



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## Woord en wetsteen: beschouwingen over schrijven op het snijvlak van kunst en wetenschap

Rasker, M.N.A.

### Citation

Rasker, M. N. A. (2022, October 18). *Woord en wetsteen: beschouwingen over schrijven op het snijvlak van kunst en wetenschap*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3484291>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3484291>

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

MAYA RASKER

# WOORD EN WETSTEEN

Beschouwingen over  
schrijven op het snijvlak  
van kunst en wetenschap

ACADEMISCHE ROMAN





Ter nagedachtenis van

Weya Adelheid 'Heidi' Benning-Wittekindt  
en Helmut Anton 'Ben' Benning



# WOORD EN WETSTEEN

0.  GLOBE

De wereld was zo groot als je aangereikt kreeg.

Mijn stukje aarde mat vijftien gestrekte stappen in de lengte en zeven stappen in de breedte. Het grasperk—“gazon” zei mijn tante—was niet ingezaaid maar uitgelegd in matten. De eerste keren gespte ik mijn sandalen los voordat ik erop durfde te lopen, als was het een nieuw tapijt dat je maar beter niet kunt bevuilen. Langs zij liep een pad van drie betonnen stoeptegels breed, daarna een staaldraad slap gespannen tussen houten paaltjes, daarna de tuin van de burens. Niet alle huizen waren bewoond, het blok doorzonwoningen aan de Zonnebloemlaan was nog maar net opgeleverd toen wij nummer 20 betrokken. Voorbij de straat begon de woestenij: een opgespoten stuk niemandsland tussen het naamloze kanaal en het verse asfalt van de J.F. Kennedylaan dat nog gereed moest worden gemaakt voor bebouwing.

Maar dat kwam pas later, veel later; nadat de tuin begon te krimpen en de wereld was gegroeid. Nadat in de Zonnebloemlaan, niet veel meer dan een strak beklinkerde straat in een nog onbenoemd nieuwbouwwijkje, met zenuwslopende precisie de eerste bronskleurige Ford Escorts en lichtblauwe Opels waren ingeparkeerd; nadat in de achtertuinen de iele struikjes liguster die bij de oplevering waren gekomen in stugge hagen de afscheiding begonnen te markeren tussen mijn en dijn. We kochten een menie-oranje grasmaaimachine met glimmende schoepbladen en deelden de aanschafkosten en het gebruik ervan met de burens van nummer 42; de tuinen grensden in het blok aan elkaars achterzijde. Veel geld had men niet, en als pioniers van de stadsuitbreiding voelde een zekere mate van saamhorigheid wel gepast. De piepjonge weduwe wier man niet lang ervoor met straaljager en al naar beneden was getuimeld en die met twee kleine kinderen kwam te wonen op nummer 28, om de hoek van het blok aan de korte kant, werd door een ouderling van de Kerk discreet gekoppeld aan mijn moeder, het “gescheiden vrouwtje” zoals dat toen heette, van nummer 20. De kinderen van de oneven nummers iets verderop in de straat, waar de huizen krapper werden, kwamen op de woensdagmiddag wel eens televisie kijken. Veel verder dan dat reikte de gemeenschapszin niet in de Zonnebloemlaan. Het was de tijd van de eerste mens op de maan.

In het holst van de nacht wekte mijn moeder mijn broers en mij om de rechtstreekse doorstraling vanuit Houston te volgen. “Live” was een term die nog niet in zwang was en die misschien daar en toen onbedoeld synoniem werd met een ongrijpbaar besef van gelijktijdigheid. Maar de gruisige *live* beelden die ik me had kunnen herinneren, het van ontzag doortrokken commentaar van Henk Terlingen vanuit de studio in Hilversum erbij, raakten overspoeld door het eindeloos herhalen van diezelfde beelden in de jaren die nog komen moesten, waardoor van de herinnering niet veel meer rest dan de anekdote. De betekenis ervan zal me op het moment sowieso zijn ontgaan. Het was 1969, ik was krap vier jaar oud en mijn wereld was niet groter dan vijftien stappen in de lengte en zeven in de breedte: het universum van een kind. De maan kon me vermoedelijk zo goed als gestolen worden.

Toch was er iets aan de hand die nacht op nummer 20, waardoor de Apollo 11 er in een andere dimensie landde dan elders in de straat. Want ondanks de afstand tussen de corduroy bank waarop wij zaten en dat verre hemellichaam; ondanks de even onwaarschijnlijke afstand tussen Zonnestraal en Amerika van waaruit de beelden de wereld overgingen, moet ik mij diep verbonden hebben gevoeld met het moment.

Niet dat mijn vader iets met NASA te maken had, maar hij woonde wél in Houston, wist ik. En: mijn vader was rijk als een miljonair—een status even onbevattelijk en ontzagwekkend als die van “astronaut”. Per post had ik van hem een nagelnieuwe fiets gekregen. Mijn broers zelfs ieder een fiets en een digitaal horloge, zo—een met de tijd maar zonder wijzers.

En: ik had mijn vader uit Houston, Texas, USA, van mijn leven nog nooit gezien, wat een vruchtbare voedingsbodem bleek voor de verbeelding.

Ik stel me voor hoe ik de volgende ochtend bij het kringgesprek in de klas van juffrouw Mooij een groots verhaal heb opgedist. Dat mijn vader Directeur was bij het *J.F. Kennedy Space Center*. Of dat hij op de knop had gedrukt om de raket in werking te stellen. Dat hij Neil Armstrong persoonlijk kende (wat overigens ook nog waar bleek te zijn).

Verhalen vertellen, wist ik, is de werkelijkheid een beetje naar je hand zetten waardoor ze iets opgerekt wordt, waardoor ze *bijzonderder* wordt; waarvoor anderen op het puntje van hun

stoel gaan zitten. Zolang je maar binnen het bereik van de “waarheid” bleef (wat dat ook was), want daarbuiten werd het riskant. Dan werd de verbeelding een leugen, en op liegen stonden in ons milieu forse morele straffen—zo niet van juffrouw Mooij of van de meester van de Zondagsschool, dan toch zeker van Jezus zelf, die immers “in je hartje woonde” en alleen al daardoor kon meelesen met het kletsverhaal dat je uit de draden van je verbeelding spon.

Het was voor een kind met een niet te stelpen behoefte om verhalen op te dissen koorddansen op de Zonnebloemlaan, omdat de werkelijkheid van vijftien bij zeven stappen me toen al knellend voorkwam.

Het meisje van verderop in de straat dat onder de wagen van de melkman was gekomen; de volgende ochtend wist ik op het schoolplein te vertellen hoe haar bloederige hersentjes op de stoeprand lagen uitgesmeerd, en hoe zij nog eenmaal haar korenbloemblauwe ogen had geopend. Het zoontje van de weduwe van nummer 28 dat in het niemandsland tussen kanaal en Kennedylaan in een bouwput van drijfzand terecht was gekomen; ik was ervan getuige hoe zijn kruin langzaam in de modder verdween en hoe zijn moeder het handje, dat wanhopig boven de blubber wapperde, op het laatste moment had gegrepen. Ze had bij de redding een van haar pantoffels verloren, “muiltje” zoals zij het noemde: een roze lifflafje met een hakje en een pluisbol op de tenen. Het had op mij diepe indruk gemaakt.

In bed huilde ik voor het slapengaan om het circus dat ons dorp had aangedaan en na een paar dagen weer was verder getrokken. Zonder mij mee te nemen. Zonder me te *ontvoeren* desnoods. Alsof het leven aan mij voorbij paradeerde, nog voor het goed en wel begonnen was.





1.

HOOGMOED

Ik ga mijn eigen onderzoek overbodig maken.<sup>1</sup>

Dat zit zo: ik had gewild dat het boek dat ik nu ga schrijven had bestaan voordat ik aan mijn onderzoek begon; voordat ik aan het schrijven van dit boek begon. Het had de weg vrijgemaakt om te doen wat ik graag doe: fabuleren. Maar dat boek bestaat niet. En voor zover het onderzoek dat ik hierin wil vatten wel bestaat, komt het me even fragmentarisch voor als mijn eigen gedachten erover; als mijn eigen archief.

Dus ga ik het nu schrijven.<sup>2</sup>



Now, for someone who writes, who has chosen to write, that is to say, for someone who has *experienced the jouissance, the joy of writing* ... there can be no other *Vita Nova* (or so it seems to me) than the discovery of a new writing practice. Of course, one can imagine changing topic, doctrine, theory, philosophy, method, belief ... But to change idea's is banal; it is as natural as breathing. [...] Therefore, for someone who has written, the domain of the *Vita Nova* can only be that of writing: the discovery of a new writing practice.<sup>3</sup>

Dat wil ik graag van hem aannemen, Roland Barthes is al jaren een goede vriend. Maar onderwijl kom ik niet verder, gehinderd door mijzelf in een zoektocht naar een krantenknipsel dat lang op het prikbord boven dit bureau heeft gehangen en dat in een vlaag van vernieuwingsdrang sneuvelde; verplaatst naar een mapje zus-of-zo; verdwenen tussen de bladzijden van een opschrijfboekje.

(Kennelijk is mijn archiefsysteem niet op orde, anders zou ik nu niet zo naarstig hoeven zoeken waar het is gebleven. Dacht ik het te kunnen verplaatsen omdat het gemist kan worden? *Niet dus.*)

Het tekstje is een fragment dat ik jaren geleden uit de krant scheurde. Het beschrijft een hoog, smal pad (ik stel me er een morene bij voor) met aan de ene zijde het ravijn van de "hoogmoed", maar wat—welk woord—aan gene zijde van het smalle pad ligt is me ontschoten: nederigheid? Ootmoed?

Ik weet nog dat het eindigt met een vriendelijke aansporing, in de trant van: 'Ga nu! Beloop het smalle pad! Het ga u goed.' Geen wonder dat ik het node mis.

1 | Dit is niet de best denkbare openingszin. Als wat erop volgt niet het beoogde resultaat oplevert — een onderzoek dat kennelijk door zichzelf overbodig gemaakt wordt — is het een holle frase die achterwege mag blijven. Blijkt wat hierna volgt wel de inzet in te lossen, dan kan de zin evengoed met terugwerkende kracht worden geschrapt. Toch: zonder deze zin, zonder dit al dan niet fictieve begin, zou niets begonnen zijn. →

2 | Het kennelijk gemis verradt enig voorwerk: dat het werk zich ophoudt in het artistieke domein van het geschreven woord, en dat het een onderzoek betreft binnen de academische traditie en binnen het onderzoek in en door de kunsten (zie Michael Biggs en Henrik Karlsson, red., *The Routledge Companion to Research in the Arts*, 2011; Corina Caduff en Tan Wälchli, red., *Artistic Research and Literature*, 2019; Graeme Harper, 'Creative writing: words as practice-led research', 2008; Paul Magee, 'Alternative futures for the creative writing doctorate (by way of the past)', 2020; Jen Webb en Donna Lee Brien, "'Agnostic thinking": creative writing as practice-led research', 2008; Jen Webb en Donna Lee Brien, 'Addressing the "ancient quarrel": creative writing as research', 2011). →

3 | Roland Barthes, *The preparation of the novel. Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*, 2011: pp. 5-6 (oorspronkelijke cursivering).

Omdat ik mij inbeeld zónder niet verder te kunnen schrijven<sup>4</sup> haal ik mijn archief overhoop, dat onder meer bestaat uit bruine kartonnen dozen met in viltstiftletters de inhoud erop geschreven: BOEK, BRIEVEN, SCHRIFTJES, PROJECT, ONGEPUBLICEERD, enzovoort. Zonder mijn werkgeheugen (het alledaags geheugen is minder accuraat) zou geen mens de weg weten in dit woud van papieren dat zich in de loop van jaren als het ware vanzelf heeft geschikt naar intrinsieke ordeningsprincipes—ogenschijnlijk buiten mijn wil en ingrijpen om.

Welke die zijn? Hoe ze werken?

Daar zal ik over nadenken. Dat zijn geen onbelangrijke vragen.

Voor nu echter speelt onrust mij parten, bovenal een knagend gevoel van tekortschieten; van kostbare tijd die tussen de raderen van het alledaagse wordt vermalen tot het gruis dat Leven heet.

Op zoek naar die ene snipper tekst en, in het spoor daarvan, op zoek naar een aanwijzing waar ik zou kunnen zoeken (op zoek naar logica en samenhang in de verzameling teksten) glijden mijn vingers langs ruggen en ruggetjes van boeken en brochures op de Plank.<sup>5</sup>

Amos Oz' gebundelde colleges *Zo beginnen verhalen*. Catalogi van RijksacademieOPEN. Een vergeelde pocket *Kassandra* van Christa Wolf: *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* staat in het binnenwerk, mei 1983. Edward Saids *Beginnings. Intention and Method*. Andrei Tarkovski's *De verzegelde tijd*. Een BBC documentaire op dvd, *Mapping the World*. Geestig: EYE International Conference 2018: *Activating the Archive*.

De opgewekte willekeur van de verzameling materiaal waarmee ik me omring<sup>6</sup> ("eclectisch" zou hier beter staan, klinkt immers *programmatisch*), neemt de vergeefsheid niet weg van alles wat, aangejaagd door zo veel schoonheid, door mij eens is gedacht maar niet geschreven; verhalen die niet zijn *uit*-verteld omdat ik er uiteindelijk niet in geloofde of, vaker nog, verhalen waar ik niet aan begon uit twijfel over de goede afloop.<sup>i</sup>

Veel ervan is terug te vinden in die bruine kartonnen archiefdozen met BRIEVEN, SCHRIFTJES, PROJECT, enzovoort op het

4 | Dit soort "intuïties" of ogenschijnlijk irrelevante terzijdes kan ik maar beter serieus nemen: soms een aanwijzing, soms richtinggevend. Het kan een vals spoor blijken, vandaar dat ik geneigd ben zo'n terzijde in eerste instantie klein te houden. Het kan ook het begin zijn van een relevant (zij-)spoor dat zich aanvankelijk vrij ongearticuleerd aandient; vandaar dat ik er evengoed nota van neem in de wetenschap dat ik het later altijd nog kan schrappen. Het stadium waarin het schrijven zich bevindt is daarbij cruciaal. Naarmate het weefsel van de tekst / vertelling / redenering hechter wordt en het patroon als het ware meer zichtbaar, wordt het lastiger die ene valse draad er alsnog uit te trekken zonder schade te berokkenen aan de structuur. →

5 | "Plank" is, evenals de kartonnen dozen, onderdeel van Archief en niet van de boekenkast, ofschoon op Plank net zo goed boeken staan. →

6 | 'I'll begin with the standard disclaimer. I am a writer and a reader, and that's about it. I'm not a scholar or a literary theoretician, and any such notions that have wandered into this book have got there by the usual writerly methods, which resemble the ways of the jackdaw: we steal the shiny bits, and build them into the structures of our disorderly nests' (Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*, 2002 : pp. xviii-xix). →

deksel geschreven, alsof het opschrift in klein-kapitaal  
alsnog gravitas verleent aan de vluchtigheid van onuitgewerkte  
gedachten; het opschrift als bezegeling van... tja, van wat  
eigenlijk? Intenties? Bewaardrift? Los zand?  
Of mag ik het anders zien? Vormen deze dozen met schrijfsels  
ook een ‘wachten en uitrusten’ tussen twee / tussen talloze  
verkenningen?<sup>7</sup>

“Vergeefsheid” is trouwens niet het goede woord. *Sediment* is  
een betere benaming van de tijd die zich in al dat papier heeft  
opgehoopt: afzetsel, neergedwarreld en bezonken, links en  
rechts van het hoge, smalle pad.<sup>8</sup>

Gelezen, geschreven, herschreven, herlezen, ~~vergeten~~,  
opnieuw beginnen.

7 | ‘Niet de heroïek van verkennings-  
expedities maar het wachten en  
uitrusten tussen twee verkenningen  
levert de verhaalstof.’ Andrei Tarkovski,  
*De verzegelde tijd. Beschouwingen over de  
filmkunst*, 1986: p. 17.

8 | Sediment van Latijn: *sedimentum*  
‘bezinksel’, afgeleid van *sedere*,  
‘vastzitten, zinken, beklijven’ (website  
etymologiebank, EB). Hélène Cixous,  
schrijver en filosoof, observeert dat  
haar boeken worden verrijkt door  
*alluvial deposits*: ‘They are the product  
of many makers, dreamed, dictated,  
cobbled together, augmented with  
fantasies ...’ (‘We Defy Augury’, 2019:  
pp. 17-22). Claude Lévi-Strauss:  
‘[D]oor ervan uit te gaan dat met alles  
rekening gehouden moet worden,  
vergemakkelijkt ze de vorming van  
een “geheugen”’ (*memory bank*, in de  
Engelse vertaling): een gefossileerde  
getuigenis van de geschiedenis van  
een individu of gemeenschap (*Het  
wilde denken*, 1990, pp. 28-29; 35). In  
mijn idiolect verwijst “sediment” naar  
de vruchtbare, circulaire humuslaag  
die zich opbouwt uit al het gelezene,  
vergetene, vertelde, beleefde en  
geschrevene – ‘neergedwarreld en  
bezonken’ – vanwaaruit het “nieuwe”  
zich ontwikkelen kan.

## i | Je bent ook wat je hebt verloren

Een niet geheel willekeurig boek, *Zelfportret als legkaart* (1954) van Hella S. Haasse, sla ik op een willekeurige bladzijde open, pagina 82, en lees: “Wie het verleden als voorbij ziet, kan er geen leven in ontdekken, noch het in levende gestalten en gebeurtenissen zichtbaar maken. Geschiedenis is de vorm waarin zich aan ons datgene voordoet dat dóór-werkt, onvergankelijk is, die stroom van leven waar wij deel van zijn. Wat ‘werkelijk’ geweest is, *blijft* altijd werkelijkheid.”

Langszij in de kantlijn staat een verticaal potloodstreepje bij deze passage, zoals op wel meer plaatsen streepjes, soms zelfs dubbele strepen, in de kantlijn staan. Getuige de ferme handtekening op het schutblad is het boek afkomstig uit de nalatenschap van mijn grootvader, *A.J. Rasker*, geen flauw idee hoe het in mijn kast is beland maar ze is welkom, deze erudiete poging van Haasse, zoals de flaptekst meldt, “... zich te bezinnen op het hoe en waarom van datgene in zichzelf dat zich in het schrijven manifesteert.”

Mijn geheugen hapert, want onderwijl dringt zich bij menig streep en ezelsoor de vraag op: welke lezer is hier aan het woord? Wie gaf dit zijdelings commentaar, mijn grootvader, notoir kantlijnkrabbelaar, altijd in dialoog met het gelezene, of ik zelf, uit eender hout gesneden?

Dubbele streep in de kantlijn, laatste bladzijde: “De waarheid zet uit naarmate wij zelf groeien. Nooit achterhalen wij haar. Ik geloof dat dit onophoudelijk méé-groeien zin en doel van het mens-zijn is. De ‘wereld’ afzweren? De ‘illusie’ verloochenen? Waarom? *Alles hoort erbij.*”

Zoals de geschiedenis de vorm is waarin zich het verleden aan ons voordoet dat dóórwerkt, zo geloof ik stellig dat ook de toekomst zich reeds eerder in het heden aan ons voordoet, *vóórwerkt* om Haasse te parafaseren, dan dat hij zich in het bewustzijn manifesteert. Vandaar dat woorden zich laten kneden tot een betekenis-in-vorm die er ook voor mij nog niet was, totdat ze zich openbaarde.



2. **TROOST**

AP: ‘Het begrip “systeem” kennen we sinds uw bundel *Psalmen* (1994) als uw speciale aanspreekvorm voor een veronderstelde —maar niet antwoorde [sic MR]—orde of ordenend principe. Dat wat anderen wellicht God noemen. Nu schreef u in de prozabundel *Snippers* (1958) al een stukje getiteld ‘Systeem’, waarin u uw verwondering uit over de menselijke neiging om slechts in één richting te denken: de voorwaartse [...], terwijl u het “ongerichte, tweehandige strelen” van de liefde preferereert. En in uw autobiografie *Warm, rood, nat en lief* (1994) herinnert u zich een drieste poging die u als Utrechtse student ondernam, kunst en wetenschap met elkaar te verbinden. [...] Is de micro-ordening van een gedicht een poging iets in een systeempje onder te brengen, zonder dat u exact weet wat die “hogere” of andere orde is waar Alles onder valt?’

LV: ‘Ik heb dat stukje ‘Systeem’ opgezocht, en onmiddellijk proberend het na bijna een halve eeuw nog met mijzelf eens te zijn, verbaasde ik mij over toespelingen over dingen die ik toen nog niet wist.<sup>10</sup> Dat een kwantum, een foton, kan bestaan en niet bestaan, afhankelijk van wat we zelf doen, en dan nog op twee plaatsen tegelijk. [...]

Het lijkt me heel natuurlijk, literatuur als een soort wetenschappelijk onderzoek te beschouwen, naar overigens nauwelijks minder exacte problemen of vragen. Voor mij is proza meer als een echt soort lab werk, het voelt zelfs alsof ik iets met een testnaald, gedreven door de resultaten, over mijn hersenschors beweeg. Terwijl poëzie meer lijkt op het uitwerken van een theorie die op een werkelijkheid (orde?) is toe te passen.’

9 | Arjan Peters, *Het woord is aan de schrijver. Interviews*, 2005: pp. 11-12. Leo Vroman (1915-2014) was een Nederlands Amerikaans dichter en wetenschapper (bioloog, hematoloog). Sinds 1947 woonde hij in de Verenigde Staten. In 1964 ontving Vroman de P.C. Hooftprijs voor zijn poëzie. In zijn wetenschappelijk vakgebied is zijn naam vereeuwigd in het “vroman-effect”: de herkenning en opsporing van bepaalde bloedstollingsverschijnselen.

