



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).

## TOT SLOT

Aan het eind van deze studie is het tijd terug te kijken op de bevindingen en enige conclusies te trekken. De analyses van de verschillende werken van de drie in dit boek besproken auteurs bieden een heterogene aanblik – wellicht net zo heterogeen als het werk van de respectievelijke auteurs zelf. Verschillende thema's en problemen blijken een rol te kunnen spelen, zichtbaar gemaakt door een veelvoud aan theoretische perspectieven. Ondanks deze diversiteit zijn er wel degelijk overeenkomsten te ontwaren in het werk van de drie auteurs. Ik zal deze tot slot inventariseren en duiden.

### *Het esthetische als probleem*

Bij het lezen van Armando, Brakman en Mutsaers worden we steeds weer geconfronteerd met 'het esthetische'. Deze categorie blijkt onmisbaar te zijn bij het lezen van deze auteurs, maar door hun werk ook voortdurend ter discussie te worden gesteld. Het esthetische is niet iets wat op zichzelf zomaar presentie heeft. Wanneer we de drie auteurs lezen, merken we dat esthetiek en schoonheid een probleem zijn geworden.

Armando vat deze kwestie samen onder de noemer 'schoonheid is niet pluis'. Favié interpreteert deze uitspraak als volgt:

De complexe relatie tussen deze twee begrippen [schoonheid en kwaad – NC] is een fundamenteel esthetisch vraagstuk dat niet eenduidig is te beantwoorden. Hoe is het bijvoorbeeld mogelijk dat een plek waar ooit gevechten plaatsvonden – een schul-

dige plek dus – door ons mooi gevonden wordt? Hoe kan een gruwelijke gebeurtenis omgezet worden in een verhaal dat we mooi vinden? En hoe kunnen we een schilderij van Christus, lijdend aan het kruis, esthetisch waarderen? (Favié 2003: 1235)

Het esthetische speelt hier op twee manieren een rol. In de eerste plaats is schoonheid moreel onverschillig. We zien dit bij de ‘plek’ waar Favié aan refereert. Een plaats waar op zeker moment gebeurtenissen hebben plaatsgevonden die we in ethische en morele zin moeten verwerpen, kan ‘mooi’ zijn. Waar we doorgaans geneigd zijn ‘slecht’ gelijk te stellen aan ‘lelijk’ en ‘goed’ aan ‘mooi’, blijkt de relatie tussen ethiek en esthetiek niet zo een-op-een vertaalbaar. Ook ‘slecht’ kan ‘mooi’ zijn en vice versa. In de tweede plaats kan kunst het gruwelijke transformeren in iets moois. In dat geval speelt de kunstenaar een actieve rol in het mooi maken van het moreel verwerpelijke. Dit is wat Armando doet volgens Favié. Hij laat ‘het kwaad tot rust komen in kunstwerken’ (ibidem). Tegelijkertijd is dit ‘niet pluis’, het is een verhullingsstrategie.

Deze interpretatie van Armando’s oeuvre maakt van de relatie tussen schoonheid en kwaad een thema, een ‘gedachte’ (ibidem). Deze lezing is op zichzelf legitiem. Tegelijkertijd heeft zij haar beperkingen. Zo stelt Favié weliswaar dat het gaat om een ‘esthetisch probleem’, de formulering ervan gebeurt vervolgens wel in morele termen. Schoonheid is in morele zin niet pluis. In het eerste deel van deze studie heb ik laten zien dat het in het geval van Armando productief is het esthetische niet zozeer op te vatten als een thema, maar als een manier waarop zijn werk functioneert. Aan de hand van een recente poging de autonomie van het esthetische filosofisch te funderen bleek hoe dit zou kunnen. De confrontatie van Armando’s werk met de negativiteitsesthetica van Menke laat zien dat schoonheid op zichzelf niet pluis is. Het esthetische loopt voortdurend over in het niet-esthetische. De interpretatie van Favié is hier illustratief. Ondanks het feit dat zij stelt dat zijn werk ‘kunst’ is en ‘mooi’, laat zij niet zien hoe de spanning tussen het esthetische en het niet-esthetische zich met betrekking tot Armando’s werk realiseert. Zij begrijpt de spanning tussen beide uiteindelijk in ethische termen. Het esthetische is daarentegen gekoppeld aan een subject dat met betekenissen speelt, ze

