



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).

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 gevelde 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 Argeïers 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 versterkte 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 samengebond 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.