10 | ‘Dat niet-kennen vind ik nu belangrijker. Waar kennis faalt ontstaat ruimte voor liefde.’ Leo Vroman, *Warm, rood, nat & lief*, 1994: p. 30 (voetnoot ingevoegd, MR).



3.

TROOST – *VLUCHTIG*

Als student maakte Nachoem Wijnberg, dichter en hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam, uittreksels van studieboeken en schreef daar weer *tweedegraads aantekeningen* bij om zijn gedachten aan te scherpen: ‘Het herordenen en zoeken van patronen leverde iets op wat voor mijn gevoel erg leek op een gedicht. Via gedichten begrijp ik dingen beter.’<sup>11</sup>

Zo simpel kan het zijn: literatuur als ‘een soort wetenschappelijk onderzoek’ (Vroman), poëzie als *methode van ordening*—niet louter omwille van zichzelf.

Zo simpel is het niet.

Maar de mogelijkheid “zo” te denken helpt in tijden van onrust.<sup>12</sup> Zie:

*MOOI*

*Vergissingen jagen*

*op beschadigd, verwond (gebroken, hergebroken, mooi, meteen lelijk, mooi als de zon, als opgeëist).*

Nachoem M. Wijnberg, *Alvast*, 1998

Gelezen. Geschreven. Herschrijven. Vergeten. Opnieuw beginnen.

11 | Interview met Nachoem Wijnberg door Sander Becker naar aanleiding van de toekenning van de P.C. Hooftprijs voor de poëzie, dagblad Trouw, 24 mei 2018. Nachoem Wijnberg (1961) is een Nederlandse dichter, romanschrijver en wetenschapper (econoom). Sinds 2005 is hij hoogleraar cultureel ondernemerschap en cultureel management aan de Universiteit van Amsterdam.

12 | Dat de dichters in deze vertelling verschijnen, op deze plek en op dit moment, hangt met troost samen, en met de wens om na de verwoede poging mijzelf en het boek in beweging te zetten een stap op de plaats te maken; om in de woorden (het schrijven) iets te vinden dat, los van hun betekenis, richting geeft aan het geschrevene. →

4.

VOORBEHOUD

*Kassandra* van Christa Wolf verhuisde om oneigenlijke reden van de grote boekenkast, waarin een bescheiden collectie Duitse literatuur, naar de Plank, als onderdeel van het Archief. Ik had het boekje in geen dertig jaar in handen genomen. In het dagelijks werk was er weinig emplot voor de Klassieken, in het dagelijks leven geen ruimte (het is nogal veeleisend proza, in een *Hochdeutsch* dat zich laat voorstaan op ellenlange en complexe zinsconstructies: de eerste zin alleen al telt honderdzeven woorden, elf komma's, een kort citaat tussen haakjes en twee liggende strepen). Zo kan een boek ongemerkt in de kast staan verstoffen terwijl het bestaan ervan wel degelijk is geregistreerd, context en al, in de Rolodex van mijn werkgeheugen. *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*, luidt de volledige titel.

Nu had ik onlangs ter voorbereiding van een collegereeks Writing & Artistic Research Roland Barthes' *The preparation of the novel* opgeslagen—vandaar, vermoed ik, het associatieve haakje naar dit werk van Christa Wolf. Want wat een lef (of is het hoogmoed?) een tekst te publiceren die is gebouwd op een fundament van voorbehoud, de slag om de arm fier wapperend op de voorplecht: *Voraussetzung! Preparation!*<sup>13</sup> Zie daar het oneigenlijk argument voor de verhuizing van boekenkast naar Plank.

'Writing is an Engagement with Time', zo beginnen mijn aantekeningen voor dat college, om daarna hardop na te denken: over tijd (tijd-ruimte eigenlijk) als *voorwaarde* om tot schrijven te komen. Over tijd als *materiaal*: de aanname dat de tijd die je neemt, of juist niet hebt genomen, manifest wordt in de uitkomst van het schrijven, maar ook in de totstandkoming ervan. Over tijd als *spanne*, reikend vanuit het verleden (archief, geheugen, genealogie, biografie, enzovoort) naar een (on-) zeker moment van voltooiing.

Over tijd als literair *ordeningsprincipe*, retroversie, anticipatie, flashback en dergelijke, hoewel ik die vormelementen slechts zijdelings bespreek.<sup>14</sup>

Maar tijd speelt nog een rol bij het schrijven, minder banaal dan de tikkende klok, minder aanwijsbaar dan de voorafschaduwning: wanneer tijd zich als factor, onafhankelijk van mijzelf, in het schrijfproces manifesteert.

13 | Vor.aus.set.zung Substantiv, feminin – a. das Voraussetzen; b. Annahme, feste Vorstellung, von der man sich bei seinen Überlegungen und Entschlüssen leiten lässt; c. etwas, was vorhanden sein muss, um etwas anderes zu ermöglichen; Vorbedingung (Duden). NL: vooronderstelling, voorwaarde (Van Dale Duits-NL). [*Voraussetzung* / *Preparation* → 'fundament van voorbehoud' – klopt dat wel?]

14 | Onderliggende gedachte was op dit punt in de tekst de formele, of materiële aspecten verder uit te werken in een annotatie: "tijd" als bouwsteen en gereedschap van de schrijver. Immers, tijd is een 'fundamentele structuurcategorie van verhalen', een term die zowel betrekking heeft op de achterliggende geschiedenis (van de vertelling, van het personage) als op het voorliggende verhaal, stellen Erica van Boven en Gillis Dorleijn (*Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, 2015; p. 269). Daarover uit te wijden was het plan maar dat werk is geschrapt, want hoe essentieel ook in de schrijfpraktijk, het is niet waar het hier over gaat.

Ik probeerde het onder woorden te brengen, zie *Je bent ook wat je hebt verloren* (i, p. 14):

[Z]o geloof ik stellig dat ook de toekomst zich eerder reeds in het heden aan ons voordoet, vóórwerkt [...] dan dat hij zich in het bewustzijn manifesteert. Vandaar dat woorden zich laten kneden tot een betekenis-in-vorm die er ook voor mij nog niet was, totdat ze zich openbaarde.

In de handeling van het schrijven openbaart zich, soms, een betekenis of samenhang—noem het “orde” (Vroman) of “moor” (Wijnberg)—die er nog niet was tot ik haar al schrijvend tevoorschijn toverde. Dat laat zich niet regisseren of afdwingen, deadline en doel hebben part nog deel aan het verschijnsel—eerder het tegendeel. De eerste zin, de eerste schreden op een lange tocht, impliceert ook een moment in de toekomstige tijd waarop de woorden die ik nu schrijf een nieuwe werkelijkheid worden; een punt aan de horizon dat zich al schrijvend prospectief nestelt in het brein.

Barthes laat het zich niet gebeuren, dus nog voor de eerste dag van zijn collegereeks verstreken is, December 2, 1978, zet hij de joker in:

So this is the path I have chosen. Before stating what form it will take, how it appears to me, and to you (because this Course, which is just the beginning—and that will in theory go on for several years—will be my seasonal traveling companion along this writing path), I should say that the first act of this “adventure” was [...]: the decision not (or at least not for the moment) to publish the course...<sup>15</sup>

<sup>15</sup> | Barthes, 2011: p. 7. Kate Briggs, de vertaler van *The preparation of the novel*: ‘I love that Barthes himself is so uncertain – that his project might well fail, and in some ways it did fail (in that he never produced the Novel with capital N) and I love how that real possibility was built into the very premise of the lecture course.’ Madeleine LaRue, ‘Waiting Translations: A Conversation with Kate Briggs’ in *Music and Literature*, 2017: n.p.

Joker is niet het woord, “disclaimer” is beter, al zie ik die term nergens in zijn teksten terug. En, vervolgt hij, niet alleen ga ik niet publiceren, ál mijn denkbeeldige toekomstige tijd ga ik louter wijden aan *voorbereiding*: ‘... to settle into a life of writing.’ Dat klinkt als een literaire flik-flak in de trant van *Ceci n’est pas une Pipe*. Het boek waar ik uit citeer is immers gepubliceerd.

En inderdaad, een week later ontvouwt hij de mogelijkheid tot ‘Writing Fantasy = me producing a “literary object”, that is to say, writing it [...], or, rather, being on the point of finishing it’, waarmee hij de begrenzing, de beknelling van de factor tijd (eindigheid / doel) tracht op te heffen.

Geen begin dus. Geen einde: *rather*, een vóórtdurend *being on the point of finishing it*. De oneindigheid van de voorbereidings-tijd is de marsroute die hij voor zichzelf / voor dit project heeft uitgestippeld. <sup>16</sup>



En hier, nu, wordt bewaarheid wat ik aan het begin van dit hoofdstuk vreesde: Wolfs *Kassandra* nam ik om oneigenlijke redenen uit de boekenkast.

Wat me verleidde, het lonkende *Voraussetzung*-thema, blijkt een omslachtige lezing van talloze variaties op de *Kassandra*-figuur (Aischylos, Euripides, Homerus, maar ook Goethe, Schiller, Bachmann)—zonder twijfel prachtig, hoogstaand, belanghebbend. Maar niet nu. Niet voor mij.

Tot zover Wolf?

Eén strofe dan, waar ik op enig moment misschien mee verder kan:

... dass im Grunde, vom Grunde her alles mit allem zusammenhängt; und dass das strikte einwegbesessene Vorgehen, das Herauspräparieren eines “Stranges” zu Erzähl- und Untersuchungszwecken das ganze Gewebe und auch diesen “Strang” beschädigt. Aber eben diesen Weg ist doch, vereinfacht gesagt, das abendländische Denken gegangen, den Weg der Sonderung, der Analyse, des Verzichts auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zugunsten des Dualismus, des Monismus, zugunsten der Geschlossenheit von Weltbildern und Systemen; des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherten “Objektivität”. <sup>17</sup>

Ze is terug van Plank naar boekenkast.

16 | Idem, pp. 3-6; 10. Hij stelt het niet met zoveel woorden, maar de gecompliceerde verstrengeling van schrijven en onderzoeken, van de dichtkunst en de filosofie hoopt Barthes nieuw leven in te blazen door zich te wijden aan de *Vita Nova: the discovery of a new writing practice* als sluiproute uit het gruis dat (schrijvers-)leven heet. →

17 | ‘... dat in de grond van de zaak alles met alles samenhangt; en dat het strikt eenzijdige, obsessieve ontleden van een “streng” voor narratieve en onderzoeksdoeleinden schade toebrengt aan het gehele weefsel en ook aan die “streng”. Toch is dit de weg, kort samengevat, die het Westerse denken is gegaan, de weg van isolatie, van analyse, van het afstand doen van de verscheidenheid van de verschijnselen ten gunste van het dualisme, het monisme, ten gunste van de geslotenheid van wereldbeelden en systemen; het afstand doen van subjectiviteit ten gunste van vaststaande “objectiviteit”.’ Christa Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, 1983; p. 139 (vertaling MR).

5.

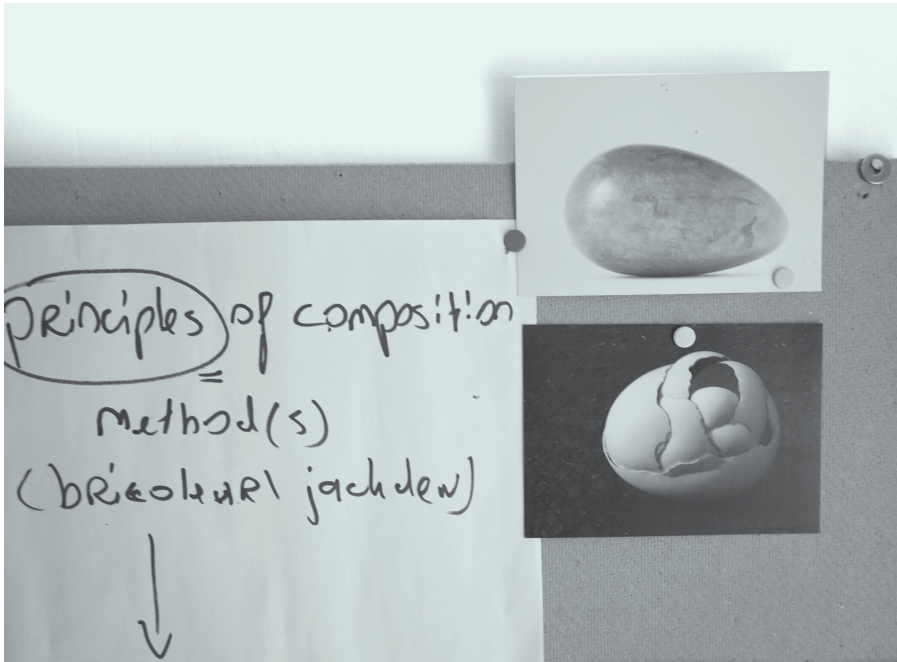
MISGreep

Toch heb ik het lef niet dat stukje van zojuist, **VOORBEHOUD**, integraal door te strepen.

Ik heb de moed niet het te verwijderen, al is het maar tijdelijk —*In je doos, mormel! Doe maar chic alsof je Archiefbent*—of om het te verplaatsen naar de omineuze map “resten” die goed-gevuld in mijn dropbox rondzweeft door het digitale Al. Schrijven is Schrappen en Vermoordt Uw Geliefden, maar aan het einde van de rit krijgt de lezer *altijd* louter de <bijna> perfecte versie voorgeschoteld van wat de schrijver haalbaar achtte als weergave van wat er in het hoofd is omgegaan. Dat het zo niet werkt, dat die weergave een <bijna> perfecte leugen is, neemt iedereen voor lief, de schrijver bovenal: ‘Kijk papa, zonder handjes!’ Wat ik zo-even schreef over het belang en de werking van het voorbehoud in de schrijfpraktijk is niet zozeer wartaal, als wel een voorbarige en bovenal stroeve poging “alles” met “alles” te verbinden: het mist iedere pointe, mist urgentie, mist bovenal *lol*. Daar komt bij: *Kassandra* was een misgreep, geen enkele reden zo veel woorden vuil te maken aan de lectuur van een boekje dat niets blijkt toe te voegen aan mijn zoektocht naar belang & werking van het voorbehoud in de schrijfpraktijk—om van Barthes maar te zwijgen die me ook de neus uitkomt, al was het maar omdat veel van wat hij schrijft *ik* had willen schrijven. De epigoon ligt op de loer. Daar krijg je dat moeizaam proza van dat *zichzelf* niet wordt maar voortdurend lonkt naar het denken en de woorden van de ander. Maar nog nooit, nog *nóóit*, is mij een tekst onder ogen gekomen, gedrukt en wel, waarin aan mij zichtbaar wordt Wat De Schrijver Doet; waarin het zoeken en dwalen, de wijnvlekken op de kladversies, het krassen van de pen en het kotsje van de kat onder de schrijversstoel (om maar te zwijgen van alle vergeefse pogingen een zin in volmaakte vorm te persen die op voorhand al niet werkte en waar de schrijver zich dagenlang op heeft zitten verbijten zonder bevrediging omdat de woorden niet doen wat het hoofd verlangt) onderdeel mag zijn van wat de tekst uiteindelijk geworden is.

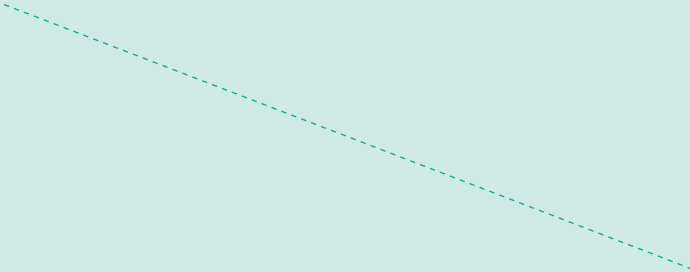


[Ha! Laatste zin: pakweg honderd woorden, zes komma's, een rammelende zin tussen haakjes en een punt-komma—niet slecht.]



Prikkbord nr. 2 (détail),  
2018/19  
(Constantin Brâncusi,  
*Le Commencement du Monde*,  
1924; Mária Bartusová,  
*Endless egg*, 1985)



6.  sniJKamer

Begin jaren tachtig kon een typekamer nog doorrookt zijn, met louter vrouwen achter hybride tekstverwerkers en met één man (besnord?) die op gezette tijden zijn glazen hok verliet om de kopij rond te delen die door “de dames” moest worden ingevoerd. De drukkerij-uitgeverij aan de Drift in Utrecht specialiseerde zich in christelijke publicaties, en deed er ook wat reclaimedrukwerk bij. Omdat ik voortijdig met mijn studie was gestopt had ik de winterjas die ik voor mijn verjaardag had gekregen heimelijk naar de V&D teruggebracht om van het geld een typecursus te volgen. Als je niet weet wat je moet met je leven, zo was mijn redenering, kun je altijd nog op een typekamer terecht. Zo belandde ik in het vroege voorjaar van 1984 als uitzendkracht bij Drukkerij Tijn aan de Drift en typte er “semi-blind” (ik had tijdens het examen op mijn handen gekeken) vijf dagen per week mijn leven bij elkaar. Bij de lunchboterham op een bankje op het Janskerkhof tegenover het pand raakte ik in gesprek met een vrouw die ook “op” de typekamer zat. Ze was onlangs als biologe gepromoveerd op iets met paardenhoeven, weet ik nog; een artikel van haar hand was in *Nature* gepubliceerd. Niettemin verdiende ook zij haar geld in hetzelfde naargeestige kantoorpand als ik.

Het waren grimmige jaren.

De werkloosheid in Nederland was tot een recordhoogte gestegen. Het neoliberalisme was aan de opmars begonnen—al heette dat toen nog niet zo. De vliegende carrière die ik bij mijn eindexamen voor mezelf had uitgestippeld (uiteindelijk doel: buitenland-correspondent, of ten minste journalist) strandde in de grindbak van adolescent depressies, mede aangejaagd door de wereld om ons heen die moedeloos stemde. De laatste oprisping van hoopvolle weerstand, de grote demonstratie tegen de plaatsing van kernkoppen op Nederlands grondgebied, lag nu een jaar achter ons. Daarna was het stil geworden, en duister. De term “verloren generatie” werd gemunt.

Het voordeel van de rusteloze geest is het vermogen zich te vermaken, ook wanneer de omstandigheden daar weinig aanleiding toe geven (*Het smaakt altijd nog wel naar houtduif, zei het oude wijfen kookte soep van een tak waar een kraai op gezeten had*).<sup>18</sup>

Daar deed ik mijn voordeel mee, want weinig van wat mij daar als typiste onder ogen kwam zal mij als zodanig hebben kunnen

18 | Søren Kierkegaard, *Aforismen*, 1983: p. 34, nummer 105.

bezielen: mededelingen voor de Kerkbode van Goeree-Overflakkee, een “opstel” zoals dat toen heette voor het Reformatorisch Dagblad, een godsdienstige beschouwing over het “vrouwen-vraagstuk” voor de Gemeenschappelijke Pers Dienst—*takkensoep* zonder meer, met de smaak van kraai.

Misschien was het om het soort taalgebruik dat verveling of ergernis toch niet onmiddellijk toesloegen: vertrouwde echo’s van de preken van mijn grootvader, of van de *Beatrys* die we hadden gelezen op de middelbare school (*Ontfermelike mijn vernoy / Ende mi en es niet te bat een hoy*). Misschien dat sommige kopij ondanks de oudtestamentische nagalm een glimp vertoonde van bezorgdheid om die grauwe samenleving daarbuiten; iets van hoop, *roeping* desnoods—zo zat de wereld van de Zending en de Mannenbroeders immers ook in elkaar.

Misschien had het allemaal niet zo veel met de inhoud van doen, en vermaakte ik me met de voorstelling op een “talige snijkamer” te zijn beland, waar het droog uitpluizen en ontleden van elementen en verbindingen de werking blootlegt van een dood / voltooid maar o zo levend organisme. Teksten.

Terwijl ik dit schrijf schiet me een beeld te binnen, voorbij de taal: van een klassiek wit klaslokaal met de ramen hoog in de wand, en met de tafels in slagorde opgesteld in de richting van het schoolbord waar Richard de Vos, leraar Nederlands, onverdroten ons puberbrein probeerde te injecteren met de zegeningen van de poëzie. Rutger Kopland (Rudi van den Hoofdakker) was een goede vriend van hem, en diens poëzie voor de duur van het semester de beschikking van ons lot. Deze ken ik nog uit mijn hoofd (voldoende aanhechtingspunten voor de getroebleerde puberziel):

*Ga nu maar liggen liefste in de tuin,  
de lege plekken in het hoge gras, ik heb  
altijd gewild dat ik dat was, een lege  
plek voor iemand, om te blijven.*<sup>19</sup>

Op het schoolbord staan de zinnen uitgeschreven. Wij keken toe, landerig, terwijl De Vos de regels woord voor woord opschreef: een tekst die zich langzaam samenbalt tot een geheel, of zich ontvouwt voor onze ogen. En wij, krengetjes,

<sup>19</sup> | Rutger Kopland, ‘XIV’ in *Een lege plek om te blijven*, 1975 (fragment).

zuchtten ondankbaar (heimelijk nieuwsgierig? geraakt? wie zal het zeggen) omdat niets is wat het lijkt, omdat woorden en zinnen betekenisloos kunnen zijn ook al denk je ze te herkennen. Volgzzaam pakten we onze pennen en schriften erbij, we wisten wat stond te gebeuren. Want voordat er een woord zou worden gezegd, voordat begrippen als *fonetiek* en *syntaxis* en *parallele structuren* werden losgelaten op het gedicht moesten wij het overschrijven. Niet eenmaal, maar driemaal: drie keer met de klamme vingers aan de pen ‘de woorden voelen’ zoals De Vos ons voorhield, de afzonderlijke elementen proeven in hun klank en gebruik en volgorde en samenhang, voordat de ratio het overneemt en de ontraadseling mag beginnen.