met interesseloze interesse gadeslaat in hun komen en gaan, om het kantiaans te formuleren. Op het moment dat een lezer kiest tussen de verschillende betekenissen die een literair werk oproept, leest hij niet meer esthetisch, maar bijvoorbeeld ethisch, zoals Favié. Om met Derrida te spreken: zo'n lezer beslist in dat geval een onbeslisbaarheid. Zo'n onbeslisbaarheid ontstaat wanneer de lezer het werk als probleem ervaart en niet als iets wat esthetisch functioneert. Ik heb laten zien dat deze neiging tot beslissen bij literatuur onvermijdelijk is. De reden hiervoor is dat de esthetische ervaring is opgebouwd uit betekenisvolle momenten, die op zich meer stabiliteit lijken te hebben dan zuiver verschijnende en verdwijnende momenten. Als zodanig is de esthetische ervaring daarom altijd bemiddeld door het niet-esthetische. Waar betekenis een rol speelt, ontstaat onvermijdelijk onbeslisbaarheid. Dit laatste kan altijd als probleem worden ervaren en dan loopt het esthetische over in het niet-esthetische. Een kunstwerk wordt in dat geval een politiek, ethisch of filosofisch probleem. Schoonheid is daarom intrinsiek niet pluis, zij loopt altijd over in datgene wat niet meer zuiver esthetisch is.

Ook bij Brakman zagen we dat het esthetische een probleem wordt. Herhaaldelijk heeft deze auteur gewezen op de filosofie van Adorno, in wiens denken hij een geschikte gesprekspartner herkende voor zijn eigen schrijven. In 'De macht van het nee zeggen', een essay over Adorno, schrijft Brakman het volgende over de rol van kunst:

Kunst is kritisch, alle vrijblijvende inhoud is haar in de loop van de twintigste eeuw uitgedreven, zij is geen refugium meer voor 'de laatste dingen', geen troost door schoonheid, en de kunstkenner die op esoterische schoenen een paneeltje in het licht houdt voor de juiste stand, een smartelijke trek op het gezicht om het haast onverdraaglijk schone, kan zich maar beter als vermist opgeven. Kunst is het laatste oord in de wereld waar het negatieve zonder voorbehoud tot uitdrukking kan worden gebracht [...]. (Brakman 2001: 161)

Brakman noemt kunst 'kritisch', maar blijft haar tegelijkertijd begrijpen als 'het laatste oord waar het negatieve zonder voorbehoud tot uitdrukking kan worden gebracht'. Kunst is dus zowel betrok-

ken op de wereld als ervan afgezonderd. Dankzij haar autonomie kan zij geëngageerd zijn. In het tweede deel van deze studie heb ik aan de hand van het denken van Adorno laten zien hoe deze paradoxale dubbelheid in het werk van Brakman tot uitdrukking komt. Kunst is enerzijds door haar autonomie de enige plek waar een alternatief gevonden kan worden voor de totalitaire logica die buiten haar heerst. Anderzijds is het alternatief dat zij biedt slechts schijn en komt zij bovendien als schijn voort uit datgene wat zij bekritiseert. Net als bij Armando is schoonheid bij Brakman daarom een probleem. Brakman lijkt haar in de aangehaalde passage los te koppelen van kunst. Dit laatste is het enige domein waarin het negatieve tot uitdrukking kan worden gebracht. Kunst is niet meer de plek waar schoonheid troostrijk of smartelijk ervaren kan worden. Zij moet zich als het ware tegen haar eigen principe van schoonheid keren, dat wil zeggen: zij moet lelijk worden, in zekere zin antikunst worden. Deze neiging tot antikunst betekent niet dat het esthetische als zodanig verdwijnt. De manier van esthetisch ervaren blijft bestaan, het object en de kwaliteit van die ervaring veranderen. Kunst is niet meer de plaats waar het gruwelijke 'mooi' gemaakt wordt, maar eerder het oord waar het gruwelijke als lelijk en gruwelijk verschijnt en ervaarbaar wordt. De esthetische ervaring keert zich tegen zichzelf en wijst over zichzelf heen naar haar eigen einde. Ook bij Brakman zien we dus dat hij in zijn werk niet zozeer kunst voor de kunst maakt, maar veeleer een gevoeligheid toont voor de problematische kanten van zijn eigen praktijk.

