



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).

6 MATERIE EN TECHNIEK IN

EEN GOEDE ZAAK

Esthetische ideologie en materialiteit bij De Man

In mijn beschouwing over Armando verwees ik al kort naar De Man. Zijn latere werk staat in het teken van wat hij esthetische ideologie noemt. Hij doelt hiermee op het idee dat het esthetische zoals ik dat eerder besprak, gekoppeld is aan ervaring. Volgens hem berust deze ervaarbaarheid op ideologie. De Man lijkt hiermee in de buurt te komen van Adorno's lezing van de episode over de Sirenen in Homeros. Ook daar bleek het esthetische een domesticatie te zijn van een zich aan het subject onttrekkende transcendentie. Eerder liet ik zien dat Bergsons idee van virtualiteit een beschrijving kan zijn van datgene wat het esthetische neutraliseert. Volgens Adorno is deze virtualiteit daarom niet meer toegankelijk. We zagen iets dergelijks in het werk van Armando en Brakman. Ook daar wordt een dergelijke virtualiteit weliswaar aangeduid, maar niet als zodanig present gesteld. Adorno stelt vervolgens dat kunst antiekunst moet worden om aan haar medeplichtigheid aan en machteloosheid ten opzichte van de dialectiek van de verlichting te ontkomen. De Man wijst op een manier waarop dat zou kunnen. Je zou kunnen zeggen dat hij een ontgrenzing van het esthetische voorstaat. In feite gaat het om een radicalisering van de met het esthetische verbonden voorrang van het object (vgl. Adorno 1970: 111). Bij Adorno maakt deze voorrang het esthetische als zodanig uit. De Mans voorrang is in die zin radicaler dat hij zich onttrekt aan de nog steeds subjectieve mimesis. In een essay getiteld 'Kant en Schiller' probeert De Man te laten zien dat wat hij esthetische ideologie noemt te herleiden is tot Schillers misinterpretatie van het sublieme in Kants derde kritiek (De Man

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Via verveling naar de materie

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

De broederschap functioneert in de roman echter ook op een andere wijze. Zij tracht een mogelijkheid te scheppen te ontsnappen aan deze dialectiek die verbonden is met deze oedipale problematiek. Van Alphen wijst op het leuteren van Brakmans vertellers: 'De personages zijn niet te stoppen: ze vertellen verhalen, ogenschijnlijk zonder enig doel of structuur. Het ene verhaal roept weer een ander

verhaal op, ofwel in een verhaal worden eindeloos andere verhalen ingebed.’ (Van Alphen 2001) *Een goede zaak* is geen uitzondering op deze observatie. Arnoldus vertelt erop los, dwaalt continu af van de plot en verbindt zaken met elkaar die op het eerste gezicht weinig met elkaar van doen hebben. Zijn ongerichte manier van vertellen lijkt voort te komen uit een ‘afkeer voor werk, allerhande taken, het in dienst treden in algemene zin, en op nut gerichte arbeid’ (Brakman 1994: 10). Het is een vertellen geboren in vervelen:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Even later voegt Arnoldus daar nog het volgende aan toe:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Techniek, geschiedenis en het lelijke bij Adorno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kunst en antikunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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