Op de typekamer volgde ik, anders en vergelijkbaar, met rusteloze ogen de woordenstroom die in typoscript was aangeleverd en voerde met klamme vingers de letters en tekens in zonder per se te lezen, zonder te hoeven begrijpen—als toonladders op de piano die ook weinig met muziek te maken hebben en toch voorwaardelijk zijn om straks, ooit, een etude van Chopin te kunnen spelen. Wie weet hoopte ik dat voorjaar van 1984 langs de weg van de teksten van anderen een glimp op te vangen van wat ik nog niet zo heel lang geleden later hoopte te worden, een glimp *terug* te vangen van dat smeulend verlangen om later “iets met schrijven” te doen: het verlangen om schoonheid en waarheidsvinding te doen versmelten met mijn pen. Was het mogelijk de schrijversstrategie, de zoektocht, de *wording* van een tekst te ontraadselen louter door het woordelijk overtypen ervan—als het ware terug in de klas bij Richard de Vos? Welk mechanisme gaat schuil achter de woorden dat maakt dat zij in samenhang méér ontsluiten dan louter “betekenis”—zelfs waar het *takkensoep* betreft?

Wellicht, denk ik nu, hoopte ik er een glimp op te vangen van wat kán en van wat mogelijk is—van het *Möglichkeitsraum*<sup>20</sup> van de verbeelding en het denken, met de taal als materiaal. De geest van de kunstenaar, zo veel wist ik wel, stond (nog) ver van me af.

Niet lang daarvoor, in de vijfde klas van de middelbare school, had ik een poging gewaagd die afzonderlijke elementen waarover De Vos sprak met elkaar te verbinden in één vlamme

20 | Zie noot 21: *Denkraum*

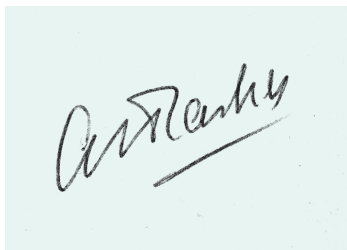
tekst: logische argumentatie + waarheidsvinding (een groot woord, maar ik meende het wel) + verbeelding (veeleer klets-koek, maar wist ik veel) + literaire technieken (genrevermenging grenzend aan bedrog, maar wist ik veel). Het was een bijdrage aan de schoolkrant *Aegis*, naar aanleiding van het verbod onder schooltijd te demonstreren op Internationale Vrouwendag. Conrector De Haan had het uitgevaardigd. Vervuld van verontwaardiging om deze breidel schreef ik een gefingeerd interview met de conrector waarin ik de vrouwenzaak vurig bepleitte, zijn argumenten reuze scherpzinnig weerlegde, en terloops zijn rabiaat-seksistisch (*seksisties*) gedachtegoed genadeloos wist bloot te leggen—dit alles pure fictie of, zoals De Haan mij later fijntjes toevoegde: leugen en laster. Ik had de man zonder meer onrecht gedaan. Hij was in het dagelijks leven een beminnelijk mens. Toch leek de fictie hier gerechtvaardigd om de onderliggende ‘patriarchale machtsstructuren binnen het onderwijssysteem’ (*siesteem*) te ontmaskeren. De Haan liet me een rectificatie schrijven—en dagenlang nablijven om op zijn kamer de structuur van Joyce’s *Ulysses* in een opstel te vergelijken met die van de *Odyssee*.

De gebeurtenis waar een herinnering zich aan optrekt staat als een tentstok verscholen onder het doek en onttrekt zich aan het oog voor wie erbuiten staat; vanbinnen zie je het staketsel dat het doek overeind houdt maar weer niet de uiteindelijke vorm die het tentdoek heeft aangenomen. Zo ongeveer prikken de tentstokken door het doek van mijn geheugen en verlenen de status van *feitelijkheid* aan alles wat ik schrijf—louter omdat de tent staat (stormvast, waterbestendig), niet omdat het wáár is. Zo herinner ik me (met de zekerheid van de fictie) dat het schemerde op de typekamer toen de man, al dan niet met snor, aan het einde van de middag het laatste artikel in de kartonnen foliomap op mijn bureau legde. Als ik het opensla lees ik: *De wortel van het kwaad is nog niet uitgeroeid*. Met als ondertitel: *De kerk en de komst van Hitler*. Het artikel omvat vier zeer dicht op één getypte vellen en valt op omdat vrijwel alle “o”’s een gaatje zijn geworden waar doorheen je het onderliggende vel kunt zien—hier was hartstochtelijk op de toetsen gehamerd. Wat ook opvalt is dat deze auteur kennelijk te elfder ure zijn tekst heeft willen aanpassen—zeer tegen de conventies van

de drukkerij die voorschrijven dat louter schone kopij wordt aangeleverd. Alinea's zijn doorgehaald en in de kantlijn, handgeschreven, vervangen. Zinnen zijn geschrapt of verplaatst in de tekst met behulp van langs de liniaal getekende pijltjes. Menig woord is gecorrigeerd of juist nader uitgewerkt, waarbij het handschrift verraad dat de auteur van het stuk vooroorlogs schrijfonderwijs heeft genoten: pijnlijk regelmatig en onleesbaar.

Het typewerk hapert. Gefascineerd kijk ik mee hoe de auteur hier te werk is gegaan; hoe het samenspel van argumentatie en constructie, van woordkeuze en associatie *schrijvenderwijs* een compositie vormt—ik zie het gebeuren, voor mijn ogen, terwijl mijn vingers letterlijk op de tast de redenering volgen die de schrijver heeft opgezet.

Op de tweede bladzijde hapert het werk opnieuw: deze taal, dit denken komt me ál te vertrouwd voor. Ik sla om naar het vierde en laatste blad en jawel, het is handmatig ondertekend, haastig maar helder, door mijn grootvader, A.J. Rasker.

A handwritten signature in dark ink on a light blue background. The signature is written in a cursive, somewhat stylized script and reads 'A.J. Rasker'. A horizontal line is drawn underneath the signature.



7.

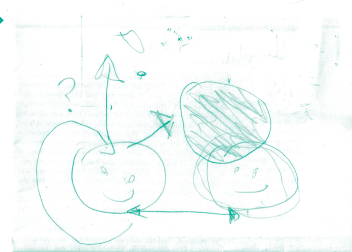
CONSTELLATIES

In mijn werkkamer hangt een prikbord boven het bureau. Deels fungeert het als extern geheugen, een verticaal notitieblok waar zonder logica of hiërarchie mededelingen zijn opgeprikt, in de trant van: *Milbactor* 's woensdags (= kattenontwormingskuur); KROLL/HARPER 2013 → Rsrch in Cr. Wr. [DB TXT/Th] (= coördinaten waar ik een mogelijk relevante tekst heb opgeslagen); dit tekeningetje (= hoe de werking van het briefschrijven uit te leggen aan studenten); een slordig genoteerd citaat (*Beginning is a decision that follows the action of having begun*) waarvan de herkomst moet worden vastgesteld voordat ik vergeet dat het niet van mijzelf afkomstig is en ik dreig te plagiëren.

Deels is het prikbord ook *Denkraum*—een woord dat bij mijn weten niet bestaat, zelfs niet in het Duits, en waar ik nog geen bruikbaar alternatief voor heb kunnen bedenken.<sup>21</sup> Een constellatie van knipsels, schrijfsels, schetsjes, beelden, die met het komen en verglijden van projecten en ideeën verandert, nieuwe samenhangen vertoont, opgeruimder of chaotischer wordt al naar gelang de fase waarin het schrijven zich bevindt.

Mij wordt wel gevraagd door deze of gene die in mijn werkkamer komt, met een hoofdknik naar het prikbord: 'Is dat wat je de hele dag doet?' of: 'Gaat jouw boek nou hierover?' Dan kijk ik mee met de ogen van de buitenstaander en blijf het antwoord schuldig, want wat daar staat en hangt en bungelt aan een lullig plakbandje laat zich niet in woorden vangen. Ik weet niet 'wat ik de hele dag doe'—dat is juist het punt. Zou ik het weten, dan zou ik het wel 'doen'. Of: dan hoé ik het niet meer te doen, omdat ik het al 'weet'.

Dan zou die hele *ideeënvisualisatie* al lang haar beslag hebben gekregen in ronkend proza, of in de prullenbak.



21 | *Denkraum*: echt zelf "bedacht" of een zuiver geval van onbedoeld plagiaat / cryptomesie?

Aby Warburg (1866-1928), Duits-Joods (kunst-)wetenschapper en bibliofiel, werkte tot zijn dood aan de *Mnemosyne Atlas*: 'Transforming the cartographic and scientific notions of what an "atlas" should be, Warburg creates a dynamic "thought-space" [*Denkraum*] where cosmographic and art-historical images reveal how subjective and objective forces shape Western culture' (The Warburg Institute, Cornell University Library). De afbeeldingen die verschijnen bij de zoekterm "Warburg atlas" doen vermoeden dat het geen toeval is dat in mijn zoektocht de man en zijn werk op mijn pad zijn gekomen. Het begrip *Möglichkeitsraum* (zie vorige voetnoot), zoiets als "handelingsruimte" maar ook "gevoelsruimte", heeft enige tijd op het prikbord rondgezworven als mogelijke ingang om, in samenhang met *Denkraum*, de manoeuvreerruimte van het schrijven-onderzoeken te conceptualiseren (zie: Jan Slaby, 'Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn. Bausteine einer phänomenologischen Gefühlstheorie', 2011). Dat bleek geen vruchtbaar, want te psychoanalytisch spoor.



Prikkbord nr. 2 (kort voor ontmanteling), juni 2019

Eenmaal heb ik het geprobeerd: een boek te schrijven aan de hand van een waarachtig Masterplan. Langdurig en grondig voorwerk was ingekookt tot een tiental hoofdstuktitels, waarvan ik de globale inhoud (kernachtig) en de onderlinge samenhang (kleurrijk lijnenspel) op het prikkbord had uitgewerkt. Een alfabetische kaartenbak diende om onderwerpsgewijs “mooie zinnen” en “originele gedachten” te documenteren — bij zo’n omvangrijk project wil immers wel eens een briljantje verloren gaan. Zelfs een collectie kansrijke openingszinnen lag klaar, als lanceerplatform vanwaar alleen nog maar de raket hoefde te worden afgeschoten: IGNITION!

*Flup, flup,* zeiden de motoren.

Die raket deed dus niks.

Als ik weet wat me van hoofdstuk tot hoofdstuk te doen staat, waarin schuilt dan het avontuur, de wording van een denkwerk, de noodzaak het überhaupt nog op te schrijven?<sup>22</sup>

De ontdekkingsreis was futiel geworden omdat het uitspaniel waarheen ik zou vliegen al stond uitgestippeld op dat vermaledijde prikkbord. Mij restte slechts de puntjes met elkaar te verbinden, als bij zo’n gestippelde tekenplaat in het Grote Donald Duck Winterwonderboek.

22 | Schrijver-onderzoekers ('Creative writers who are also ... academics') zien zich geconfronteerd met twee ogenschijnlijk tegengestelde vereisten: het beantwoorden van onderzoeksvragen en de productie van een werk van verbeelding (Jen Webb, *Researching Creative Writing*, 2015, p. x). →

Vrijwel al die wisselende verzamelingen op het bord bevatten het type afbeelding zoals die van Bartussová: ei-achtigen. Brâncusi's *Oorsprong van de Wereld*. Anish Kapoor's *Descent into Limbo*. Een "babyfoto" van het heelal: een licht geplet merel-ei bespikkeld met blauwe en okeren vlekjes. Olafur Eliasson's *Lucky Stone Compass*. (Ook in de vensterbank trouwens liggen ze: een ovale schelpfossil, een basalt-ei, een scarabee. Kleine tijdscapsules, door het geduld van de elementen gevormd en gepolijst.)

Wat zegt deze kennelijke voorkeur voor een vorm? Past (ook) hier het woord ongearticuleerd of, zoals ik eerder over mijn verzameling schreef: eclectisch?

Zo aan dat begrip een zweem van willekeur kleeft doet het geen recht aan de *mogelijkheid* die de beelden mij voorhouden van wat nog niet door mij is gezien, dóórzien—opdat nieuwe inzichten ontstaan die de weg weten te vinden naar het papier. Kennelijk herbergen de objecten waarmee ik mij omring—prullen, knipsels, foto's, woorden, schetsen—een "iets" dat zich pas laat ontsluiten door de relaties die ze aangaan: met het werk onderhanden, met elkaar, met de tijd, met zichzelf.

Met mij.<sup>23</sup>

Ieder beeld krijgt, met andere woorden, *soortelijk gewicht* in context, en door het web van verbeeldingsdraden dat ik daartussen weef.

Omgekeerd werkt het ook zo, verandert de betekenis van deze fysieke verschijningsvormen door de relaties die ik hen toedicht, of opleg. Doordat ik ze onceremonieel een punaise door het lichaam jaag om solitair of in samenhang met elkaar iets zichtbaar of zegbaar te maken dat er nog niet was, totdat het er was. Doordat ik fictieve lijnen trek in dat semi-autonome universum rondom dit bureau, om voeling te krijgen met wat mij dat vertellen kan.<sup>24</sup>

23 | Filmmaker en kunstenaar Jan Švankmajer: 'When I arrive in the studio and there's this pile of bones and stuffed things and natural objects, I know that the beast is in there and I just need to find it' (interview door Nina Siegal, *The New York Times*, 20 december 2018). Notitie naar aanleiding van bezoek aan Švankmajers tentoonstelling *Alchemical Wedding: 'The beast in there'* – dat zijn die "mogelijkheden" die mij door de verzamelingen, door de dingen worden voorgehouden van wat nog niet door mij is gezien, dóórzien' (zwart schriftje, 5 januari 2019). →

24 | Tekst is meer dan een verzameling woorden, betekenissen gevat in een construct: tekst is ook "ding" en "werktuig" (vgl. Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 2009 [1950], pp. 50-51). Potentieel tot handelen van de dingen-teksten vooronderstelt een denkbeeldig voorland (Barthes' *fantasy*; Steins *prolongued presence*) + het vermogen betekenisvolle relaties te zien tussen, of te ontlenen aan de dingen die zich voordoen. Samen een soort "archipel van het denken". Heideggers *Offener Bezirk?* →

8.

*HOW DO YOU KNOW IT'S NOT CRAP*

‘Kijk: dat Brancusi-ei, dat representeert voor mij, denk ik, de pretenzie, althans de evidente beperking die de meeste academische teksten aankleeft’, probeer ik de Writing Tutor uit te leggen: ‘Alsof een waarheid bestaat. Alsof een auteur *slash* onderzoeker zo’n perfect stukje Waarheid voorbeeldig uit een brok marmer kan beitelen en in woorden weet te vatten.’

Writing Tutor trekt een wenkbrauw op, alsof hij zeggen wil: *En wat is er mis met dat streven?*

‘Ondanks de ogenschijnlijke perfectie is zo’n tekst een verschraling—van het onderzoek, van het denken. En van de taal’, houd ik hem voor: ‘Het stáát er. Toch? *Amen*. In steen gehouwen. De woorden laten geen enkele opening voor de verbeelding, voor de twijfel, het toeval, voor het tastend zoeken en wegen van gedachten. Niet voor degene die schrijft en niet voor die leest.’

Aanleiding voor de discussie is een schrijfofdracht:

Write a text of xxx words about your own practice in which you work towards a conclusion that is supported by the rest of the text. You could, of course, also begin with a standpoint, which is then defended in the rest of your text. You are free to choose any subject, as long as it is possible for you to support your claims. The text can for instance be about your artistic position, the urgencies in your work, or the importance for an artist to write. Please note that a standpoint can be a conclusion at the end of the text, but also a claim located at the start of it. In principle every claim or opinion can be a standpoint. <sup>ii</sup>

Waar ik niet uitkom, zeg ik, is:

1) hoe kan ik het schrijven zelf gebruiken als *instrument* voor onderzoek als ik op voorhand al weet waar het heen gaat, namelijk: ‘to support the claim’? Dan zijn woorden toch louter glijmiddel? En ik ... nou ja, *penis*?

2) hoe kan ik iets schrijven dat voor jou ook nog een beetje te hachelen is als we allebei al lang weten waarheen het gaat, namelijk: ‘to support the claim’?

En:

3) als ik al schrijvend dat uitgebeende format volg:

This article considers —  
I analyse and reflect upon —  
My analysis indicates that —  
Furthermore —  
I argue that —  
In contrast, I explore —  
*et cetera*<sup>25</sup>

—dan ontsluit ik daarmee toch niet een nieuw idee of inzicht? Ook dan, nee: juist dan is taal slechts glijmiddel ‘to support the claim’, *Silly Putty* om retorisch de kieren van een redenering dicht te smeren en iedere oneffenheid in ons denken te verdoezelen.

‘*Hmm*. Dat andere ei?’ vraagt Writing Tutor met een knik naar de eierschalen van Bartussová: ‘Hoe zie je dat?’  
‘Dat is, denk ik, hoe ik het schrijven benader, om het even of het “art practice” is of argumentatief zoals in jouw opdracht: het knutselen en puzzelen met woorden om met logica en intuïtie iets “moois” of “heels” te maken. Uiteindelijk blijft ieder maken een dapper pogen aan de rommeligheid van de werkelijkheid iets van waarde te onttrekken. En aan haar terug te geven.’  
Writing Tutor, inmiddels kritischer: ‘Nobel streven. Maar wat is de meerwaarde als jij mij letterlijk laat zien, *onder woorden brengt*, Wat De Schrijver Doet? *Who cares?*’  
Ik, inmiddels kribbig: ‘Als ik het antwoord had zou ik dit hele onderzoek kunnen laten voor wat het is! Maar ik ben ervan overtuigd, Nee, *haha*: ik zoek argumenten zo je wil *to support my claim* dat de constructie van een tekst, de compositie, het onderliggend staketsel, *whatever*, waarom dat *zichtbare denken* niet alleen “supportive” is voor het resultaat, maar zelfs medebepalend, “constituent”, voor de uitkomst. Esthetisch, maar evengoed op het niveau van betekenis, *knowledge production* zoals dat zo mooi heet. Simpel gezegd: als jij niet ziet hoe ik denk is de uitkomst zinledig. Eendimensionaal.’

In een column over de wondere wereld van het octopusbrein stelt fysicus Robbert Dijkgraaf dat gebrek aan verbeelding de grootste beperking is van de mens.<sup>26</sup> En de grootste vloek van de schepping, of van het mens-zijn, verzucht ik in stilte, is de ontoereikendheid van de taal om de verbeelding op te roepen,

25 | Deze ‘signposting devices’ (Friedman, 2015: p. 21) zijn overgenomen uit de samenvatting van Robin Kitely, ‘How can I make this work? Genre affordances, agency and identity in a doctoral research journey’, 2008: p. 121. De auteur bespreekt in dit artikel hoe door het tekstuele experiment en ‘verhalend schrijven’ onderzoeksvragen op een onconventionele manier kunnen worden aangesneden.

26 | Robbert Dijkgraaf, *De octopus biedt een blik in onze toekomst*, in NRC Handelsblad 24 maart 2017.

op te rekken, voorstelbaar te maken, deelbaar te laten zijn. Naarstig zoek ik in het binnenste van mijn brein—*Help!*, wat kan het daar mistig zijn— naar Grote Denkers met wier citaten ik mijn argument, dat geen argument is maar een hunch, *that's all*, kracht bij kan zetten.

Maar er dient zich geen gedachte aan, geen “supportive” citaat of flamboyant aforisme.

De woorden zwijgen en wijken voor een beeld:



Nima Arkani Hamed, *Where in the World are SUSY and WHIMPS?* Lezing op Youtube (2017, uitsnede).



Richard de Vos zag wat niemand nog zag toen wij naast elkaar in de schoolbanken schoven: op de grond bij de tafelpoot schurkte een kakkineuze kalfslederen schooltas tegen een zelf genaaide creatie van groene velours bezaaid met activistische buttons. ‘Pure poëzie’, observeerde De Vos hardop.

We hadden nog niet eens gezoend.

De jongen was nieuw in de klas, blijven zitten in de vijfde. Ik vond hem wel knap (en zwijgzaam), hij mijn borsten wel mooi (en zwijgzaam), en zo kwamen we naast elkaar te zitten: hij een uitgesproken bèta met Duitse wortels waardoor hij Nederlandse lidwoorden verhaspelde (‘Hoe gaat-ie?’ ‘Van de leien dakje!’), ik een uitgesproken alfa met de tic om op de fiets naar huis declinaties te stampen, waardoor mijn Duits tamelijk feilloos geworden was. De Vos’ observatie bleek niet voor de poes, en na ons eindexamen gingen we samen in Utrecht studeren, de jongen Natuurkunde en ik Duits. Hij stuurde me briefjes met zwoele passages van Heinrich Heine en Rainer Maria Rilke, ik ging naast mijn studie naar de avondschool om



alsnog eindexamen wiskunde te doen omdat ik meende dat ik zonder voeling met de abstracties van zijn “taal” mijn vriendje niet zou kunnen volgen; hem niet zou kunnen verstaan. Het deelcertificaat kwam er, de liefde hield geen stand. Wat wel heeft standgehouden is het (toen nog pril) besef dat de taal zoals wij die kennen—Heine, Rilke, *van de leien dakje*—te beperkt is om zich te ontfermen over het mysteries van het leven, en dat wat wij wel denken te begrijpen zich vaak onttrekt aan de woorden, aan de begrenzingen van de taal. Daar is een ander idioom voor nodig, realiseerde ik me, iets dat schurkt tegen de taal van het lichaam—maar ja, hoe leg je dat uit aan de Writing Tutor als je zelf de woorden niet hebt?