In het werk van Mutsaers komt het esthetische niet zo expliciet als probleem naar voren als bij Armando en Brakman. Het lijkt alsof zij het als een voldongen feit beschouwt dat kunst niet meer functioneert als iets wat alleen naar zichzelf verwijst. In haar essays over bewonderde kunstenaars en schrijvers benadrukt zij veeleer de affectieve werking van hun werk. Denk bijvoorbeeld aan haar in de inleiding al aangehaalde citaat over Armando: 'Elke letter uit *De straat en het struikgewas* houdt een schreeuw verborgen, de letter zit er als een ijzeren harnasje omheen.' (Mutsaers 2000: 81). Uit 'Geëngageerde goochelaars' blijkt dat zij weinig op heeft met het idee dat het esthetische een vrijblijvend spel zou zijn:

Spel zegt me weinig tot niets. Op dat vlak heeft zelfs Nietzsche me nooit kunnen overtuigen. En van begrippen die zich in het woordveld van *speels* bevinden, zoals *ironisch*, *dartel* of *licht*, moet ik ook niets hebben. Naar mijn idee zijn dat stuk voor stuk moordzuchtige termen die gevaarlijke schrijvers trachten te kleineren door de angel uit hun werk te halen. (Mutsaers 2010: 11)

Voor Mutsaers is literatuur nadrukkelijk geen spel, maar iets wat gemaakt wordt door 'gevaarlijke schrijvers', wier werk een 'angel' heeft. Zij lijkt hiermee te reageren op de receptie van haar werk, met name door Vaessens, die onder andere in haar oeuvre een beweging ontwaart van 'autonomie' naar 'engagement'. Haar werk staat volgens hem in een bredere literaire tendens waarbij schrijvers zich niet meer verschuilen achter het idee dat hun werk autonoom is, maar zich actief verhouden ten opzichte van de werkelijkheid. Zij doen dit dan vooral door geen 'esoterische' boeken meer te schrijven, maar hun werk begrijpelijk te maken voor het grote publiek. Mutsaers stelt in het aangehaalde citaat echter dat zij nooit literatuur om de literatuur heeft geschreven en zich altijd kritisch heeft verhouden ten opzichte van de buitenwereld. Zo is de discussie over het esthetische die we zagen bij het werk van Brakman en Armando hier wel degelijk relevant. In Mutsaers' oeuvre is er geen sprake van een op een bepaald moment te lokaliseren overgang van zuiver autonome naar geëngageerde literatuur. Het ene werk is niet per se meer autonoom of geëngageerd dan het andere. Haar romans en essays zijn altijd een vorm van kritiek en dit engagement zien we ook terug in aspecten die velen wellicht als zuiver autonoom literair of esthetisch zouden beschouwen. Mutsaers is ook daar kritisch waar zij het meest afstand neemt van wat voor veel mensen een 'realistische' manier van schrijven is, op de momenten waar zij juist niet 'toegankelijk' is.

