



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).

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 erweist sich die Hinfälligkeit 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 dan 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 begripelijk 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.