Dus diende zich bij gebrek aan woorden dat beeld aan: het schoolbord waarop natuurkundige Nima Arkani Hamed zijn gedachten ontvouwt. Ik vond het beeld op Youtube na het zien van de documentaire *The World of Thinking* (2019) over het Institute for Advanced Study in Princeton, New Jersey, waarin een aantal wetenschappers wordt gevolgd in hun zoektocht naar... tja, naar wat? Nieuwe inzichten over de wonderen van het leven, de (on-)begrensbaarheid van het heelal, de kleinste en grootst-denkbare vragen over het universum. Wat opvalt in de film: het fenomeen “computer” lijkt hoegenaamd afwezig in de alledaagsheid van deze denkers. Daarentegen tref je overal in het instituut zwarte schoolborden aan, en krijtjes, en wissers: in de bibliotheek, de collegezaal, in de tuin, in de werkkamers, de gangen, het trapgat. Het vorsen gaat door tijdens de theepauze, met een pen op een servet—gedachten voortdurend in dialoog, is wat ik zie: denken = *fysieke dialoog*.

‘Geometrical forms. Symbols. Images’, benoemt Nima Arkani Hamed in de film zijn krabbels: ‘Representations of my ideas.’ Het onvolgroeide, zich zichtbaar ontvouwende denken als voorwaarde om vooruit te komen.<sup>27</sup> Prille ideeën die, uitgeschreven op het bord, de eigen beperking overschrijden doordat ze *deelbaar* worden—met zichzelf, met het eigen denken, met de voorbijganger die meekijkt, met de tuin en het trapgat en alles wat daartussen gedacht wordt (en werd) door anderen. Niet eerder zag ik zo overtuigend hoezeer de verbeelding zich laat ontsluiten in deze fysieke verschijningsvorm van ‘long and

27 | [W]hat Heidegger describes as “thinking”, in contrast to “science”, comes close to how the proceedings of experimental reasoning should be perceived: as a disclosing activity, a materialized thinking process.’ Hans-Jörg Rheinberger, ‘Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein synthesis’, 1992: p. 311. →

diep thought'<sup>28</sup> ; in de beweging van de hand naar het bord en van het lichaam dat, als van de schilder, nabijheid zoekt en afstand neemt om het *juiste* te kunnen zien.

'These pictures find a way to arrange themselves into what they're meant to be', zegt Nima Hamed, liggend op een doorgezakte bank met de blik op het schoolbord aan de wand van zijn kamer en met een stapel papieren op schoot: 'I just wait for it to gradually unveil itself. It is not up to me what is going to happen next. It is up to the thing that is out there'—totdat die geometrische vorm zich onder zijn handen ontsluit:

'This must be it.  
No ... *fucking* ... way.  
Is it true?'



Still uit *The World of Thinking*,  
Thomas Blom en Mischa  
Wessel, 2019



Het punt is, zegt Writing Tutor, dat je je ook hebt te houden aan bepaalde conventies in de academische gemeenschap, en een van die conventies is dat je de herkomst en uitkomst van onderzoek deelt, niet de rommelige weg ernaartoe.

'Alsof gereede twijfel en verdwalen en niet-weten geen functie hebben in het genereren van waardevolle inzichten', sputter ik. 'Waar kennis faalt ontstaat ruimte voor de liefde—wie zei dat? Een groot wetenschapper, ik weet het zeker!'

Ik krijg nog net geen kalmerend schouderklopje.  
We komen er niet uit.

'Prachtig verwoord door jouw wetenschapper', zegt Writing Tutor tenslotte verzoenend. 'Maar toch nog één vraagje, Maya, over jouw *random* schrijfstrategie: HOW DO YOU KNOW IT'S NOT CRAP?'<sup>29</sup>

28 | 'For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: and though this be true, Poems to which any value can be attached were never produced on any variety of subjects but by a man who [...] had also thought long and deeply' (William Wordsworth, 'Prefaces to Lyrical Ballads (1800)', *The Harvard Classics 1909-14*, 2001).

29 | Citaat, Collegium Academy of Creative and Performing Arts, december 2018. →

## ii | Beste Writing Tutor,

Dankjewel dat je ons *The 7<sup>th</sup> Function of Language* van Laurent Binet hebt aangeraden. Binets vorige roman, *HhhH* (2009), zette me indertijd al aan grondig na te denken over zijn spel met literaire en/of academische en/of auto-etnografische conventies, maar de plot was zo spannend en zijn taal zo verleidelijk dat dat “grondig nadenken” al gauw verloren ging in het plezier van de *good read*.

Ook *The 7<sup>th</sup> Function* was weer geweldig (mijn Supervisor vindt trouwens dat ik nu écht weg moet blijven bij Dode Witte Mannelijke Franse filosofen en hun literaire en/of academische en/of auto-etnografische behepheden). Bovenal was ik blij met het ondersteunend argument in mijn doorlopende discussie met dochter F. dat, wil ze haar studie filosofie voortzetten, het een absolute *no go* is om nog een zwarte coltrui te dragen (en dat is niet slechts ‘de mening’ van ‘een moeder’, zoals zij beweert).

Maar dat geheel terzijde.

Ik ging zelfs zozeer op in het lezen van *The 7<sup>th</sup> Function* dat mijn lief me termen naar het hoofd begon te slingeren als ‘poststructuralist’ en ‘semioot’ wanneer ik weer eens de toast liet verbranden. Of er niet in slaagde de strijk te doen zonder valse vouw (niet alleen in zijn goede goed trouwens). Of vergat mijn vader te bellen.

‘Het leven is geen roman!’ riposteerde ik (= openingszin van Binets roman, dat had hij niet in de gaten).

‘Dat wil je maar al te graag geloven,’ kreeg ik terug, die snapte ik weer niet.

Tot zover de huiselijkheid van de gesteven boorden en de *oeufs Bénédictes* – mijn vader miste mijn telefoontjes overigens niet, te zeer door zichzelf in beslag genomen.

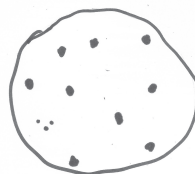
Noem het: bevrijdend en beangstigend tegelijkertijd. Conventies loslaten, bedoel ik.

Dat *Conventie*-ding, beste Tutor, besprong me *als een vlo* nadat ik de bijlage van je mail had geopend: SCHRIJFOPDRACHT. Zoals dat gaat met vlooiën: het hoeft maar één exemplaar te zijn dat maar één keer bijt voordat het terugspringt naar de meer *juicy* kat, het laat

niettemin een spoor van *jeukplekken* achter – feitelijk, ingebeeld, in ieder geval zeer zéér reëel:



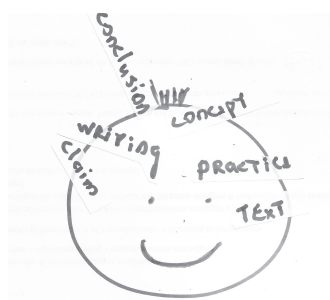
Heb je zelf een harig huisdier? Dan begrijp je het punt dat ik wil maken. Want niet lang nadat de vlo je heeft gebeten worden hoofd & geest *Één* in jeukerigheid, zoiets als dit:



(Me dunkt níet het soort *Een-heid* dat Boeddha voorstaat, maar een benauwende, samen-klonterende *Een-heid* die al het andere buitensluit – alles behalve je eigen benepen focus: jeuk.)

Goed. Hier is de bult: hoe in hemelsnaam denk jij dat ik een tekst moet schrijven 'about my own writing practice' (= schrijven), bij voorbeeld 'about the importance of an artist to write' (YEP), waarin ik naar een conclusie toe werk die wordt geschraagd door 'the rest of the text'?

In plaats van grootse vergezichten over allerlei spannende kwesties, concepten, gedachte-experimenten die voor mij – of voor jou, of voor wie dan ook – interessant zouden kunnen zijn, resulteert deze opdracht in een mugggebeet-achtige constipatie van het brein:



Begrijp me alsjeblieft niet verkeerd. Er is niks mis met de opdracht zelf. Het is de *conventie* die jeukt.

Op het gevaar af buitensporig te simplificeren: het lijkt me dat “conventie” in essentie gaat over binnen- en buitensluiting. Toch? Meer precies: over inperking, uitsluiting, beperking, behoud – ogenschijnlijk onschuldige en soms zelfs verstandige manoeuvres van een soort om de sociale orde, de sociale hygiëne, de samenhang binnen een veronderstelde gemeenschap van individuen te bestendigen.

Stel nu dat “wij”, de individuen die jouw SCHRIJFOPDRACHT in de mailbox kregen, zo’n gemeenschap zijn of vertegenwoordigen, namelijk een gemeenschap van kunstenaar-onderzoekers die hopen te promoveren binnen een academische context. Dat betekent dat we onderworpen zijn (en onszelf onderwerpen) aan bepaalde conventies, zoals daar zijn mores, rituelen, ethiek, en een “schrijfprotocol” binnen afgebakende academische paradigma’s – dit alles met vooraf vastgestelde uitkomsten zoals een scriptie, *peer-reviewed* artikelen, een proefschrift, in een taal doorspekt met logica en argumentatie om te voldoen aan de normen die in deze context vigerend zijn.

Dat is waar jij dit verhaal binnen komt, beste Tutor, of beter: het cursusboek *The Joy of Argumentative Writing*. En waar het schampt langs de kern van mijn probleem, zo niet treurnis.

Want conventie, maakt niet uit hoe zinnig, impliceert evengoed buitensluiting.

In dit geval: het buitensluiten van een goed deel van mijn artistieke schrijfpraktijk: fictie.

Een paar losse opmerkingen.

Op zich is er niks mis met een conventie als overeenstemming bestaat over het algemeen nut ervan. De Geneefse Conventies zijn

oké. Het gaat wringen wanneer de autoriteit van een conventie oneigenlijk wordt ingezet; wanneer *peremptoriness* (er aan toegeschreven, niet per se inherent) het enige argument wordt voor toepassing ervan: ‘Zo doen we het, omdat het zo gedaan moet worden!’ Dogmatisme dat geen licht werpt op een zaak of geschil, maar dat veeleer het licht uitdraait en pretendeert dat een zaklampje de lichtbundel is.

(Nu ik er over nadenk: misschien moet ik mijn dispuut met dochter F. over de coltrui heroverwegen: wat was eigenlijk die vermeende *supportive claim* die ik aan Binets roman meende te kunnen ontlennen?)

Nog een observatie. Jij, beste Tutor, hebt het woord “conventie” nooit genoemd of gebruikt, niet in de opdracht, noch in de begeleidende mail. En dat is precies het punt. Conventies zijn bedoeld om *impliciet* en vaag te worden gehouden, vanuit het perspectief van de macht (ik parafraseer hier waarschijnlijk een Dode Witte Mannelijke Franse filosoof), en hebben alleen *expliciete* betekenis voor degenen die tot de gemeenschap behoren, of denken ertoe te behoren. Mores! Rituelen! Protocol!

Het loslaten van conventies is zowel bevrijdend als beangstigend (is die niet van Gertrude Stein mijn Supervisor?). Het roept emoties op met energetisch potentieel: lichaam en geest worden met handelingsmacht geladen.

Waarmee ik maar wil zeggen.

(Abruptheid is ook een strategie, *quote* James Salter.)

Ik stop hier en laat de echo's het werk doen.

Maya Rasker

Archiefdoos PHD EXPERIMENTEN: Schrijfpdracht [april 2019]  
(vertaald uit het Engels, MR)

9.

## LAB WERK 1

Een uitnodiging voor een conferentie rolt elektronisch binnen:



Academy of Creative and  
Performing Arts Conference,  
2019: *Is This Thing On? Public  
Dimensions of Artistic Research.*

Ik lees: ‘In some instances, the collaboration and responses of participants become the very material of the research, while in other cases the researcher resists the pressures of the public gaze.’ Terwijl ik de nerveus knipperende cursor tracht te negeren (*Moet ik hier iets mee? Wat betekenen “collaboration” en de “gaze” in de context van mijn schrijfpraktijk?*<sup>30</sup>) gaat de telefoon: mijn moeder aan de lijn, ze is bang dat ze bedwants heeft. ‘Ah! Onlangs in een hostel geslapen?’ zeg ik wat flauw. In principe neem ik de telefoon op als mijn moeder belt. Het is meestal niet heel dringend maar de goede vrouw is 82 en woont op zichzelf. ‘Nee, nee, wel bij Van der Valk,’ aarzelt ze. Onderwijl google ik “bedwants” en kijk naar plaatjes op het beeldscherm van kriebelig ongedierte. ‘Aha!’ zeg ik bemoedigend en geef haar het telefoonnummer van het filiaal van *Beter Bed* in haar woonplaats, ze hebben een afdeling “Hygiëne & Advies” verzeker ik haar. We hangen op. In de tussentijd is een app binnengekomen van T., onderwijscoördinator, met het dringende verzoek niet volgend semester maar volgende week al te beginnen met mijn workshop Writing & Artistic Research.

30 | ‘collaboration’ & ‘gaze’ → uitwerken.  
[Hier?] →





Sorry ;- ) volgend jaar betere planning haha! -- T.  
HAHA! -- M. app ik terug.

Volgens de hormonale statistieken ben ik in de overgang.

Het hoofdstuk **WORMGAT** waar ik vorige week aan ben begonnen is gisteren door mij bijna-dood verklaard en naar de map “resten” verplaatst. De titel bevat me maar de woorden komen niet tot leven, gehinderd als ik ben door... tja, door wat? De baas van een andere kunstopleiding belegt met spoed een teambuildingsessie:

WE GAAN HET HEBBEN OVER HOE WE DE DINGEN BETER KUNNEN  
REGELEN NAAR DE STUDENTEN TOE!

Goed plan! Gaan we doen! Ik typ snel een constructief briefje terug! <sup>iii</sup>

Mijn moeder belt weer. Dat *Beter Bed* pas donderdag kan komen. Het is vandaag dinsdag.

‘Misschien kun je zo lang bij een vriendin logeren,’ opper ik. ‘Bedwantsen zitten in bedden, niet op mensen,’ lieg ik er achteraan. We hangen op.

Een van mijn Supervisors is de mening toegedaan dat ‘*She* (= ik) *should, in principle, be able to enter into both modes of writing at the same time and deliver those simultaneously.*’<sup>31</sup>

Het is dinsdagmorgen, tegen twaalfen, en zelfs aan *ONE mode of writing* ben ik deze week nog niet toegekomen.

31 | Vgl. notitie in schrijfdagboek, juni 2018: ‘Margrethe Bohr: “If you are doing something you have to concentrate on you can’t also be thinking about doing it, and if you’re thinking about doing it then you can’t actually be doing it.”’ Michael Frayn, *Copenhagen* (toneel, 1998), in: Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, 2007: p. 21.

### iii | Beste Baas,

Ten aanzien van item #1 op de agenda van de aankomende teambuildingsessie:

WE GAAN HET HEBBEN OVER HOE WE DE DINGEN BETER KUNNEN REGELEN  
NAAR STUDENTEN TOE!

Zeker! Het is van groot belang ons zorgvuldig van deze taak te kwijten! Als team! Voor de studenten!

Ik stel voor de sessie te beginnen met een vrolijke oefening om de implicaties van deze alomvattende ambitie te doorvoelen, door item #1 te herschrijven als HAIKU.

Bijvoorbeeld:

We gaan het heb/ben  
ov/er hoe we ding/en doen  
naar stu/den/ten toe.

of:

Stu/den/ten heb/ben  
ding/en waar we het be/ter  
o/ver gaan heb/ben.

of:

Ding/en kun/nen zich  
be/ter naar stu/den/ten toe  
re/ge/len. Hoe? Wij?

etc.

FYI: *Was je een student in mijn schrijfklas, dan had ik je de zin honderd keer laten overschrijven wegens aanranding door de taal. En voor deze aanranding van de taal = tweehonderd strafregels.*

Maya

PS: Geen zorg, ben er gewoon bij, zal de sessie niet verstoren, **HEB HET INKOMEN NODIG**, bevecht oprecht de neiging te radicaliseren tegen vaagtaal van afdelingscoördinatoren en *jargonism* op kunst-academies in het algemeen (wekelijkse *meeting@AA-subsections*) om mijn contract te behouden.



10.

## LAB WERK 2

Wanneer ik aan het werk ben zie ik de dingen anders.

Ik leef als in een aquarium, door water en glas van de wereld gescheiden. Soms zie ik een bekend gezicht op mij toekomen, het drukt z'n neus tegen de glazen wand die ons scheidt om te kijken of alles goed gaat hierbinnen.  
Ik glimlach en duik naar de bodem.

Maya Rasker, *Met onbekende bestemming*, 2000

In haar dissertatie *The strategic studio: how to access and assess decision-making in visual art practice* gebruikt beeldend kunstenaar Jolande Bosch dit citaat om na te denken over wat zij noemt de 'alledaagse praktijk van het kunstenaarschap' in het atelier.<sup>32</sup>

Ik herinner me goed waar ik de passage schreef: in mijn werk-kamer met hoge ramen op het noordwesten en met uitzicht op de leilinden aan de overkant van de straat. We woonden in een stil dorp in het noorden. Nu en dan wandelde een dorpsgenoot voorbij en wierp een voorzichtige blik naar binnen, naar dat "gescheiden vrouwtje" zoals dat daar nog heette die er uit Amsterdam was neergestreken met twee kleine kinderen en kennelijke ambities, want onafgebroken zat ik aan dat bureau bij het hoge raam.

'Laten we even stil staan bij het aquarium uit het gebruikte citaat,' schrijft Bosch, 'als metafoor voor de behoefte aan een alternatief leefklimaat ten behoeve van het werkproces van de beeldend kunstenaar die "leeft als in een aquarium". [...] Ik vergelijk de werkruimte of werkcondities van de kunstenaar ook wel met een broeikas. De functie van beide semi-besloten ruimtes is de handhaving of controle van het binnenklimaat.' En, zo schrijft ze iets verderop: '[Het is een] artificieel—ofwel kunstmatig—klimaat scheppen, dat voorziet in een productieve behoefte om te zwemmen of om te laten groeien, maar dat ook niet los te zien valt van de externe elementen die het daarbij nodig heeft, zoals zon, aarde en water.'

Toen Jolande Bosch en ik elkaar jaren later ontmoetten bij een symposium spraken we over haar onderzoek. Ik vertelde over de totstandkoming van de door haar gebruikte passage daar op het dorp, en hoe ik in Amsterdam opnieuw een werkkamer had gevonden met mooie ramen uitkijkend op de gracht, en met bomen aan de overkant van de straat die me vertellen hoe

32 | Jolande Bosch, *The strategic studio: how to access and assess decision-making in visual art practice*, Northumbria University, 2009. Een bewerking van hoofdstuk 3.2, *The Artist as Maker*, verscheen eerder onder de titel 'Notities bij de praktijk van het kunstzwemmen' (2008). Navolgende citaten en parafrase zijn ontleend aan het Nederlandse artikel.

het eraan toegaat, daarbuiten. In mijn dorpse jaren liep ik vaak even het huis uit als ik de postbode zag naderen, een bleke jongen met jeugdpuistjes. Een kort praatje, een ansichtkaart uit Amsterdam, de blauwe envelop desnoods kon een welkome onderbreking zijn van het kloosterleven.

‘Tegenwoordig weerhoudt niets de wereld ervan onaangekondigd en ongevraagd in mijn binnenwereld in te breken,’ constateerde ik: ‘In weerwil van dat *kunstmatig klimaat* waarover jij spreekt waar ik het ogenschijnlijk voor het zeggen heb, heb ik het er niet voor het zeggen.’

Dat Jolandes aquarium-metafoor inhoudelijk mank ging, of ten minste schuurde, hield ik beleefdheidshalve voor me. De “ik” in de tekst die ze aanhaalt, protagonist en fotograaf Gideon Salomon, glijdt op het moment van schrijven langzaam in een psychose. Niet zijn ‘leefruimte’ maar zijn hele existentie verandert in een fantastisch aquarium nadat zijn vrouw is verdwenen toen ze een pakje sigaretten ging kopen in het café op de hoek (‘Het cliché is de beste vriend van de schrijver,’ heeft een schrijver me eens voorgehouden). In die psychotische vissenkom kan het contact met de omgeving onmogelijk anders tot hem komen dan vervormd, vervreemd, in een isolatie die tijdelijk *bliss* lijkt maar grenst aan de waanzin. Het is niet ‘isolatie die voorziet in een behoefte,’ zoals Jolande schrijft: het is de isolatie van de gekte.

Welbeschouwd ook een vorm van focus, misschien wel de meest scherpe.

Maar dat zei ik allemaal niet.

Nu ik zelf tot over mijn oren in (artistiek) onderzoek verwickeld was, realiseerde ik me meer dan ooit dat het pad dat de erfafscheiding markeert tussen “interpretatie” van een tekst en “toeëigening” van de betekenis smal en glibberig is, en dat je het er soms maar op moet wagen de woorden van een ander voor je karretje te spannen. Sterker nog, vaak zie ook ik de dingen beter, of anders, doordat ik vanuit mijn vissenkom iets zie of hoor of lees dat raakt aan mijn werk: *Wanneer ik aan het werk ben zie ik de dingen anders.*<sup>33</sup> De “toeëigening” krijgt trekken van een dialoog, “interpretatie” wordt wederzijdse ontvankelijkheid.