### *De grenzen van het subject*

Het gebrek aan toegankelijkheid dat de drie auteurs eventueel toe te schrijven valt, hangt samen met een ander punt van gemeenschappelijkheid. Al deze schrijvers maken werk dat op de een of andere

manier het subject, de mens of de lezer problematiseert. Het duidelijkst zie je dit wellicht bij Mutsaers. Ik citeerde al enkele uitspraken waarin zij de dominantie van de mens in de orde der dingen aanklaagt. Mensen denken bijvoorbeeld beter te zijn dan dieren en dit geeft hun vervolgens *carte blanche* om met dieren te doen wat zij willen. Ze denken het recht te hebben dieren te fokken, te slachten, te eten, voor tests te gebruiken enzovoort. Mutsaers klaagt deze suprematie niet alleen aan in stellingen en algemeen begrijpelijke beweringen. In haar werk tracht zij 'dierwordingen' te creëren, vluchtlijnen om het subject van zijn subjectiviteit en daardoor van zijn vermeend superieure positie te ontdoen. Over deze dierwordingen schrijft zij bijvoorbeeld het volgende:

Kafka was ook maar een mens. Om die reden is zijn verhaal ook niet echt goed uit de verf gekomen. Een magnifieke metamorfose, dat wel, maar geen magnifieke metafoor, laat staan een magnifieke dierwording. De metafoor is namelijk te dik en ligt ook nog op haar rug. Zo glipt het leven eruit. Kafka's talent bloeide náást de metafoor, hij had er niet in hoeven kruipen. (37)

Mutsaers stelt hier dat Kafka's 'Die Verwandlung' geen ware dierwording is omdat dit verhaal gevangen blijft in het metaforische. Het kever-worden van Gregor Samsa blijft een metafoor voor dierwording. Het betekent dierwording, maar *is* er op zichzelf geen. Het punt is hier dat Kafka's verhaal door het metaforische karakter ervan voor Mutsaers te zeer gekoppeld blijft aan het menselijke subject. De metafoor staat dan voor een relatie van gelijkheid, het principe dat iets lijkt op iets anders, wat een statische verhouding impliceert. Op het moment dat je 'Die Verwandlung' metaforisch opvat, begrijp je het verhaal als een dierwording. Je wordt daar als subject niet door geproblematiseerd, aangezien begrijpen nu juist datgene is wat het subject bij uitstek doet en waarin het zich zou onderscheiden van de dieren. Reduceer je een iets tot metafoor, dan 'glipt het leven eruit', aldus Mutsaers.

In het deel over Mutsaers heb ik geprobeerd te laten zien hoe zij (dier)wordingen installeert en wat de gevolgen hiervan zijn voor de menselijke lezer van haar werk. Aan de hand van een tekst van

Derrida over dieren, naaktheid en schaamte heb ik laten zien dat Mutsaers een diffuse relatie encsceneert tussen de menselijke orde – een orde die uitgaat van begrip, waarheid, identiteit, totaliteit en metafoor – en een niveau dat zich aan al die zaken onttrekt. Op dit laatste niveau ziet Derrida dieren, als de antimetaforische wezens bij uitstek. Dieren zijn niet metaforisch, maar letterlijk. Met Derrida kunnen we stellen dat de mens ter discussie gesteld kan worden vanuit die dierlijkheid, die letterlijkheid. Een werk dat dit doet, zoals dat van Mutsaers, beroert hem affectief, doet hem zich, zoals we zagen, zelfs schamen voor zijn eigen nog steeds specifiek menselijke schaamte. Een dergelijk werk geeft de mens het idee dat hij geraakt wordt door iets wat zich aan zijn begrip onttrekt. Een dergelijke letterlijkheid of dierlijkheid is niet iets wat onbegrijpelijk tegenover hem staat, maar waardoor hij ondergraven wordt. Literatuur die een dergelijke relatie legt problematiseert zodoende het zelfbeeld van het menselijk subject, dat denkt alles te kunnen controleren, vatten en begrijpen. Met Mutsaers kunnen we zodoende zeggen dat een werk dat een ware dierwording installeert niet *gaat over* zo'n dierwording – in dat geval zou het immers een metafoor zijn voor dierwording –, maar een dierwording *is*. Zo'n werk confronteert de mens met zijn eigen grenzen en brengt hem in contact met iets wat zijn menselijkheid ontstijgt en neemt hem op in een metamorfose.

