the difference between the aesthetic and the virtual based on the reading of Brakman; this chapter, therefore, contains an addition to the analysis of chapter 2. The aesthetic exists as a neutralisation of virtuality and ontology.

According to Adorno art has to turn itself against its own principle to escape from the aporias of the dialectics of enlightenment and the dialectics of the aesthetic appearance. It has to become anti-art. In the **sixth chapter** I explain how Brakman realizes this in his work. Here, the strategies in his work play a central role. They announce the end of the subject, of enlightenment, and aesthetics. These strategies, unlike Armando's, do not concern cutting, but a linking. In a narratological analysis of Brakman's novel *Een goede zaak*, normally well distinguished matters appear to form a jumble: different times run through each other, spaces flow into each other and it is often unclear where one character starts and the other ends. At first this linking summons an aesthetic experience, meaning that the reader gets caught in a game of meaning-attribution and -negation. Secondly, the strategies fix the attention on themselves as a pure meaninglessness with which the subject cannot come to grips. In this chapter I explain the concept of strategy based on a comparison of two philosophical concepts that bring about a similar moment of anti-art: de Man's concept of 'materiality' and Adorno's 'technique'. I demonstrate that, although the first concept detaches itself too emphatically from the subjective, the second one stays bound to this order too much. In this chapter I present the concept of strategy emphatically as a middle course between both; a way to escape from the aporias of aesthetic pretence and the dialectics of enlightenment.

The **seventh chapter** is the first on Mutsaers. She is the only one of the three authors who explicitly names a strategy which underlies her work: folding. She derives this strategy from the philosopher Deleuze. *Le Pli* is the most important work in this context: Deleuze's study of Leibniz and baroque folding. Therefore, I will first explicate schematically the most important features of folding. The notion of virtuality, which I discussed in the parts about Armando and Brakman, calls the tune here. Folding is a way of describing this virtuality. I use Deleuze's study of Proust to elaborate on the relation between virtual folding and literary work. Such a work can convey virtuality at the level of signs. The conveyed part is emphatically not virtuality itself and neither an exact copy of it. In an analysis of Mutsaers' *Rachels rokje* I attempt to show how folding manifests itself in this novel. I show that Mutsaers creates a novel-world in which signs are connected with different things, without there being one 'master-denominator'. The difference between virtuality and an expression of virtuality becomes clear as well in the analysis of *Rachels rokje*. The strategy of folding forces the reader to conceptualize something like virtuality; however, it does not allow itself to be reduced to that.

The final two chapters will show how the strategy of folding relates to other possible ways to read Mutsaers' work. In the **eighth chapter** I will expand upon the consequences of folding for historiography on the basis of the work of the philosopher of history Frank Ankersmit. He finds in the baroque (read: folded) piece of art a paradigmatic example of how a historic experience is possible beyond a too objectivistic as well as a too subjectivistic historiography. On the basis of *Rachels rokje* I will show how Mutsaers, through folding, brings about what Ankersmit refers to. This novel revolves mainly around the historiography of the self: the autobiography. The novel criticizes objectivistic and subjectivistic approaches to the past and opens up new roads. The strategy of folding installs a middle-voice between object and subject. What *Rachels rokje* does for autobiography, Mutsaers' essays do for cultural history. On the basis of an analysis of one of her essays from the collection *Zeepijp* I will show that these essays try to call into being a new kind of literary historiography.

Finally, the **ninth chapter** is about the commitment of Mutsaers' folding-strategy. Literature about her work makes a distinction be-

tween her earlier work (up to *Zeepijl*) and her, until now most recent work, the novel *Koetsier Herfst*. The former is supposed to be autonomous literary work, while the latter is considered to be committed. I will show that this polarization is too simple. Her earlier work struggles with the autonomy of art in its relations to a commitment which applies especially to animals. In the chapters regarding Armando and Brakman, we saw that the aesthetical is at odds with virtuality; we see that in Mutsaers as well. The folds express virtuality and try to dismantle the aesthetical and human subjectivity in favour of a non-human, animal presence. I elaborate on this by basing my analysis on a text by Derrida about animals and autobiography. In that work, he conceptualizes the encounter with animalistic otherness. This brings about a feeling of shame for one's own humanity, including a shame of the second order about the still human shame. The folding, which is no longer understandable in human terms, forces the readers to conceptualize their own limitedness and brings about a feeling of shame concerning the alleged human supremacy in relation to the animalistic. Here as well, a shame of the second order arises, beyond the aesthetic and the subject.

CURRICULUM VITAE

Niels Cornelissen werd op 24 december 1978 geboren in Arnhem. Na zijn eindexamen vwo in Zwolle studeerde hij vanaf 1998 Nederlandse taal en cultuur en vanaf 1999 Wijsbegeerte van een bepaald wetenschapsgebied aan de Universiteit van Amsterdam. In 2005 sloot hij beide studies cum laude af. Zijn scriptie over Willem Brakman en Theodor W. Adorno werd bekroond met de Jacob Geel Scriptieprijs. Sinds 2007 is hij werkzaam als redacteur filosofie bij Uitgeverij Boom. In datzelfde jaar begon hij als externe promovendus aan zijn dissertatie bij het ICD, Instituut voor de Culturele Disciplines, aan de Universiteit Leiden.