33 | Bosch: ‘Een zin als “het anders zien van de dingen” roept een beeld op van een allesomvattendheid, die zowel de stoffelijke als niet stoffelijke wereld kan omvatten. “Zien” staat immers niet alleen voor visueel waarnemen, maar ook voor waarnemen in inzichtelijke zin—een “inzien” of “zienswijze”. Van belang is de toevoeging “wanneer ik aan het werk ben”, die duidelijk maakt dat het zien van dingen vooral “anders” is in de werksituatie’ (2008: p. 79). Toen ik deze voetnoot in / aan de vertelling plakte kon ik me vinden in Jolandes interpretatie dat de “werksituatie” andere inzichten genereert. Naarmate het creatieve schrijfwerk hechter met het academische (evengoed creatieve) denkwerk vervlochten raakt, vervagen de grenzen. Die twee, de artistieke en de academische modus, genereren in wisselwerking inzichten die zonder elkaar niet tot ontstaan, bloei of wasdom zouden zijn gekomen. Het *anders zien van de dingen* is niet gekoppeld aan het werk als zodanig, maar hangt samen met het “waarnemen in inzichtelijke zin” zoals Bosch schrijft: afwisselend de ene of andere *lens*, in mijn idioom, waarmee je dit of dat aanschouwt.

Ik verzekerde haar dat ik vereerd was met een citaat in haar proefschrift te mogen figureren.

‘Maar waar ik niet helemaal uitkom, Jolande: je schrijft dat de afzondering—een afgedwongen *leven in het aquarium* zo je wilt—de kunstenaar in staat stelt betekenisvol werk te maken. Betekenisvol zowel voor haarzelf als maker, als voor de buitenwereld. Elders opper je dat die buitenwereld geïnternaliseerd is, móet zijn zelfs, om het werk in staat te stellen zijn betekenis of waarde te delen. Uiteraard is de zogenaamde autonomie van het makerschap een fictie, maar is ze niet een *noodzakelijke* fictie om überhaupt tot werk te komen? Loopt die verinnerlijkte buitenwereld met al z’n beschouwers jou niet verschrikkelijk in de weg?’

‘Voilà. De kern van mijn onderzoek,’ beaamde ze. ‘Of beter: het motief om dit onderzoek te doen. Om je een voorbeeld te geven: een van de geïnterviewde kunstenaars verzuchtte na een succesvolle tentoonstelling: “Ik moet letterlijk de ogen van het publiek uit mijn tekeningen gummen om weer verder te kunnen.” Een ander: “De wereld zit als een horzel aan mij vastgekleefd.” Daar zit je dan met je *splendid isolation* in je fraaie studio. Ondertussen kruipt de deadline voor een volgende subsidieaanvraag naderbij. Of heeft een zakkige opmerking van de curator zich als tinnitus tussen je oren genesteld.’

‘Dat dus. *Bedwantsen!*’ reageerde ik enthousiast, waarop ze me een kort moment vertwijfeld aankeek.



11.

*TummELPLaTZ*



34 | Transcriptie.→

35 | William Kentrige, XLIV. Sigmund Freud Lecture. *A Defence of the Less Good Idea* (The Sigmund Freud Foundation, 30 mei 2017).→

12.

LAB WERK 3

‘Ieder kunstwerk, dat wil zeggen: ieder “werk van verbeelding” begint met een verhaal,’ houd ik de studenten voor. ‘En ieder verhaal begint bij de maker.’

Ik schrijf de zinnen met een krijtje op het verrijdbaar schoolbord dat op mijn verzoek uit de krochten van het gebouw is opgeduikeld.

In U-opstelling zitten dertien jonge mensen tegenover mij, de blik nog wat gesloten, lege handen onwennig op de tafels van wat het “atelier” wordt genoemd: een hoog, tochtig en akoestisch rampzalig lokaal. Het is de eerste sessie van een twee weken durende workshop Writing & Artistic Research met bachelor- en masterstudenten van uiteenlopende disciplines als fotografie, grafisch ontwerp, compositie, beeldende kunst, film.

Nee, laptops zijn niet toegestaan, we schrijven uitsluitend met de hand (ja ik ook, gebaar ik naar het schoolbord)—en ja: dat stond in de *course description*. Nee: telefoon heb je ook niet nodig, stop maar weg.

De ervaring leert dat veel kunststudenten zo niet een dyslectische, dan toch een ambivalente verhouding hebben met het geschreven woord.

‘Zonder autocorrectie?’

‘Komt goed.’

Na de huishoudelijke mededelingen nodig ik ze uit te reageren op de zinnen op het bord: ‘Probeer eens: “Ieder werk van verbeelding begint met een verhaal”. Wat kan het verhaal zijn achter een buisstoel? Een kazuifel? Beyoncé? *Barca Nostra*?’ Mijn schot voor de boeg levert weinig rumoer op (al zou ik hier, voor *dit* verhaal, een geanimeerd gesprek kunnen fabuleren om mijn punt te maken, of te ondergraven. Maar ik doe het niet want in mijn achterhoofd, in het hoofd áchter dit verhaal, wil ik ergens anders naartoe) dus zet ik ze aan het werk.

Met pen en papier als gereedschap stuur ik de studenten terug in de tijd, naar een willekeurig moment in het verleden dat nog geen verhaal geworden is; geen afgeronde anekdote die al is gedeeld op Instagram of bij de thee / gin-tonic.

‘Kruip terug in de huid van jouw “ik” van toen. Ga al schrijvend terug IN dat specifieke moment,’ leg ik uit. ‘Niet teruglezen terwijl je schrijft. Geen mooischrijverij. Geen lineair verhaaltje

van A naar B. Probeer al schrijvend de herinnering *terug* op te roepen.'

Ik zie dertien jonge hoofden transformeren: het mentale gewoel is begonnen.

'En na vijftig minuten stop je.'

Zie het zo, zeg ik in navolging van Vroman, dat je met de pen als een soort scalpel de binnenkant van je hersenpan schoon krabt: irrelevante details, impressies, uitwaaieringen, alles hoort erbij. Schraap het aanbaksel van de bodem van de braadslee. Schilder het leklicht, niet de lantaarnpaal.

Een "schrijfles" beginnen met *niet* een verhaal te laten schrijven vergt een hoop uitleg, en omslachtige metaforen.

'Gaan we daarna nog iets doen met de tekst?'

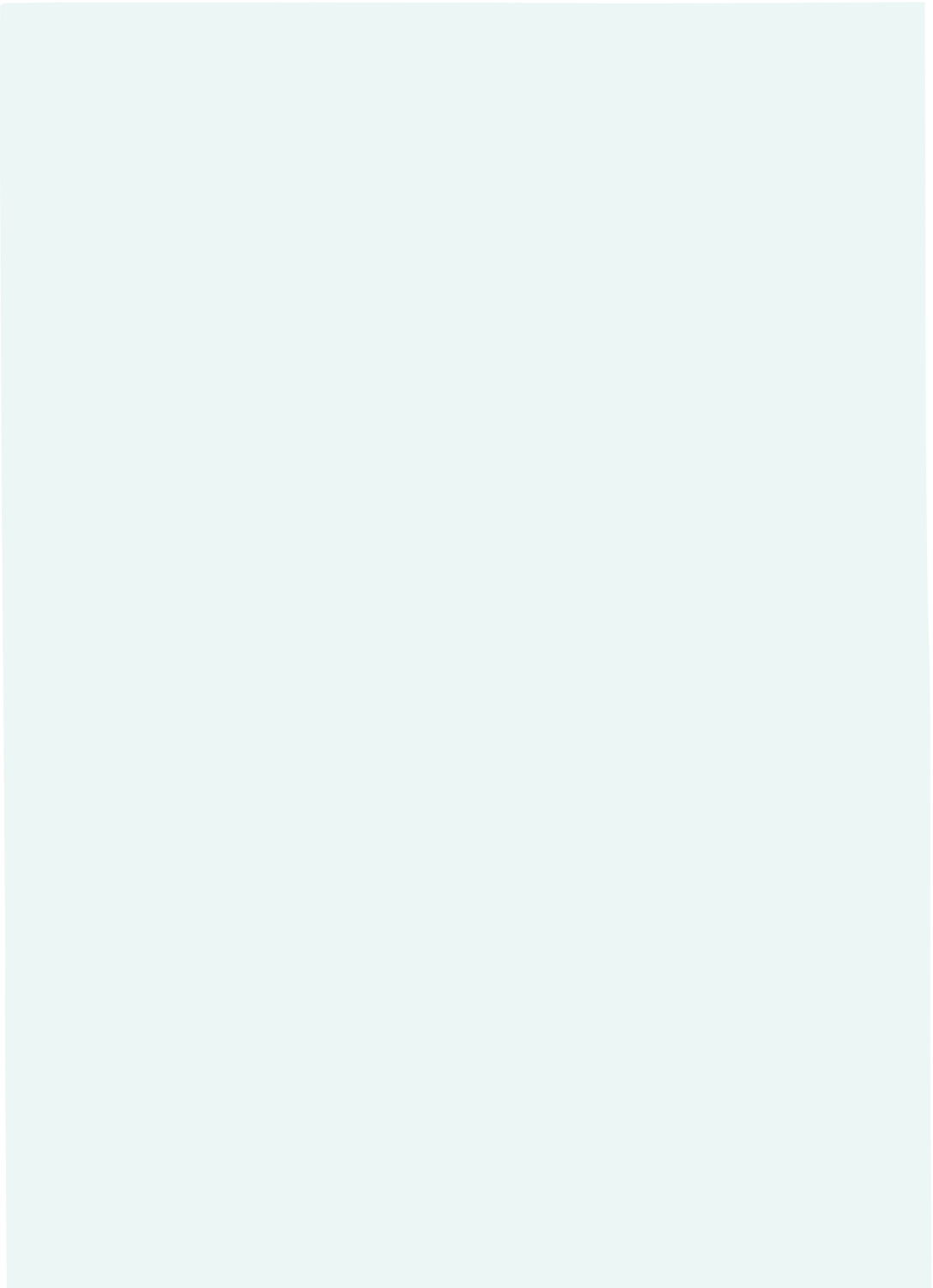
'Zoals?'

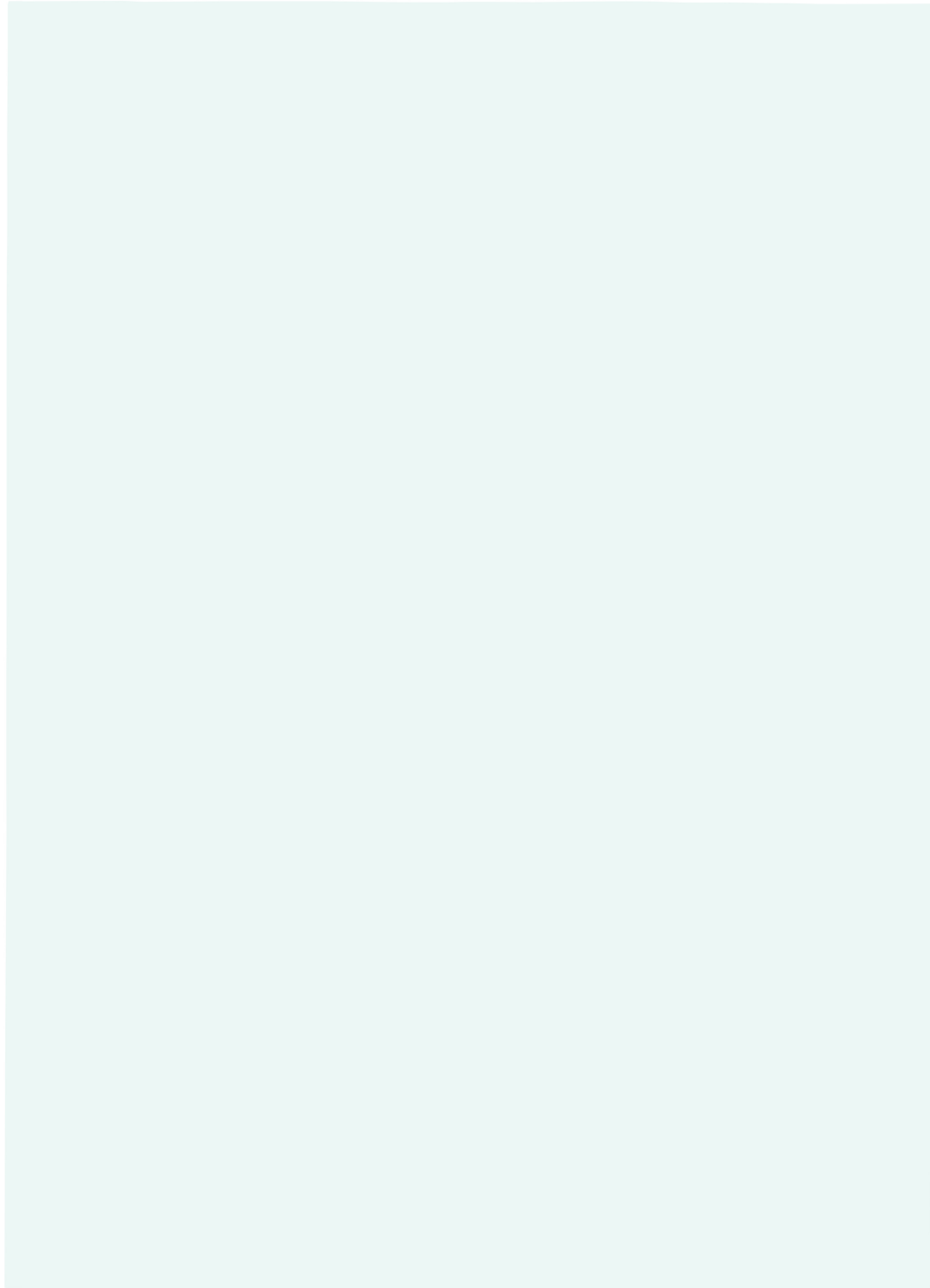
'Uitwerken? Voorlezen?'

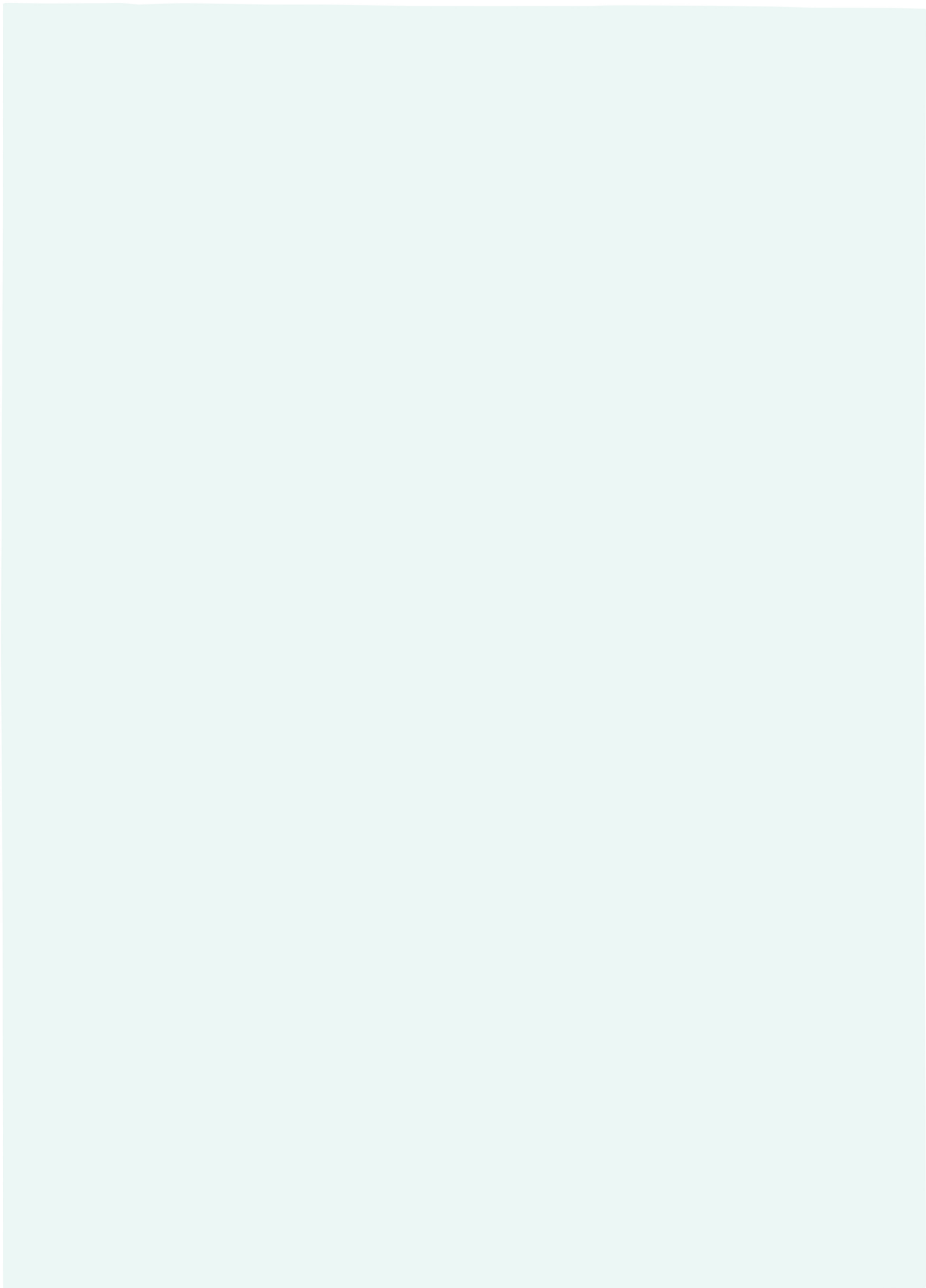
'Welnee,' lieg ik uitgestreken: 'Het is een oefening. Warming-up. Louter voor jezelf. Deze tekst is louter voor jezelf.'

'En als ik binnen de tijd klaar ben met de herinnering?'

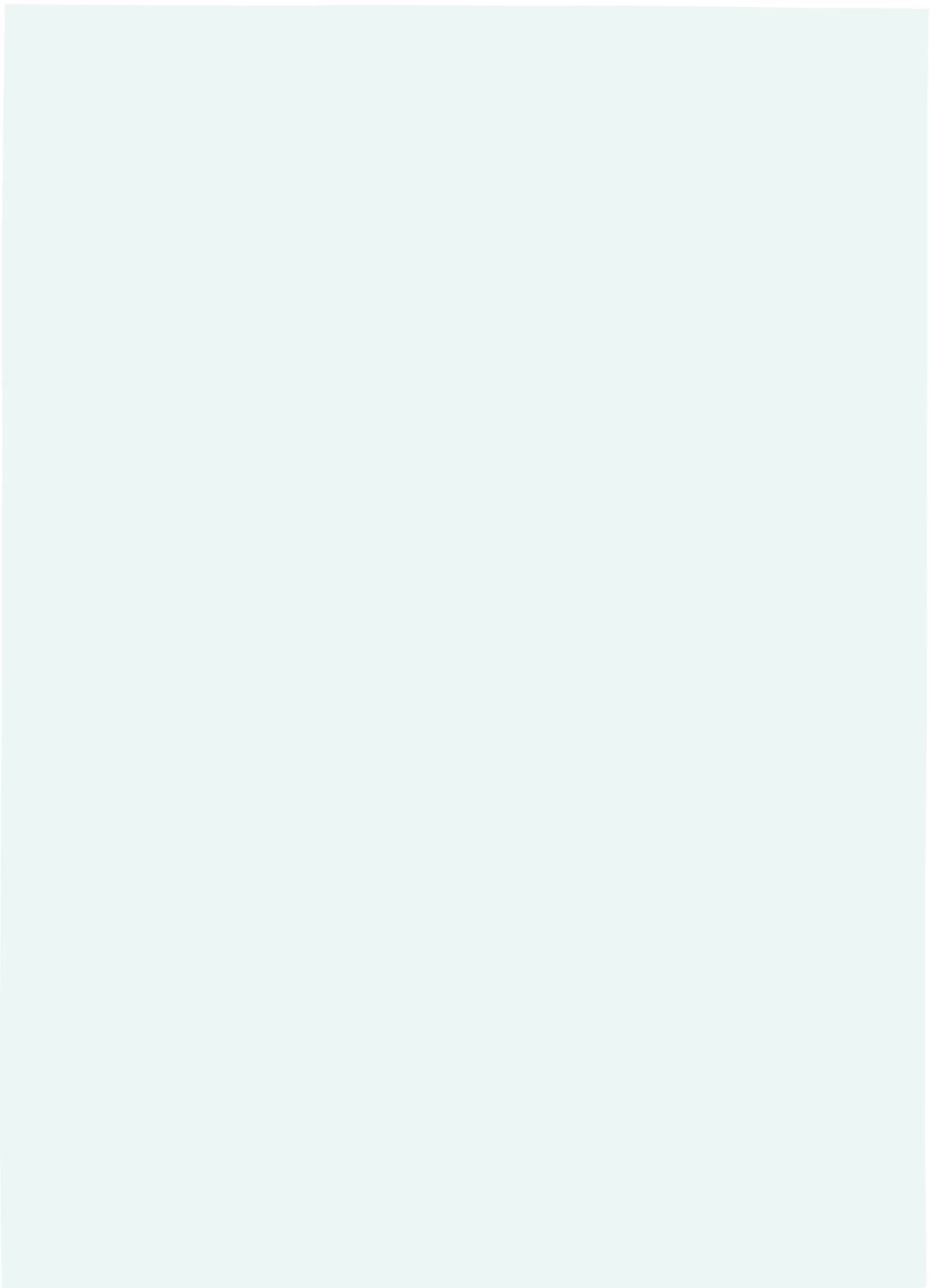
Stellig: 'Dan is het een Verhaal. Zie een herinnering als een droom, die houdt ook nooit echt op. Totdat de wekker gaat.'