Ook bij Brakman staat het subject ter discussie. In zijn werk hing dat samen met een subjectkritiek uit naam van dat subject zelf. In een dialoog met de filosofie van Adorno zagen we hoe Brakman een 'dialectiek van de verlichting' ter sprake brengt in zijn romans. Wat betreft het menselijk subject verwoordt hij het bijvoorbeeld als volgt:

Wat daarvan echter geworden is kan fraai omschreven worden als de afwezige aanwezig, de crowd die een samenleving vormt die de enkeling niet positief in zich opneemt maar met gelijke anderen samenperst in een kneedbare massa. [...] Hier is de mens als organisch wezen verdwenen, hij bestaat niet meer in zijn volle concreetheid, als 'aufgeklärter Kopf' in een hieraan niet vijandige samenleving, maar als massadeeltje, bouwsteen, waarbij het alleen nog aankomt op afmeting en aantal. (Brakman 2001: 101)

Brakman stelt dat de mens als 'organisch wezen' niet meer bestaat. Het subject in de wereld van vandaag is een 'massadeeltje' en een 'bouwsteen'. Eigenlijk is hij helemaal geen subject meer. Het punt lijkt te zijn dat het subject niet weet hoe onmenselijk het geworden is. Volgens Brakman is het volgende daarom nodig: 'Wezenlijk is hier kritiek, Vernunft, radicale zelfkritiek, dat wat in de massamens nog uitstaat en naar mijn vermoeden ook niet zal worden ingelost.' (104) Zoals ik heb laten zien in het deel over Brakmans werk bewerkstelligen zijn romans deze zelfkritiek door een mimesis aan het lelijke, aan het technische. Net als bij Mutsaers worden de lezers van deze romans geconfronteerd met een object dat niet meer uitputtend te begrijpen is binnen het conventionele raamwerk waarmee we de wereld en kunstwerken benaderen. De romans van Brakman onttrekken zich uiteindelijk aan interpretatie, maar ook aan een beleving die je esthetisch zou kunnen noemen. Beide zijn te subjectief, het werk laat juist zien dat het subject geen subject meer is, de mens geen mens meer. Waar we een dergelijke problematisering van het subject bij Mutsaers trachten te duiden als (dier)wording, heb ik aan de hand van de filosofie van Adorno laten zien dat je dit ook historisch kunt ontcijferen. De confrontatie met de techniek van het kunstwerk kan dan leiden tot de zelfkennis dat het zelf in het huidige tijdsgewricht feitelijk geen 'zelf' meer is, maar een technisch geproduceerde lege huls. Datgene wat in eerste instantie de mens zou moeten dienen als middel, is steeds meer doel op zich geworden en begint hem steeds meer te overheersen. Het kunstwerk maakt de dialectiek van de verlichting op deze manier invoelbaar.

Bij Armando loopt de kritiek op het esthetische uiteindelijk ook uit in een problematisering van het subject. In het korte verhaal 'Eigenaardig' zien we een verschil tussen een waarnemen als zien door personages of verteller en een waarnemen als voor waar aannemen. Het verhaal ensceneert een spanning tussen een subjectief waarnemen en een eerder objectief waarnemen. In dat laatste geval verdwijnen de personages in de mededeling. Ik wees ook op de motto's van Jünger die veel van Armando's bundels begeleiden. Ik citeerde er diverse; steeds bleek het te gaan om ervaringen waarin de individuele menselijkheid opgaat in iets wat het individu ontstijgt. De allusies naar de Openbaring van Johannes in *Verzamelde gedichten* duiden

ook al een absoluut onderscheid aan tussen God en mens. De religieuze verwijzingen zijn dan ook in de eerste plaats een relativisering van menselijkheid. Er is altijd iets wat aan het subject ontsnapt, het mogelijk maakt en ook onderuithaalt, en waaraan het zich niet kan onttrekken. Waar het niveau van 'waarheid' in 'Eigenaardig' wellicht nog te begrijpen is binnen de menselijke orde, is dat in het geval van de bijbelverwijzing niet meer mogelijk. De gepostuleerde God onttrekt zich radicaal aan de orde van de mensen.

Net als bij Brakman lijkt Armando's subjectkritiek ingegeven door een kritiek op de moderniteit. Hij schrijft vaak over 'de medemens', waarin het in de moderniteit ontstane subject dat geen subject meer is te herkennen is. *De straat en het struikgewas* eindigt bijvoorbeeld als volgt:

Nee, het is geen genoeg meer om de medemens gade te slaan.  
Ze zijn geen bron van vermaak of een lust voor het oog meer.  
Ze zijn een last, een kwelling, ze staan voor je neus, ze duwen  
in je rug, ze maken lawaai.

Het wachten is op de blindheid van de stilte. (Armando  
2003: 979)

Uit dit citaat spreekt een afkeer van de medemens, hij is 'een last, een kwelling' enzovoort. Zoals ik al eerder stelde is Armando's kritiek op de vooruitgang, in tegenstelling tot die van Brakman, eerder metafysisch dan historisch van aard. De medemens is niet zozeer een last omdat hij tegenwoordig een bepaalde gedaante aanneemt. Hij is een last omdat hij ons confronteert met het vergaan van de tijd. Er lopen nieuwe, jonge mensen rond, de oudere mensen vergeten dingen van vroeger enzovoort. En *Dagboek van een dader*, Armando's eerste roman, eindigt zo:

'Ik was de Dader, u het Offer. De medemens is leeg.'

'Sterven Daders niet?'

'Nee. Zij kunnen niet. Zij verwoorden.' (127)

In het tweede citaat wordt de medemens 'leeg' genoemd en staat hij tegenover 'de Dader'. Deze laatste kan niet sterven, omdat hij ver-

woordt. De Dader lijkt daarmee een gestalte te zijn die zich ontdoet van menselijke eigenschappen door taal te worden. Hiermee onttrekt hij zich aan de tijd. Het eerste citaat eindigt met een ‘wachten [...] op de blindheid van de stilte’. In deze stilte is de medemens verdwenen en de tijd opgeheven, zo is de suggestie. Ook de passage waaruit het tweede citaat stamt, bevat de volgende, nog niet eerder geciteerde zinnen: ‘Maar ik doorzie de stilte. Oog en oor vergaan.’ (ibidem) Wellicht is dit wat de Dader verwoordt: een literaire stilte die voor mensen niet zichtbaar is en ook niet hoorbaar, die zich onttrekt aan het zintuiglijke en aan de orde van de mensen. Net zoals Mutsaers en Brakman zoekt Armando in zijn werk naar een verwoording van die stilte. Wil de lezer deze ‘doorzien’, dan zal hij op zijn minst de eigen subjectiviteit als probleem aantreffen. Een subjectiviteit die tussen hem en de stilte staat.

### *Filosofie, literatuur en strategie*

De problematisering van het esthetische en die van het subject in het werk van de drie auteurs grijpen in elkaar. Zoals ik liet zien is het esthetische steeds afhankelijk van een esthetisch ervarend subject. Een persoon die het komen en gaan van betekenissen belangeloos gadeslaat, maar daar als zodanig niet zelf bij ter discussie gesteld wordt. Bij Menke zagen we dat hij in zijn negativiteitsesthetica ook verwijst naar iets wat zich onttrekt aan ervaring en subjectiviteit: de duur zoals Bergson die in zijn filosofie beschrijft, ook wel virtualiteit of pure tijd genoemd. Waar Menke stelt dat deze duur ervaarbaar is, liet ik zien dat de in het subject gefundeerde esthetica en de vitalistische duur zeker niet hetzelfde zijn.

De bergsoniaanse duur en virtualiteit laten zich niet ervaren en onttrekken zich radicaal aan het subject. De duiding van de werken van de drie auteurs ging daarmee steeds weer gepaard met een anti-subjectief, niet-ervaarbaar niveau. In het geval van Armando's werk was dat bijvoorbeeld het theologische idee van een radicaal andere, zich aan de wereld van de mensen onttrekkende God. Brakmans kluwen van vertellingen lijkt als het ware over zichzelf heen te wijzen naar de genoemde bergsoniaanse virtualiteit. En het bij Mutsaers