Terugkijkend naar wat ik zelf zojuist in die vijftig minuten op papier heb gezet bespringt me de onrustige gedachte dat ik intussen van alles en nog wat door elkaar hussel: “Kassandra”, “takkensoep”, “bedwants”, “vissenkom”. Zelfs de doorgeslagen “o” van Opa hangt erbij als een losse draad die niet is afgehecht omdat ik nog niet weet welk patroon zich in het weefsel gaat aftekenen. Als snippers en knipsels voor een collage zijn de woorden bijeengeraapt, ogenschijnlijk intuïtief, maar evengoed gaat er een “weten” aan vooraf dat zich aan mij nog niet, althans nog niet eloquent, heeft geopenbaard.

Het woord “troost” viel vroeg in de tekst toen ik, niet wetend hoe nu verder—‘Gelezen, geschreven, herschreven, herlezen, vergeten, opnieuw beginnen’—te rade ging bij de (dichter-) wetenschapper Leo Vroman, en de dichter(-wetenschapper) Nachoem Wijnberg. Dat is me lief. Vaak is het niet al te gericht tasten met de vingertoppen langs de ruggen van boeken net zo louterend als een korte wandeling door het bos, je hoeft immers niks anders dan wat te bladeren (slenteren) in al dat moois. Onderwijl is de blik ontvankelijk om iets op te merken dat van waarde is.

‘The readiness is all.’ —is die niet van Hélène Cixous?<sup>37</sup>

Dus blijft mijn vinger nu hangen bij de bundel opstellen *Een verlangen naar ontroostbaarheid*, waarin filosofe Patricia de Martelaere haar Kellendonklezing (1993) begint met de woorden: ‘Wie spreekt heeft iets te zeggen. Het hoeft daarom nog niet van levensbelang of van enig gewicht te zijn, wat iemand te zeggen heeft. De schrijver zegt niet alleen iets, hij schrijft het ook op. Hij wil dus dat het blijft.’ Waarna ze vaststelt dat het de pech van de schrijver is dat taal zijn materiaal is, ‘omdat woorden, in tegenstelling tot verf, marmer of klanken, onvermijdelijk verbonden zijn met concepten, en dus steeds een specifieke betekenis oproepen.’<sup>38</sup>

Het is geen verwoestend-nieuw inzicht maar het is wel relevant. Geef die zoekende studenten wascokrijtjes en een rol behangpapier, geef ze een broodje klei, geef ze een valse kroegpiano, restanten breigaren, vormpjes, zand en water... en ze zijn terug in *Kindergarten*: met lol en diep in gedachten hun werelden aan het bouwen.

Geef ze een schrijfpodracht... en de *Spielerei* is eraf.

37 | Die is van haar: ‘The readiness is all. Whatever the hour, the page, the rule of hospitality is what directs the Book. You never know who to expect [...]’. Hélène Cixous, 2018: p. 17 (oorspronkelijke cursivering). En ook niet van haar: de titel van haar tekst, ‘We Defy Augury’, en ‘The readiness is all’ zijn ontleend aan *Hamlet* van Shakespeare, vijfde bedrijf, tweede toneel.

38 | Patricia de Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood*, 1992: pp. 11–23.

Taal is kennelijk een aangelegenheid waarmee niet te spotten valt.

Het is ook lastig, *schetsen* in taal: de vrijblijvende krabbel, het onderliggend zoeken met woorden om iets onder woorden te brengen.

En niet alleen dat: ik durf de bewering aan dat ieder kind dat enig onderwijs heeft genoten het rode potlood van juf of meester in meer of mindere mate heeft geïnternaliseerd en dit onbewust en onbedoeld bedient zodra het gaat schrijven. Om maar te zwijgen van de *track changes* waarmee de docent in een later stadium van onderwijs als een twitteraar de tekst voorziet van instant commentaar in de kantlijn.

Ook ik moet me inhouden om bij het opwellen van een dergelijke onrust niet onmiddellijk mijn eigen werk te gaan rang- en herschikken, om geen oordeel te vellen over het bestaansrecht van de woorden (Wat komt die *Javaan* hier doen?), om niet aan de groeiende verzameling een betekenis op te leggen of een verband af te dwingen, maar geduldig de losse elementen als eigenstandige wezens tot bloei te laten komen. Voor zich te laten spreken. Te laten versterven desnoods.

Je hebt immers *om te beginnen* alleen al woorden nodig (materiaal, grondstof) die richting geven, al valt lang niet altijd met zekerheid te zeggen of ze kloppen in de tekst, of ze een route uitstippelen die ergens toe leidt—je weet het niet want de tekst is nog niet af, niet afgehecht of gestold tot kunstwerk of nieuwe werkelijkheid.

Mijn “Javaan” is niet louter *woord*—het is mogelijk een klein universum. Een fantastisch vehikel. Mijn Javaan is misschien wel zo betekenisvol dat “het”(?) in de loop van de tekst prachtige verbindingen aangaat met al die andere kleine en grote “dingen” waarvan het wemelt rondom mij maar waarvan de betekenis nog niet ontsloten, de levensvatbaarheid nog niet vastgesteld is. Als het woorden betreft, die bovendien suggereren dat er hele werelden achter schuilgaan (zie: *takkensoep*, zie: *vissenkom*, zie: hoegenaamd iedere metafoor, ieder theoretisch concept), is dat geduld betrachten nog lang niet eenvoudig. Hoe kun je *niet* lezen (duiden) wat je schreef? Hoe kun je *niet* schrijven wat er staat? Het lijkt een schrijversvariant op de Kretenzer paradox: “Zwijg!” schreef de schrijver tot zijn tekst, en de woorden zwegen.’

Klinkt nogal *meta-meta*, zou mijn andere Supervisor nu kunnen zeggen, niet per se enthousiast.

Ik weet het.

De snippets en scheursels voor de collage liggen voor het oprapen: uitgeschreven op grote vellen op het prikbord, op geeltjes en in opschrijfboekjes, in voetnoten en digitale spiegelpaleizen—smachtend naar de onverbiddelijkheid van schaar en lijmpot, maar evengoed hopen op tijd om te mogen rijpen voordat ik ze met ferme hand definitief in het gelid plaats en vastplak.



Een klein uur is het stil. Iedere student heeft zich een plek in het grote, tochtige lokaal toegeëigend: liggend op de grond, zittend met de rug tegen de muur, aan een van de tafels, één hoog op de brandtrap. Incidenteel klinkt het rekken van stramme ledematen, een geagiteerd doorhalen van een woord of zin, een gaap, het knakken van knokkels.

Ik heb ze voorgelogen. Er gaat wel degelijk voorgelezen worden, morgen. Het enige huiswerk dat ze van me krijgen is: hun schrijfsels teruglezen. En bedenken of ze het durven voorlezen. Volgens het etymologisch woordenboek is het woord “liegen” (van Dale: ‘bewust een onwaarheid vertellen’) semantisch goed te verbinden met “lokken”—en ook dat is wat ik deed. Niet zozeer lokte ik mijn studenten in de val, al zal een enkeling het zo opvatten, ik hoopte hen vooral *weg* te lokken bij de val van de conditionering. Weldra zullen ze hun schrijfgerei neerleggen en de benen strekken, en zullen ze langzaam terugkomen in het hier & nu. De een met droeve ogen omdat het schrijven haar bracht waar ze niet wilde zijn, waar ze niet verwachtte uit te komen. Een ander met een pijnlijke pols, of stijve kaken van ergernis (‘Wat een *kut* opdracht!’); met een wezenloze grijns op de smoel om de goeie seks zojuist in een strandhuisje op Schier.

Zou het kunnen: een *vrijwillige opschorting van het geloof*—opdat het ongerijmde, de ambivalentie, de intimiteit een plaats mag krijgen in het universum van het schrijven?<sup>39</sup>

Voor even heb ik de studenten voorgehouden dat het kan, dat een tekst even betekenisvol of zinledig mag zijn als een knutselwerkje. Het hangt er vanaf hoe je ernaar kijkt.

39 | Vrijwillige opschorting van het geloof = het loslaten van de aanname (conditionering) dat het schrijfsel *in de wereld* betekenis heeft, en dat dit van *belang* zou zijn. Margaret Atwood schrijft: ‘[T]he act of writing comes weighted with a burden of anxieties. The written word is so much like evidence—like something that can be used against you later’ (2003: p. 48). De taal die we leren op school en in de collegebanken is de aangeleerde taal van de ‘father tongue’, stelt Ursula K. Le Guin. De ‘mother tongue’, van huis-uit meegekregen, is relationeel en zoekt het gesprek. De vader-tong schept afstand: het is de taal van de macht. Het is ook een nuttige taal, weet Le Guin: voor wetgeving, wetenschap, en voor de Grondwet, ‘used in the service of justice and clarity’. Het gaat mis wanneer de vader-tong meent een geprivilegieerde claim te kunnen doen op macht, autoriteit en objectiviteit. Dan delft de moeder-tong het onderspit: ‘People crave objectivity because to be subjective is to be embodied, to be a body, vulnerable, violable’, waardoor het gebruik van de moeder-tong, althans in the openbaar, onveilig voelt voor velen, bovenal voor mannen (‘Bryn Mawr Commencement Address (1986)’, 1998: pp. 147-160). Misschien voelt (is?) daarom schrijven onveilig voor studenten *m/v/+*, omdat hen is aangeleerd zich in het openbaar niet in hun “eigen” subjectieve taal of dialect uit te drukken, maar bij voorkeur in het harnas van het vader-tongdialect.

13.

SCHaaP

Er hangt een schaapje in de stad: niet één, maar talloze schaapjes. Het lijkt een jong, een lam; ogenschijnlijk in rust op de zij gelegen maar de oogopslag [oogneerslag] heeft een gelatenheid die ik slechts ken van heel oude mensen, wachtend op de dood. Ik stap van mijn fiets—het schaap figureert op een affiche—om het beter te bekijken. De poten zijn met touw samengebonden. De spanning is uit het lichaam geweken: verzet is hier zinloos. “Onverbiddelijk”, schiet door mijn hoofd, de tijd van bidden voorbij. Toch leeft het lam, het mes heeft de keel nog niet geraakt; en ofschoon het dier mij niet rechtstreeks aankijkt heeft de beeltenis me aangeraakt. Alsof er nog iets te redden valt.

*Het kan niet en toch is het zo.*

Ik kan de jonge wol ruiken. Ik zou er wantjes van kunnen breien, had ik haar mogen scheren. Het lam weet beter, haar lot is bezegeld. Door het touw om de poten.

En door de verf.

Op een stille ochtend bezoek ik het Rijksmuseum en laat me vervoeren. Het dapper galjoen zal weldra vergaan in de vliegende storm; een Hollandse wolkenlucht trekt stadig westwaarts (de molen wiekt loom); en als ik wil kan ik mijn tanden zetten in fluwelen asperges, bijéén gehouden met een lint.<sup>40</sup> Alles goed en wel, maar het schaapje is van een andere orde.<sup>41</sup> Het is niet alleen “zo”: het is wáár.

Eenmaal oog in oog met het dier vraag ik me af hoe het toch komt dat we “fictie” kennen als genre-aanduiding in de literatuur (beter: de vertelkunst, immers ook in film), maar dat ze niet van toepassing lijkt op de schilderkunst.

Deze kleine *Agnus Dei* “fictie”? Ondenkbaar.

Behoedzaam neem ik potlood en boekje ter hand en noteer in het schemer van de zaal:

Wellicht dat we ten diepste weten dat alle “figuratie” fictie is—immers een nieuwe werkelijkheid vervaardigd naar de werkelijkheid, de afbeelding ontleend aan de reële wereld waarin de schilder én ik ernaar staan te kijken, maar die evengoed aan diezelfde wereld onttrokken is. In de ontmoeting met het *schilderij* ben ik me bewust van zijn materialiteit: het blijft benadrukken dat we twee verschillende entiteiten zijn, stevig geaard in

40 | Willem van de Velde III, *Een schip in volle zee bij vliegende storm*, bekend als ‘De windstoot’, c. 1680; Jacob Isaacksz. van Ruisdael, *De molen bij Wijk bij Duurstede*, c. 1668-1670; Adriaen Coorte, *Stillevan met asperges*, 1697.

41 | Francisco de Zubarán, *Het Lam Gods (Agnus Dei)*, 1635-1640.

onze eigen realiteiten. Een *vertelling* kan slechts bestaan bij de gratie van mijn binnenwereld: zonder het een niet het ander. Misschien gaat “fictie” wel over onbeschrijfbaar mentale beelden—het verlangen, de verwondering, de dood.<sup>iv</sup> Toch is dit schaapje “verbeelding” noch “echt”. Het is wat ik haar toedicht te zijn.

Met mijn gezicht zo dicht mogelijk bij het doek, de suppoost is alert, zie ik als een echo uit het verleden hoe de schilder met de punt van zijn kwast, *dab dab dab*, uit verf de vacht opbouwt. Het craquelé zegt me hoe oud ze is. Maar meer dan dat ruik ik de wol, zie ik haar roze neusvleugels bij iedere ademhaling ternauwernood bewegen, voel ik de warmte van dit kleine, vergeefse lijfje.

‘Kom,’ fluister ik, ‘kruip op mijn arm. Dan gaan we samen wandelen in het Vondelpark.’



Indachtig alle mooie observaties over het opschorten van het (on-)geloof, de aanlokkelijke *Tummelplatz*, de “safe space for stupidity” ben ik me, al schrijvende, terdege bewust dat hier een punt wil worden gemaakt over het wezen van de fictie<sup>42</sup> — *Het kan niet en toch is het zo*—, sterker nog: dient de vraag zich aan wat ik hier aan het doen ben.

Kan ik benoemen “wat” ik schrijf? Kan ik benoemen “waartoe”? Moet dat “nu”? En “hier”?

*Als je op voorhand, al schrijvende als het ware (niks ‘als het ware’, wat ben ik hier nou aan het doen?), betekenis probeert te geven aan en in het geschrevene — als in: *significance* — onttrek je aan de tekst / aan wat ik nu schrijf de mogelijkheid in de toekomst (in een toekomstige constellatie van teksten) mee te bewegen met het geheel. Anderzijds wil je weer wél dat de tekst / wat ik nu schrijf op dit moment en in zichzelf van betekenis is; *meaningful*. [uitwerken]<sup>43</sup>*

Geen wonder dus dat ik nu met vriend Martin Heidegger sta te soebatten over *De oorsprong van het kunstwerk*—onontkoombaar

42 | Het Hebreeuws kent geen bruikbare vertaling van het woord “fictie”. Het meest in de buurt komt de term *bidayon*, een afgeleide van het woord *b'daya* dat valsheid of onechtheid betekent, maar wordt louter in academische context gebruikt. Verhalen heten “kronieken”, een vertelling op historische grondslag, omdat fictie in het Hebreeuws vrijwel synoniem is met “liegen”. Het bijbelverhaal Job bijvoorbeeld is een “verhaal naar historische kronieken”. Geen joodse bijbelgeleerde zal beweren dat het verhaal Job *bidayon* is—gelogen—, evenmin dat de mens Job werkelijk heeft bestaan. Maar als gelijkenis is zijn levensverhaal weer wél waar (naar Amos Oz, *Zo beginnen verhalen*, 1999: pp. 134-135).

43 | Echo van Haasse: ‘... zich bezinnen op het hoe en waarom van datgene in zichzelf dat zich in het schrijven manifesteert.’ (i)→

dringt zich een van de meest mishandelde aforismen uit de kunsten op: 'Laten we het kunstwerk zelf vragen hoe het erover denkt'; kibbelen we of ik het Nederlands of het Engels citaat zal gebruiken (tot zijn, en mijn, chagrijn heb ik de originele tekst, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, niet bij de hand).

Vooruit, daar komen ze beide:

Om het wezen van de kunst te vinden, die werkelijk in het werk heerst, zoeken we het werkelijke werk op en vragen het werk wat en hoe het is.

We zijn het er snel over eens dat deze taal de nekslag is voor zowel het arme lam als het doek van Zubarán. Om maar te zwijgen van zijn gedachtegoed → *collateral damage*.

Engels dan:

In order to discover the nature of the art that really prevails in the work, let us go to the actual work and ask the work what and how it is.

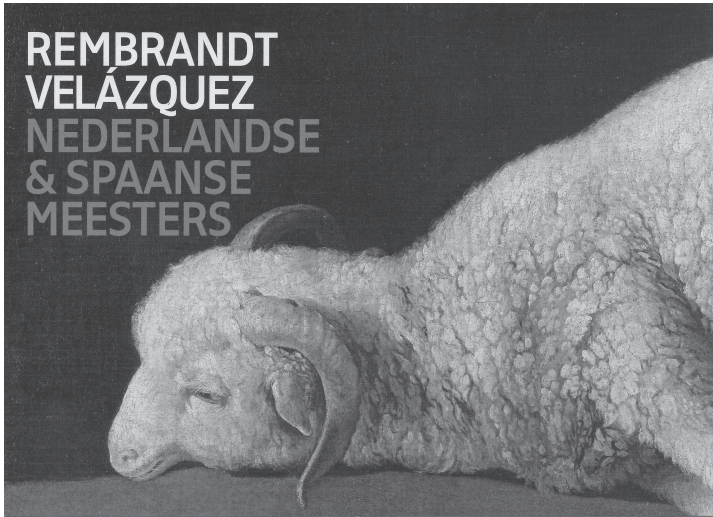
*Verzeihe, Herr Heidegger*, mompel ik: dit gaan we niet gebruiken. Dit citaat is té sleets. Ik ken geen kunstacademie waar het niet, doorgaans in verhaspelde toestand, op een WC-deur staat gekalkt. Ik voel zijn meewarige blik priemen: 'Ach, léés dan toch dat boek, vrouw! *Het werk zelf*.

En vraag dan nog eens het schaap naar haar betekenis in jouw tekst.'





REMBRANDT  
VELÁZQUEZ  
NEDERLANDSE  
& SPAANSE  
MEESTERS



Rijksmuseum, Rembrandt  
– Velázquez Nederlandse &  
Spaanse meesters, 11 oktober  
2019 – 19 januari 2021

‘Vandaag heb ik een schaapje gezien,’ vertel ik ’s avonds mijn lief: ‘We zijn gaan wandelen in het Vondelpark.’

‘Wat was het?’ vraagt hij, ‘of wie?’

‘Weet ik nog niet,’ weifel ik, ‘een jong diertje. *Agnus Dei*.  
Zubarán, 1635.’

‘Is het niet wat omslachtig om met een schaap aan de wandel te gaan?’

‘Het zat al in m’n hoofd. En trouwens, dit hele schrijven is omslachtig.’

Ik pak de ansichtkaarten erbij die ik in de museumwinkel kocht. ‘Als ik niet met het lam was gaan wandelen was het wel met iets anders geweest. Hier: asperges. De spin van Bourgeois. Je weet nooit wat zich aandient.’

Hij bekijkt de afbeelding van *Agnus Dei*. ‘Roerend. En nu?’

‘Ik moet het er maar mee doen. Het is al ingeschreven. *Het kan niet en toch is het waar* — is dat wat?’ vraag ik.

‘Als dat is waarover het gaat...’ zegt mijn lief: ‘De vraag moet misschien niet zijn of het iets “is”, maar of het “werkt”.’

Zwart schriftje 2018-2019,  
4 april 2019

#### iv | Hoogtevrees (New York)

Er vindt een gebeurtenis plaats, jij bent erbij, sterker nog, het is j ouw gebeurtenis en verdraaid: het dringt niet tot je door.

Je schrijft je eerste roman, met een beetje overmoed en een flinke dosis ongelooft. Alleen al het feit dat het manuscript Boek is geworden overstijgt het verbeeldingsvermogen. Dan word je op een zaterdagavond door je uitgever gebeld vanuit Frankfurt waar de jaarlijkse *Buchmesse* plaatsvindt: de rechten zijn voor een recordbedrag aan een Amerikaanse uitgeverij verkocht. *WOW!* denk je, maar de hemel spltjt niet open, er gaat geen fanfare door de straat, en de kinderen moesten ook hoognodig naar bed.

Het overkwam mij bij het verschijnen van mijn eerste roman. Achteraf begrijp ik waarom het bericht toen geen betekenis kon hebben: ik kende de context niet. Ik wist niets van de literaire wereld en had er geen benul van dat achter het schrijven (de reikwijdte van mijn ervaringswereld) nog een heel universum schuilging dat mijn leven nadien zou gaan bepalen.

De maandag erop sloeg ik de krant open en werd door de nieuwe werkelijkheid besprongen: AMERIKA KOOPT BOEK RASKER stond er in vette kop. Het was geen ander bericht dan ik eerder van de uitgever had vernomen, maar nu pas kwam enige beweging in mijn bewustzijn. Ik las woorden die ik kon begrijpen. Iets was buiten mij om een realiteit geworden: ik was een schrijver.

Omdat dat nu zo was, in ieder geval in de ogen van het Fonds voor de Letteren, werd ik uitgenodigd voor een schrijversreis naar New York. We zouden met ons achten zijn, van wie ieder recent een vertaling in de VS was uitgebracht. Zeven literaire mastodonten – en ik. Hoe zenuwachtig kun je zijn?