vrijwel onvermijdelijke idee van het deleuziaanse plooien verwijst ook al naar iets wat zich op radicale manier aan het begrip van het subject onttrekt, verwant als zijn denken is met dat van Bergson. Het lijkt erop dat de werken van de drie auteurs niet alleen het subject problematiseren in de zin dat zij zich onttrekken aan zijn begrip. Zij nodigen hem uit zich op een filosofisch niveau met zijn eigen einde en grenzen bezig te houden. Deze werken lijken over het subjectieve en het esthetische heen te verwijzen naar het ontologische of in ieder geval een ontologische differentie voelbaar te maken. Zij lijken een verschil te installeren tussen het zijn (het ontologische, bijvoorbeeld virtualiteit, maar ook God) en het zijnde (het ontische, bijvoorbeeld de subjecten). Dit verschil wordt geconceptualiseerd in zowel de theologische alsook de filosofische overwegingen waar deze werken aanleiding toe geven. De vraag die we ons dan ook kunnen stellen is hoe dit idee van ontologische differentie zich verhoudt tot het werk van de drie auteurs zelf. Wanneer hun werk geen verbeelding is van een voor ons als subject herkenbare wereld, is het dan wellicht een vorm van ontologie, een metafoor voor het wezen van de werkelijkheid?

Op dit punt spelen de literaire strategieën van de drie auteurs een rol. We zagen dat ik bij het werk van Armando, Brakman en Mutsaers steeds wees op het belang van de strategieën in hun werk. Armando's romans en gedichten wekken de suggestie samenstellingen te zijn van uitgesneden fragmenten, bij Brakman zagen we dat in zijn romans alles met alles lijkt te kunnen worden verbonden en Mutsaers' romans en essays worden steeds meegesleurd in een plooïende structuur, waarbij je niet weet welk teken precies geplooid is in welk teken. Op deze manier ontstaan betekenisloze structuren die de aandacht naar zichzelf toe trekken als betekenisloze structuren. Ze lijken in principe oneindig door te kunnen gaan. De lezer krijgt nooit de hele strategie in het vizier: bij Armando kan op zich alles uitgesneden zijn, bij Brakman lijkt alles met alles te kunnen worden verbonden en bij Mutsaers kent het plooien ogenschijnlijk geen einde. Twee aspecten die zich moeizaam verhouden tot het subject springen hier dus in het oog: betekenisloosheid en het idee van oneindigheid.

Aan het begin van *Sein und Zeit* gaat de filosoof Martin Heidegger in op het verschil tussen zijn filosofische onderneming en dis-

ciplines als antropologie, psychologie en biologie (Heidegger 1986: 45-50). Deze laatste wetenschappen houden zich bezig met de vraag *wat* het leven is. Heidegger ontwikkelt zijn ontologie echter vanuit het feit *dat* er leven is. Het verschil tussen beide soorten vragen is absoluut. De genoemde wetenschappen zijn gefundeerd op het niet stellen van de vraag naar het zijn, vanuit het negeren van het probleem van het 'dat'. Zodra zij de vraag naar het 'dat' stellen, verdwijnen zij als discipline en veranderen in filosofie (Thacker 2008: 87). Het gaat me hier niet zozeer om de finesses van Heideggers filosofie, als wel om het gegeven dat de ontologische vraag gesteld kan worden op het moment dat 'wat' vervangen wordt door 'dat'. Heidegger laat zien dat dit 'dat' nooit mag verstenen in een 'wat'.<sup>1</sup> Iets vergelijkbaars zien we bij de werken van Armando, Brakman en Mutsaers. De genoemde strategieën installeren een 'dat'. De vraag 'wat' zij betekenen is niet meer bevredigend te beantwoorden. We zagen dit in de verschillende pogingen het werk van de drie auteurs te begrijpen. Het 'dat' van de strategieën drong zich als het ware steeds meer op, kreeg langzaam maar zeker presentie.