Dus las ik in de aanloop naar de reis van iedere meereizende schrijver het meest recente werk. Verknutselde mijn tijd met bezoek aan vriendinnen voor het lenen van hippe colberts, hoge hakken, en een representatieve winterjas. Ik kocht inkt voor mijn pen, een nieuw kleurtje lippenstift, panties, een koffertje voor in het vliegtuig. Maar telkens als ik aan mijn bureau ging zitten om

de lezing voor te bereiden die ik geacht werd te houden daar in New York, blokkeerde mijn brein van de zenuwen en zag ik mijzelf staan achter het kathedr met zweetplekken onder mijn oksels als continenten op een landkaart. Ja, die anderen, die hadden makkelijk praten! Gepokt en gemazeld in het geven van lezingen, beroemd tot in de uithoeken van de wereld... Waar moest ik, debutant met welgeteld één titel op mijn naam, de legitimatie vandaan halen om straks in hun gezelschap te verkeren? Het was als het mopje van de olifant en de muis die over de brug lopen, en de muis die piept: *Wat stampen we lekker samen!*

In het vliegtuig naar New York ziet de muis de eerste olifant. Ik duik weg in mijn stoel en houd zeven uur mijn plas op om niet langs zijn rij te hoeven lopen. Tot en met de douane op La Guardia lukt het me onzichtbaar te blijven achter breedgeschouderde Amerikanen, maar bij het wachten tot de koffers op de band verschijnen is er geen ontkomen aan. In de veronderstelling – nee: de wetenschap – dat ik de beroemde schrijver wél, en hij mij zeker niet zal herkennen, verman ik me en stap op hem af.

Het blijkt een gewoon mens te zijn. Zo gewoon dat hij voorstelt samen de taxi naar het hotel te nemen. Nog gewoner zelfs: hij vraagt mijn aandeel in de taxikosten terug. Maar van mijn noeste voorbereiding op deze ontmoeting (“Interessant boek hebt u geschreven, meneer!”) is weinig over, en in het hotel aangekomen vlucht ik naar mijn kamer om die andere grootheden nog even te ontlopen. Die avond in de hotelbar schud ik de ene na de andere hand, mijzelf vervloekend om mijn onvermogen een soepele conversatie op gang te brengen (*gloep*, eerste glas wijn), geïntimideerd door de vertrouwelijkheid die de schrijvers kennelijk met elkaar delen (*gloep*, tweede glas), om met de jet lag als excuus zo snel mogelijk naar mijn kamer te verdwijnen waar ik me (*gloep*, derde glas wijn uit eigen fles) in mijn dagboek beklag over mijzelf.

Maar ik ben *wel* in New York! Ongeacht wat ik er zelf van denk, spreek ik mijzelf die avond toe: ik ben er, en als ik mijn speech moet houden zal ik er stáán ook.

Mijn verblijf in New York werd een tiendaagse *Winterwonderland*. De lezingen die we hielden waren goed bezocht, de gesprekken na afloop geanimeerd, en mijn reisgezelschap bleek niet alleen van een menselijke maat maar ook buitengewoon aardig. Met één schrijver kon ik het in het bijzonder goed vinden. Misschien omdat hij net als ik voor het eerst in New York was. Misschien om zijn schuchterheid. Misschien omdat hij naast schrijver ook schilder was. Zijn oog voor detail deed me voorbij de geijkte paden naar de stad kijken.

De laatste dag van ons verblijf besloten we getweeën de tocht naar Ground Zero te ondernemen, een verwonding die nog zo vers was dat iedereen die we ontmoetten er onmiddellijk over begon. Hoewel ik de omliggende straten, de gehavende en met gaasdoek toegedekte gebouwen, de rokende putten en de zwoegende *caterpillars* blind kon uittekenen na het beeldenbombardement van de voorgaande maanden, stond ik stil en sprakeloos bij dit massagraf; bij het zien, voelen, ruiken van de *fragility of happiness*. En al maakten we ons vrolijk over de stropdassen die er te koop hingen met een onthutsend lelijke afbeelding van de Twin Towers erop, het was duidelijk dat ook de schrijver dit bezoek niet in de koude kleren ging zitten.

Een klein jaar later verschijnt van zijn hand een bundel waarin een opstel over het bezoek aan Ground Zero is opgenomen. Ik haast me naar de winkel om het boekje te kopen. Ik lees en lees. Ik herlees. Maar hoe ik ook mijn best doe, niets van wat er staat heeft in de verste verte te maken met mijn herinneringen aan New York. De totale impact van de reis was me afgenomen door zijn her-taling, zijn her-schikking en her-interpretatie van

observaties en ervaringen, waar ik nota bene naast had gestaan. Het was ontluisterend dat een ervaring die zo veel indruk op mij had gemaakt met deze achteloosheid kon worden toegeëigend. Ik overwoog de schrijver een briefje te sturen. Ik overwoog zelf een stuk te publiceren over Ground Zero. Maar het boekje verdween uiteindelijk in de kast tussen alle anderen, en bij de eerstvolgende ontmoeting met de schrijver was het hele voorval op de achtergrond geraakt.

Een jaar na ons laatste contact is de schrijver plotseling doodgegaan, achtenvijftig jaar. Op de dag van zijn begrafenis regende het pijpenstelen. Ik besloot niet te gaan: wie zou ik met mijn aanwezigheid plezieren? *Ik ken ook een dode schrijver*—zo zou mijn aanwezigheid door mijzelf worden gevoeld. In plaats daarvan pakte ik zijn boek uit de kast en las opnieuw.

Er was niets veranderd aan de woorden. Er was ook niets veranderd aan mijn gevoel van vervreemding door zijn vertekening van mijn herinnering. Maar de tijd had zijn werk gedaan: ik was inmiddels zelf schrijver geworden. Ik had geleerd van deze en andere schrijvers over het proces van toeëigening, en over het teruggeven van het resultaat. Zo creëren we nieuwe werkelijkheden, weliswaar aan feitelijke gebeurtenissen onttrokken maar daarvan los gezongen door de verbeelding.

Wat ik had verzuimd bij de eerste lezing van het werk deed ik nu wel: ik sloeg het naschrift op. En daar, in de tweede alinea, las ik (hoorde ik de schrijver spreken) wat ik nodig had om *zijn* verhaal over New York werkelijk te kunnen lezen:

Wanneer de verhouding tussen fictie en non-fictie ter sprake komt, moet ik denken aan een voorbeeld uit de schilderkunst. In de heuvelen van de Italiaanse provincies Umbrië en Toscane worden stoffen voor pigmenten gedolven. Direct uit de grond: verschillende ombers, aardegroen, siennabruin, okergeel en

doodskoprood. Is het niet wonderlijk dat met deze kleurstoffen, tot verf verwerkt, de heuvels worden afgebeeld waaruit zij afkomstig zijn? Het zijn onovertroffen voorstellingen. Een foto van dit landschap zal altijd minder echt zijn: een foto blijft een uitsnede, een citaat van licht. Natuurgetrouw betekent voor mij niets anders dan: een schildering, opgebouwd uit regelrecht aan de werkelijkheid ontleende stof.

Archiefdoos ONGEPUBLICEERD [2008/10] <sup>44</sup>

<sup>44</sup> | Citaat afkomstig uit: Henk van Woerden, *Notities van een luchtfietser*, 2002; p. 182.

14.

wormGAT

Nu snap ik hoe het kwam dat ik al schrijvend een paar maanden geleden op de typekamer van drukkerij Tijn in Utrecht belandde, met de sneue biologe en haar paardenhoeven, en met de man-met-snor die mij een tekst van grootvader onder de neus schoof: WOORD .



Al jaren midden-boven op het prikbord.

Ik had toen juist een lamentatie afgerond, **MISGREEP**, over het feit dat we (welke “we” trouwens?) nooit werkelijk kunnen zien of doorgronden hoe een geschreven werk tot stand komt:

... waarin aan mij zichtbaar wordt Wat De Schrijver Doet; waarin het zoeken en dwalen, de wijnvlekken op de kladversies, het krassen van de pen en het kotsje van de kat onder de schrijversstoel onderdeel mag zijn van wat de tekst uiteindelijk geworden is.

Het belang voor mij, op dat moment, was daarin gelegen dat ik trachtte grip te krijgen op concepten als “materialiteit” en “performativiteit” in het schrijfproces; de taaie paradox dat schrijven primair een onzichtbare artistieke inspanning behelst én dat feitelijk alleen de uitkomst, de “schone kopij”, *betekenisvol* gedeeld kan worden—niet de weg ernaartoe.

In die mijmeringen bleef mijn oog hangen op de afbeelding van WOORD . op het prikbord; de typemachineletter “o” die (niet in deze afbeelding, in de vertelling wel) door de kracht van de aanslag een wormgat wordt, waardoorheen ik me kan verbeelden de *ruimtetijd* te betreden achter de tekst. Ja, wie weet



kan ik me zelfs verbeelden door dat gaatje heen méé te kunnen lezen met de ogen van de schrijver achter zijn Olympia aan het bureau...  
Zou het waar zijn?

En dus diende de zin zich aan: ‘Begin jaren tachtig kon een typekamer nog doorrookt zijn—’



Fictie Verbeelding bouwt een wereld, geen betoog. De kracht van fictie de verbeelding is dat ze een argument kan *mijnen* dat geen betoog uit zichzelf had opgebracht.<sup>45</sup>

*Zou het waar zijn?*

<sup>45</sup> | Fictie van Latijns ww *fungere*: vormgeven, maken, vervaardigen; ook uitbeelden. Tevens: zich inbeelden, verzinnen; huichelen, veinzen (Lat-NL). →



15.

BEGIN

Mijn vader verdween ruimschoots voordat ik hem had kunnen leren kennen, en met hem verdween de monumentale Statenbijbel uit 1638 die mijn ouders bij gelegenheid van hun onfortuinlijke huwelijk door mijn grootouders (matrilineair) was geschonken. Daarmee verdween en ontstond, in een gelijktijdigheid die slechts in de verbeelding en in de fysica kan bestaan, de kern van dit verhaal achter de einder.

Omdat mijn grootvader, de schenker van de huwelijksbijbel, zelf ook een exemplaar bezat, bevond de Statenbijbel zich aan beide zijden van de Atlantische Oceaan—de een ongekend, de ander alomtegenwoordig.

Maar dat besef kwam pas later, veel later. Nadat de Oceaan een te overbruggen grootheid was geworden: nadat ik in de zomer van 1972 op Houston Intercontinental landde en er voor het eerst die andere Bijbel zou zien—in mijn vaders huis, aan de Memorial Drive, Houston, Texas, USA.

De Statenbijbel was een van de vele boeken en bijbels die rondslingerden in de overvolle studeerkamer van mijn grootvader.

De aanwezigheid van dat grote, in leer gebonden boek kleeft in de herinnering een zelfde huiselijkheid aan als het schort van mijn grootmoeder, dat weliswaar een eigen haakje had maar evengoed overal in de keuken kon worden aangetroffen omdat de deurbel had geklonken en het haastig was afgelegd.

Ik kwam graag in de studeerkamer van Opa, om “kantoortje” te spelen met de inhoud van zijn bureaulade in een hoekje op het tapijt terwijl hij een niet al te ingewikkelde klus afrondde: een krabbel in de kantlijn van de preek voor morgen, het adresseren van de post. Daar doemt een vroeg beeld op van dat grote Boek, ergens in een hoek op de grond als een oude hond die ligt te slapen, terwijl ik me verdiep in het wonderere mechaniek van de postweegschaal.

De kamer had openslaande deuren naar een bemost balkon. Ik geloof niet dat die deuren ooit open gingen. Ook zie ik Opa niet in het tegenlicht staan, de handen op de rug gevouwen, starend door de ruit naar de niet al te ijverig onderhouden tuin. Mijn grootvader zat aan een bureau en schreef preken en boeken. Hij was wat in zijn hoofd omging en via de omweg van pen en papier materialiseerde in woorden op de kansel of tussen de harde kaften van een boek. Misschien was Opa voor mij wel

meer *verschijnsel* dan mens, waardoor ik hem tamelijk moeiteloos kan inweven in het verhalentapijt van mijn kinderjaren. Evengoed was ik voor hem ook meer “hoofd” dan “meisje”; meer *tabula rasa* dat kon worden overladen met kennis en wijsheid dan een wiebelig wicht met sprieterig haar en met een gat in haar maillot.

Het was een verstandhouding die ons paste als het koperbeslag om dat dikke boek—het Boek dat hij op een dag onceremonieel onder zijn bureau schoof bij wijze van voetenbankje, mij op een kruk erbij plantte en me een potlood in handen gaf waarvan hij de punt zojuist had geslepen in het apparaatje dat als een bankschroef aan de rand van het bureau bevestigd was.

Dat wat naast mij zat—dat vertrouwde verschijnsel dat rook naar koffie en *Old Spice*, wiens stem vanaf de kansel me even vertrouwd was als wanneer het een gedichtje voorlas van Annie M.G. Schmidt—kreeg die dag een nieuwe dimensie toen ik voor het eerst in mijn leven uit letters een uniek wezen componeerde: APO.

Het was niet het woord dat de dingen maakte. Het woord was een ding waarmee ik de wereld maken kon!

Opa was *mijn* APO geworden. Zoals ik *zijn* AYAM werd, aangezien ik als linkspoot in spiegelschrift schreef.

Woorden zijn meer dan namen voor de dingen, zoals letters meer zijn dan legoblokjes van de taal. Nog voordat ik goed en wel BOOM ROOS VIS kon schrijven liet hij me, met mijn tenen op de Statenbijbel, ook het Griekse en het Hebreeuwse alfabet zien: bouwstenen van Bijbel en Babel, het woord als kiem van verbeelding en verwarring.

Zou Opa zich hebben gerealiseerd wat hij me toen werkelijk leerde?

Nog een beeld: hoe hij me telkens wanneer we op zijn studeerkamer woordjes hadden geschreven op de arm nam, ik met mijn velletje papier in de hand, om in de kaspiegel van Oma te bekijken hoe de woorden lopen: niet van rechts naar links, Maya, maar van links naar rechts. Van links naar rechts.

*Alle* woorden. Behalve een enkeling.

BĔRĔ' SĪT<sup>46</sup>

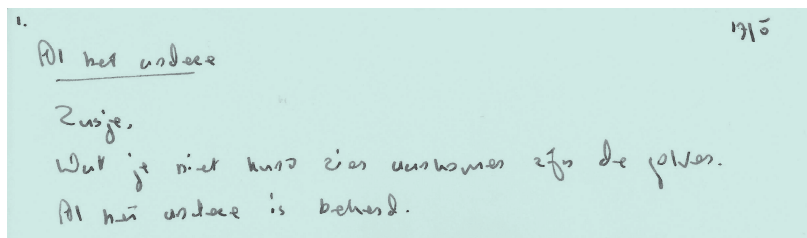
תִּשְׂאָרָב



16.

*ALL roads Lay TOO OPEN*

De zin staat er lang voordat het boek er is. Lang voordat het verhaal zich aandient, staan er deze woorden:



1. Al het andere  
Zusje.  
Wat je niet kunt zien aankomen zijn de golven.  
Al het andere is bekend.

Aandoenlijk in z'n bescheidenheid en overmoed staat die 1. daar in de linker bovenhoek van de pagina te wankelen—het is op ongeveer eenderde van het schriftje— alsof daarmee het werk is begonnen, *Hoofdstuk 1.* is afgedwongen louter doordat 'Al het andere' daar staat, vastberaden onderstreept.

Archiefdoos IKARA, schriftje 1  
(Getijdenboek), 17 mei 2006

Dat wil niet zeggen dat ik van daar verder kan:

- notities over de wordingsgeschiedenis van orkaan Katrina;
- een foto van de Atlantische *swell* aan de westkust van Ierland;
- een ingestoken velletje met mogelijke namen: Francesca / Fran, Martha, Gillian (Gail?), Kathy;
- maritieme termen: branding, stroming, golfslag, deining, zeegang, hekgolf.

En tussen deze bedrijvigheid door een fragment van een gedicht van Ted Hughes:

*All roads lay too open, opened too deeply  
Every degree of the compass.*<sup>47</sup>

Een paar bladzijden verder hapert 'Al het andere' en gaat maandenlang op de waakvlam. Maar er is iets gebeurd: er is een vraag opgeworpen die mij intrigeert. Hoezo zie je de golven niet aankomen? Wat zijn of representeren die golven, anders dan de zee rondom? Naar wat verwijst 'al het andere'? Ik weet: zonder dat, zonder het "iets" dat ik nog niet weet, kom ik nergens.

Anderzijds, *a road too open* is ook weer geen goed plan.

De zin kwam te vroeg. Maar er is een gedachte opengebrouwen vanwaar de verbeelding zich verder ontvouwt. Onbezonden notities schetsen een construct waarlangs ik de vertelling "denken" kan.<sup>48</sup>

47 | Ted Hughes, 'Caryatides (2)', *Birthday Letters*, 1998.

48 | Vgl. Said (eerste annotatie): 'Is the beginning of a given work its real beginning, or is there some other, secret point that more authentically starts the story off?' (2012: p. 3). Essentie: tekst kent een begin en einde, het schrijven niet. Idem: het experiment kent begin en einde, het onderzoek niet. →



Van waar het tweeregelig citaat uit het gedicht *Caryatids* (2) destijds op mijn pad kwam weet ik niet meer. Dat ik ze hier aanhaal snap ik weer wel: ik meen er zin aan te ontlenen, terwijl voor een actuele toepassing de aanleiding op het eerste gezicht ontbreekt. Geruststellend is dat ik de regels op ieder moment kan verwijderen als blijkt dat hun aanwezigheid berust op een wankele aanname (of misplaatst gesnob). Geruststellend is ook dat ik hier de baas ben, en niet de “dingen” die zich gevraagd of ongevraagd in mijn tekst manifesteren; dat ik tekstueel als een *Marie Kondo*<sup>49</sup> mag heersen over het selectieproces waarbij soms iets bruikbaar sneuvelt terwijl een kwezelige passage de triage glansrijk overleeft.

Maar nee: dat is niet de lijn die ik wil volgen. Selectie impliceert dat de criteria bekend zijn, dat er sprake is van een vooropgestelde verwachting van de geschiktheid van dit of dat, ‘scheiden naar kwaliteit’ stelt het woordenboek onbarmhartig. Het is juist de barmhartigheid—fijn woord, beetje parmantig hier maar te mooi om te schrappen—jegens de woorden en de dingen en concepten en beelden die zich aandienen (of, even-goed, die me soms ontglippen of bedremmeld achterblijven omdat ze te sloom of te onpraktisch zijn), die de mogelijkheid schept betekenisvolle verbindingen te laten ontstaan of te leggen, waarvan je het bestaan op voorhand niet had kunnen bevroeden.<sup>50</sup>

Maar daarmee ben ik er nog niet. Als gezegd: *a road too open* is ook geen goed plan.<sup>51</sup>



Een terzijde om een vastloper te verdoezelen. Om het denken lenig te houden neem ik de dichtbundel van Hughes erbij en lees wat vooraf ging, *Caryatids* (1):

[...] *In those days I coerced  
Oracular assurance  
In my favour out of every sign.*

49 | Marie Kondo, opruimgoeroe (website: ‘Met haar magische methode ruim je niet alleen je huis op, maar ook je innerlijke zelf’).

50 | Barmhartigheid wordt gekenmerkt door daden. →

51 | Begrenzing van het construct = reikwijdte van de tekstuele proefopstelling? →

‘Those days’, dat zijn de adolescentie jaren van Hughes en zijn vriendengroep—literair, academisch, aanstormend,

hooghartig: *Stupid with confidence, in the playclothes | Of still growing [...] we were careless | Of grave life*<sup>52</sup>

Zou ik me bij aanvang van dit schrijven ook hebben gewapend met de ‘overmoed van onwetendheid’ van wat dit hele project zou behelzen (vgl. die onnozele, dappere 1.)? Dat een zelf-opgelegde *carelessness*—het ‘disorderly nest’ als pose—me behoedde voor het besef van de omvang van deze zoektocht, omdat ik er anders überhaupt niet aan zou zijn begonnen?

*Hmmm*. Een beetje hoogdravend, dit.

Dat neemt niet weg dát ik het smalle pad heb gezocht en ben gegaan, met links het ravijn van de hoogmoed en rechts die andere onbenoemde afgrondelijkheid; zoekend naar houvast, al dan niet *oracular*, bij alles wat op mijn weg kwam.



Dat de term “*oracular*” nu komt bovendrijven biedt een aanknopingspunt om opnieuw de verschijning van Cassandra in deze tekst onder de loep te nemen—ofschoon ik haar destijds zonder veel omhaal wegzette onder het kopje **MISGREEP**.

De mooie Cassandra, dochter van de koning van Troje, die van de god Apollo de gave kreeg de toekomst te kunnen voorspellen maar, omdat zij hem afwees, vervloekt werd met een categorische ongeloofwaardigheid... heeft zij me iets voor willen houden?

De paradox van het ongeloofwaardig orakel is dat zij een toekomst voorziet die als voorspelling pas dan, in dat toekomstig moment (dus: met terugwerkende kracht) als zodanig wordt herkend. De “voorzienigheid” bestaat louter bij de gratie van de uitkomst in de toekomst. In haar naakte bestaan, in het nu, is de voorspelling betekenisloos, of wartaal: een vernuftige / venijnige kruisverbinding tussen *self-fulfilling prophecy* en vicieuze cirkel. Want ‘*oracular assurance*’, daar kom je letterlijk niet uit: het sluit elkaar uit.

Mijn Cassandra mocht indertijd blijven, én ik verklaarde haar tot misgreep in de zin van: nutteloos in het licht van wat ik in dat hoofdstuk nastreefde. Dat laatste is dus niet zo, *maar wist ik veel*.

52 | De gedichten *Caryatids* (1) en (2) van Ted Hughes verwijzen naar de eerste ontmoeting met zijn toekomstige vrouw Sylvia Plath. Zij bezoekt Hughes en zijn vrienden bij de studentikose lancering van hun (eenmalige) tijdschrift *St. Botolph's Review*, waarin enkele van zijn vroege gedichten zijn opgenomen. Terwijl Hughes nog hoopt door te breken als dichter is Plath, een *Fullbright Scholar* aan Cambridge, dan al een gelauwerd dichteres.