Heidegger denkt het 'dat' niet-lichamelijk. We kunnen op verschillende manieren met het 'dat' worden geconfronteerd, maar de manier waarop is eigenlijk niet belangrijk. Hiermee verklaart hij niet hoe verschillende objecten zo'n 'dat' installeren, iets wat ik met de beschreven strategieën wel gepoogd heb te doen. Wat er gebeurt op het moment dat we geconfronteerd worden met het 'dat' in een concreet literair werk, kan wellicht met Van Alphen beschreven worden als een 'schok tot denken' (Van Alphen 2008: 21). Volgens hem belichamen werken in literatuur en beeldende kunst affecten, die ons denken stimuleren. Deze 'affecten' onderscheidt hij nadrukkelijk van het subjectieve of individuele. Affecten zijn geen emoties of psychische toestanden, het zijn intensiteiten die worden overgedragen in een interactie met een object (23). Het affect gaat dus verder dan de aan het subject gekoppelde ervaring. Hij verwijst naar

1 De geschiedenis van de hedendaagse filosofie laat zich vervolgens voor een groot deel begrijpen als een over-en-weer van beschuldigingen waarin de ene filosoof de andere ervan beschuldigt precies het omgekeerde te doen: het 'dat' te hypostaseren in een 'wat'.

Deleuzes *Proust et les signes* om te beschrijven wat er gebeurt als we geaffecteerd worden door een object. Het gaat om een confrontatie met een 'encountered sign':

The encountered sign is felt rather than recognized, or perceived through cognition, or through familiarity with the 'code'. But the sensation of the encountered sign is not an end in itself. For Deleuze, this sensation is the catalyst for critical enquiry or thought. For him, an affect is a more effective trigger for profound thought than rational inquiry because the way it grasps us, forcing us to engage involuntarily [...]. (22)

De eerder beschreven confrontatie met het 'dat' werkt op deze manier. Niet voor niets benadrukt Heidegger keer op keer dat zijn filosofie vertrekt vanuit een stemming (vgl. Prins 2007). Zodra we het dat van een kunstwerk tot probleem maken, begint het denken. Het is een affectieve sensatie in de zin dat het onze subjectieve modus van ervaren en begrijpen problematiseert (gebaseerd als hij is op het identificeren van het 'wat') en ons in die zin raakt. De strategieën die ik beschreef in het werk van Armando, Brakman en Mutsaers bewerkstelligen precies dit. De mate van geraakt worden gaat verder dan het louter esthetische spel van het postuleren en negeren van betekenissen, omdat hij onze subjectiviteit als zodanig op het spel zet en ons dwingt voorbij onze eigen grenzen te denken.

Nu kunnen we ook de vraag beantwoorden in hoeverre de in deze studie besproken literaire werken omgangsvormen zijn van de zich aan het subject onttrekkende theologische en filosofische ideeën waarmee ik ze in verband bracht. Dit soort ideeën zijn eerder te beschouwen als reacties op het 'dat' van de gedichten, romans en essays in kwestie. Het gaat om omgangsvormen, om een denken uitgelokt door de belichaamde affecten in de werken van de drie auteurs. Als zodanig kun je niet zeggen dat het literaire werk bepaalde ideeën verbeeldt of belichaamt. Eerder is het zo dat wij in de confrontatie met een kunstwerk 'onvrijwillig' aan het denken gezet worden. Dit denken hoeft niet voor iedere persoon gelijk te zijn. Illustratief zijn hier de verschillende reacties van zo verschillende filosofen als Adorno en Heidegger op de poëzie van Hölderlin. Waar Hölderlins

gedichten bij Adorno een historische stand van zaken tonen, stelt Heidegger dat het gaat om een uitdrukking van zijn (Walker 2008: 87-104). Hoe verschillend die gedachten ook zijn, beide confrontaties met het literaire werk hebben gemeenschappelijk dat zij zich als subject geproblematiseerd voelden. Het gaat om een ontmoeting met het 'dat'.

Wellicht kunnen we nu tot slot ook De Mans opmerking over de dichters en de filosofen begrijpen. Een dichter maakt werken die ons in aanraking brengen met een 'dat' waardoor we in onze subjectiviteit geraakt worden. De filosoof is vervolgens degene die dit 'dat' niet in een 'wat' laat veranderen, maar voortdurend blijft doordenken.