Wat me destijds verleidde het boek van Christa Wolf uit de boekenkast te nemen was het lonkende *Voraussetzung*-thema, een motief dat evengoed naar de prullenbak wordt verwezen: ‘... zonder twijfel prachtig, hoogstaand, belanghebbend. Maar niet nu. Niet voor mij.’ Opnieuw: zónder het te verwijderen. Het door te strepen desnoods.

Want die *Voraussetzung* gaat over wat nodig is om iets anders mogelijk te maken (‘etwas, was vorhanden sein muss, um etwas anderes zu ermöglichen’). Dus door die passage niet te verwijderen stel ik feitelijk: ik weet nog niet wat nodig is, omdat ik niet weet wat ik ermöglichen wil—waarmee ik (nog) geen uitspraak kan doen over de status van de tekst of van het concept *Voraussetzung*.

Deze redenering neigt trouwens naar diezelfde vicieuze cirkel van ‘oracular assurance’, ik weet het—het is één van de redenen waarom het pad dat ik ga zo verdomde glibberig is.

Het heeft er alle schijn van dat ik—in *my favour out of every sign*—de woorden liever koester dan dat ik, als ware ik zelf het orakel (of Marie Kondo), op voorhand bepaal waarin de bruikbaarheid of levensvatbaarheid van een idee is gelegen. Maar dan nog kan ik dat proces van selectie / non-selectie niet precies benoemen—omdat ik de woorden niet heb, omdat ik er geen zicht op heb—en kan ik slechts achteraf vaststellen, o Cassandra, of wat ik toen schreef met terugwerkende kracht van betekenis is.<sup>53</sup>

Dus de vraag die opnieuw opspeelt is de vraag die zich aandienende vlak voordat ik met Heidegger in conclaaf ging—‘Kan ik benoemen “wat” ik schrijf? Kan ik benoemen “waartoe”? Moet dat “nu”? En “hier”?’—die ik toen beantwoordde met vertwijfeling: ‘Hoeveel moet je weten om verder te kunnen?’ En, zo staat daarna geschreven (p. 72):

Als je op voorhand, al schrijvende als het ware (niks ‘als het ware’, wat ben ik hier nou aan het doen?), betekenis probeert te geven aan en in het geschrevene—als in: *significance*—onttrek je aan de tekst / aan wat ik nu schrijf de mogelijkheid in de toekomst (in een toekomstige constellatie van teksten) mee te bewegen

53 | *Oracular assurance*: zelf “ziener” zijn? →

met het geheel. Anderzijds wil je weer wél dat de tekst / wat ik nu schrijf op dit moment en in zichzelf van betekenis is; *meaningful*.

Nee, nóg kan ik niet benoemen “wat”, “waartoe”, waarom “nu”. Maar ik snap wel wat ik toen zeggen wilde. Het voorbehoud kan weg:

Als je op voorhand, al schrijvende als het ware (niks ‘als het ware’, wat ben ik hier nou aan het doen?), betekenis probeert te geven aan en in het geschrevene —als in: *significance*—onttrek je aan de tekst / aan wat ik nu schrijf de mogelijkheid in de toekomst (in een toekomstige constellatie van teksten) mee te bewegen met het geheel. Anderzijds wil je weer wél dat de tekst / wat ik nu schrijf op dit moment en in zichzelf van betekenis is; *meaningful*.

Het enige wat je niet ziet aankomen zijn de golven. Al het andere is bekend. De temperatuur, de wind, de stroming. De getijden.

Maya Rasker, *De vleugels van Ikara*, 2008 (openingszin)

17.

*OPENED TOO DEEPLY*

Zonder koude billen maar wel in Oma's keuken: we draaiden mergballen voor in de zondagse soep. Begin twintig zal ik zijn, de tijd van blijmoedig kantoortje spelen op Opa's studeerkamer is lang voorbij. Mijn tijdelijke typekamerachtige baantjes kunnen de leegte niet opvullen waarin ik me bevind, laat staan het gapende gat voor me verhullen dat me doet verstijven als een verblind konijn. De spreekwoordelijke angst van de schrijver voor het witte vel openbaarde zich in een tamelijk concrete vrees voor wat ik "toekomst" noemde.

It was like walking into a labyrinth, without knowing what monster might be inside. It was like groping through a tunnel. It was like being in a cave, I could see daylight through the opening, but I myself was in darkness.

Geen woord gelogen door die schrijversvrienden van Margaret Atwood.<sup>54</sup> Alleen: hun duisternis leest als een rondje in het spookhuis van de Efteling vergeleken met mijn *horror vacui*: bij mij was dus nergens zo'n groen bordje te bekennen met een pijl en een rennend mannetje → *EXIT*.

Zou ik voor dit verhaal willen weten hoe het toen werkelijk zat? Deels is het te achterhalen. Dozen gevuld met dagboeken en correspondentie op carbondoorslag staan opgeslagen in de Huur-eeen-Box. Maar dat perspectief, het bijziend solipsisme van de jongvolwassene, de vertekenende urgentie van het schrijven toen, zal weinig licht werpen op 'hoe het werkelijk zat'. Niet op de reden (*all roads lay too open*), noch op de oorzaak (*opened too deeply*). Laat staan dat herlezing van dat prille *Verarbeitungs*-proza enig licht werpt op de "waarheden" van toen, gezien mijn al jong geopenbaarde geneigdheid tot fabuleren (of zou ik daarvan hebben afgezien in het genre dat dagboek heet?).

De grote en kleine ~~aannames~~ leugens die nodig zijn om een construct te bouwen dat overeind blijft in de woelige werkelijkheid dienen de waarheid niet. Wel het leven. Ongeacht of dat leven nu zelfverklaard "crisis" is, of dodelijk saai.

54 | Atwood deed rondvraag bij haar schrijversvrienden naar hun ervaring met het begin van een nieuw werk (2003: pp. xii-xiii, ingekort, MR).

Immers: de wereld wás zo groot als je aangereikt kreeg—ook daarvan is geen woord gelogen—en laten we wel wezen: dat is maar goed ook. Al kan die begrenzing op enig moment gaan knellen (ook dat is maar goed ook), voor de duur van haar bestaan geeft ze wel het noodzakelijk kader om geleidelijk de oneindigheid van de horizon af te tasten. Die ‘vijftien stappen in de lengte en zeven in de breedte’: juist de beperking voedde de verbeelding. Dus vloog ik in mijn dromen over de benepen ligusterhaagjes naar de maan en terug; spande een tokkelbaantje vanuit mijn kinderkamer met Pipi Langkous-poster naar het voorbijtrekkend circus; verbeelde me een toekomst tussen de lianen, en een herkomst onder de oleanderboom.

(Schrijven, wil ik maar zeggen, is niet heel anders dan leven.)

Totdat je op een dag wakker wordt en de verbeelding niet meer blijkt te volstaan. Het tokkelbaantje hapert. Verleden en toekomst zijn als tektonische platen onmerkbaar in beweging gekomen en zetten het hier & nu onder druk. Dan blijken ook de inzichten uit de studeerkamer niet bij machte die krachten te pareren. Omdat het ijkpunt ontbreekt; een oriëntatiepunt aan de einder dat het deinen tempert.

Dan vind je jezelf terug in de keuken van je kinderjaren mergballen te draaien en zeg je: ‘Oma, ik weet het niet meer.’



Het leven van Oma Rasker-Locher leest als een staalkaart van Europa's transitie in de twintigste eeuw, met diepe wortels in de negentiende. Haar vader, voorganger binnen de gestaalde kaders van de Protestantse kerk, leefde gezin en Gemeente voor als in de Victoriaanse tijd: vroom, sober, kuis, nijver. Dominee Locher was beroepen tot het ambt bij de *Niederländisch Reformierte Gemeinde* in het Duitse Elberfeld. Daar, bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, was Oma als oudste dochter van amper tien jaar belast met de voedselvoorziening voor het gezin: de dominee, zijn ziekelijke vrouw, het inwonende dienstmeisje Käthe, twee zusjes, van wie een jong zou sterven, en zes broers.

Onafzienbaar zijn de verhalen: over de rijen bij de gaarkeuken voor een ketel soep, het pluizen van oud linnengoed voor de

oorlogschirurgie, koolraap ('bij het ontbijt, bij het middageten en het avondeten, gebakken, gekookt ...'), een pakje bloedworst dat na de slacht door een kerkganger aan de deur werd gebracht: *Für den Herrn Pfarrer*. Ook over jongemannen die daags voor uitzending naar het front kwamen praten met de dominee ('Bertha, die komt niet meer terug,' zou hij dan tegen zijn vrouw zeggen); de afgedankte kleding die door familie werd toegestuurd en die Käthe mopperend vernaaide: *Könnten die nicht etwas zuverlässiges schenken!* Die pakketten kwamen van een tante uit Indië, fleurig zomers goed voor een domineesgezin in Duitsland in oorlogstijd.

'De verhalen zijn onafzienbaar', schrijf ik zojuist, maar ik twijfel over de woordkeus. Niet de verhalen zijn onafzienbaar, ze worden opgerakeld door een geheugen dat onafzienbaar is: een generaties omspannend reservoir met observaties, gesprekken, overdenkingen, gebeurtenissen. De onafzienbaarheid heeft er ook mee te maken dat alles met alles in samenhang wordt gebracht: de *Maman* van Louise Bourgeois dringt zich op. Oma die als een nijvere weefster uit de draden van haar herinneringsverhalen en van het tijdsgewricht, en de draden van de mensenlevens wier pad zij heeft gekruist, die op hun beurt verknoopt zijn met uitwaaierende verhalen en lotgevallen, een meerdimensionaal gobelin weeft dat pakweg anderhalve eeuw ompant. Met als schering of inslag daarbij de grote maatschappelijke thema's, de schoonheid en de verwoesting die die tijd ook heeft voortgebracht.

'Ik ben eigenlijk alleen maar een natuurproduct,' stelt ze op enig moment nuchter vast: 'Ik heb alles in mijn leven meegerekregen heen en weer lopend van de keuken naar de kamer.'<sup>55</sup>

Me dunkt. Veel tijd was er vermoedelijk niet voor het lezen van een mooi boek, misschien ook weinig ruimte in het drukke, conservatieve domineesgezin. De zes broers bezochten het gymnasium, over haar schooltijd is weinig opgetekend. Ondanks dat vind ik haar als jonge vrouw terug, de crisisjaren tussen beide oorlogen zijn inmiddels aangebroken, in Hamburg op de Reeperbahn, de hoerenbuurt dus, als verpleegkundige. Wellicht dat zij daar, ver van huis, alsnog de ruimte had gevonden een opleiding te volgen.

55 | Archiefdoos OPA & OMA, interviews [1990; 1994-1997].



Het waren gure jaren, dat laat zich raden, de noden hoog onder de vrouwen die er werkten en de middelen beperkt. Toch is het niet de ellende van de straat die mij uit haar verhalen van die tijd het meest is bijgebleven, en ook niet het harde werken dat zij ook daar gewoon was te doen. Het is juist om de grauwe ellende en de lange dagen dat dit beeld zich in mijn geheugen heeft genesteld: hoe Oma in de vroege ochtend haar lange haren voor de spiegel placht te vlechten. Dan legde ze een dichtbundel open voor zich neer en leerde tijdens dat stille moment gedichten uit haar hoofd. Opdat ze onder welke toekomstige omstandigheid dan ook de woorden en de schoonheid opnieuw zou kunnen oproepen.

Zoals deze, *Klärchens Lied* van Johann Wolfgang von Goethe:

*Freudvoll und leidvoll,  
Gedankenvoll sein.  
Hangen und bangen  
In schwebender Pein.  
Himmelhoch jauchzend,  
Zum Tode betrübt,  
Glücklich allein,  
Ist die Seele die liebt.*

Wat kwam ik halen als jonge vrouw in de keuken van mijn kinderjaren? Het antwoord zal moeten komen uit de woorden die ik schrijf (*etwas, was vorhanden sein muss...*) want ik stond er niet en het gesprek vond niet plaats maar het klopt, in dit verhaal, om het plaats te laten vinden.

De boeken van de studeerkamer boven, de strevingen om in kennis een “waarheid” te vangen die het particuliere overstijgt en het alledaagse stut: langs de weg van de rede had ik getracht (op) te groeien door te be-grijpen, door met beide handen aan te grijpen wat al gezien en gezegd en gedacht was.

Maar zoals Hella Haasse schrijft: ‘De waarheid zet uit naarmate wij zelf groeien. Nooit achterhalen wij haar. Ik geloof dat dit onophoudelijk méé-groeien zin en doel van het mens-zijn is.’ Is dat niet een van de meest complexe opdrachten in het mensenleven, dat het meegroeien zelf zin en doel kan zijn? Complex in de zin dat het van het bewustzijn vraagt zowel te begrijpen, in het hier & nu het gegevene te aanvaarden voor

het doorgronden van “werkelijkheden”, én daarbij de mogelijkheid open te houden dat je het volledig bij het verkeerde eind hebt, dat zekerheden, houvast, kennis, inzichten, parameters allemaal ook onderhevig zijn aan eender proces van uitzetten en groei?

Dus toen ik in mijn leven op het punt was aanbeland waar een rotsvast vertrouwen in de ratio begon te wankelen greep ik terug op dat andere houvast dat er ook altijd was geweest, minder gearticuleerd misschien of minder nadrukkelijk, waarmee mijn hele hoedanigheid evengoed was doordeesemd. De *oral wisdom* van de verhalenvertelster bij het aanrecht, die alles wat zij had geleerd en begrepen bijeen had gesprokkeld tussen de keukens en de kamers waar zij in haar leven had vertoefd.



### Taft zum Kragen <sup>56</sup>

“Een jonggehuwde vrouw was nieuw op het Duitse dorp komen te wonen waar haar verloofde, nu haar man, al sinds een tijdje als predikant werkzaam was. Hij was een knappe verschijning vond zij, helemaal in vergelijking met de noestige en knoestige mannen van het platteland waarmee zij maar weinig vertrouwd was. De jonge domineesvrouw kwam uit de stad, en hoewel zij heus heel keurig en zuinig was, was ze ook van een beetje goede komaf. Ze had een mooie uitzet meegenomen naar de pastorie, wat wel nodig was met de elf slaapkamers die wachtten op vele kleine, hoge stemmetjes en ondeugend gesprong op de bedden. Omdat het maar een klein dorp was kon de kerk niet een groot traktement opbrengen, maar de predikant hield van zijn Gemeente en van zijn werk en maande zijn jonge vrouw niet kwistig te zijn met het huishoudgeld. Zij gehoorzaamde netjes, maar wat haar man niet wist, was dat ze iedere week een héél klein beetje van het huishoudgeld opzij legde en in een buideltje opborg. Het was, dat zij graag met Kerstmis er een beetje extra mooi uit wilde zien. Niet omdat ze ijdel was, o, nee, zo was ze niet. En ook niet om te pronken tijdens de Kerstdienst, dat zou de dominee toch ver-

56 | Verhaaltje zoals mij door mijn grootmoeder verteld, hier uit mijn geheugen opgegraven en naverteld. Naspeuring leert dat het een afgeleide is van de novelle *Taft zum Kragen*, opgenomen in de bundel *Ja, damals ...: Zwei heitere estländische Geschichten* van Else Hueck-Dehio (1913). Ik heb altijd gemeend dat Oma het verhaal uit eerste hand had.

schrikkelijk in verlegenheid brengen! Nee, zij spaarde het geld in haar buideltje om een mooie zijden kraag aan haar nette jurk te naaien, iets feestelijks, om haar man te plezieren die van zichzelf al zo knap was.

Dus toen het bijna Kerstmis was en haar man een dag moest afreizen naar de stad, raapte de vrouw het buideltje met spaargeld en haar moed bijéén en ging naar *Knopfs Passementerieën en Fournituren* om een lapje taftzijde voor een kraagje uit te zoeken. Verheugd ging ze van huis, maar hoe dichterbij de hoofdstraat naderde waar de winkel van Knopfs gelegen was, hoe zwaarder het haar te moede werd. Was het wel netjes geweest het geld achter te houden? Had ze niet haar lieve echtgenoot om het geld moeten vragen? Steeds minder zeker was ze, of hij het wel gepast zou vinden, een glanzende zijden kraag; niet te opzichtig. En meneer en mevrouw Knopfs, die zaten iedere zondag in de kerkbanken... wat zouden zij misschien wel niet denken?

Stilletjes oefende ze onder haar shawl: '*Frau Knopfs, haben Sie bitte Taft zum Kragen?*' omdat ze bang was van zenuwachtigheid niet uit haar woorden te komen.

Zo liep de arme domineesvrouw, die zich zo verheugd had, met steeds zwaardere voeten in de richting van de winkel en het buideltje dat ze diep in haar jaszak had gestoken voelde als een steen.

De deurbel klingelde hartelijk, mevrouw Knopfs begroette haar vriendelijk en beleefd zoals dat natuurlijk hoorde, en de rollen taftzijde lonkten in alle pracht en kleuren naar de jonge domineesvrouw. Maar in plaats van dat ze verrukt met haar handen over de stof ging om precies de juiste kleur uit te zoeken, bleef ze terneergeslagen op de deurmat staan met in haar hand, diep in de jaszak weggestoken, het buideltje dat brandde als een kooltje.

Mevrouw Knopfs vroeg vriendelijk of ze iets voor haar kon betekenen.

Met rode konen van ongelukkigheid hief ze haar hoofd een beetje op en stamelde: 'Heeft u voor mij misschien — Ik wilde zo graag—'

Geduldig wachtte mevrouw Knopfs op de arme vrouw.

*'Bitte?'*

Toen flapte het eruit: 'Och! Geeft u mij toch *Kraft zum Tragen!*'"

- Wat weet je niet meer?
- Hoe verder, Oma. Of: waar te beginnen.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> | 'Do we know where we are going? the Book asks. And you, where are you going?' (Cixous, 2018: p. 17).

18.

Hoe verder

Als dan de wereld stilvalt.

Als de hemel boven het noordelijk halfrond van planeet Aarde als bij wonder opklaart; de vogels in de stad voor het eerst sinds mensenheugenis, *mijn* mensenheugenis, in de vroege ochtend van zich laten horen als enig werkelijk tijdkompas; als wat wij als zekerheden beschouwden buigt als een riet in de storm; wanneer de woorden “triage” en “selectie”—zelfs *oracular assurance*—buiten dit verhaal om sinistere actualiteit geworden zijn, dient het moment zich aan zich te bezinnen op de vraag *Hoe nu verder*—een ijzingwekkende spiegeling van de voorlaatste zin die ik kortgeleden schreef.

Toen was het februari 2020.

– *Kraft zum Tragen.*

De acteurs van Internationaal Theater Amsterdam lezen honderd dagen lang de verhalen uit de *Decamerone* van Giovanni Boccaccio. Mijn boekhandelaar vertelt dat *De Pest* van Albert Camus niet is aan te slepen. Hij drukt me een andere roman op het hart, *Het meten van de wereld* van Daniel Kehlmann.

Want—? vraag ik.

Goed, zegt hij.

Hij legt het boek in een bruine papieren zak op het tafeltje in de openstaande winkeldeur. Ik mag het pakken nadat hij een stap achteruit heeft gezet.

‘Een heuvel waarvan je niet wist hoe hoog hij was, vormt een belediging voor het verstand,’ stelt ontdekkingsreiziger Alexander von Humboldt op pagina 37 opgewekt vast. ‘Als een mens niet constant zijn positie bepaalde, kon hij zich niet voortbewegen.’

Wat je niet kunt zien aankomen is exact het punt waarop je je bevindt. Op zee is dat: de golven. Al het andere is bekend, mits je het juiste instrumentarium hebt om de tekenen te lezen: de temperatuur (thermometer), de wind (anemometer), de stroming (chronometer?). De getijden.

Maar zelfs al meet je je een ongeluk, dan is nog niet gezegd dat je de “tekenen” kunt “lezen”. Meten is geen garantie dat de interpretatie zich op een verstandige manier verhoudt tot de fenomenen.

“Patiënt nul” is tot op heden zoek.

*One does not know how it happened until it is well over beginning happening—*

Men bereidt zich voor op de strijd met de middelen en de tactieken van de vorige, schrijft Gertrude Stein tussen twee oorlogen in, ‘because war is a thing that decides how it is to be when it is to be done.’ <sup>58</sup>

Een jaar geleden, toen mij haar opstel voor het eerst onder ogen kwam, vond ik de beeldspraak nogal zwaarwichtig voor een verhandeling over het principe van “het begin” in een literaire tekst.

Nu weet ik het niet meer.

Nu vliegen de oorlogsmetaforen je om de oren.

Nu is het begin van de ramspoed ‘al gebeurd lang nadat het is begonnen te gebeuren.’

Nu zie je de golven niet aankomen, en spoelt de zeegang je van achterop omver.

<sup>58</sup> | Gertrude Stein, *Composition as Explanation* (1926).





19.

*EVERY DEGREE OF THE COMPASS*

Als de mens niet constant zijn positie bepaalt, kan hij zich niet voortbewegen.<sup>59</sup>

Alexander von Humboldt is met zijn vriend Bonpland te paard onderweg van Parijs naar Madrid, de verbindingsweg tussen beide steden strekt zich in een rechte lijn voor hen uit, niettemin stopt Humboldt bij ieder natuurlijk obstakel om *positie te bepalen*. Bonpland verklaart hem volslagen getikt—die weg ligt daar toch?—, voor Humboldt impliceert positie bepalen méér dan het doen van metingen in en ten behoeve van het hier & nu. Hij heeft heel veel van *dit* begrijpen nodig (heuvels in Extremadura) om straks *dat* te kunnen duiden (vulkaan in Ecuador), al weet hij nu nog niet dat hij daar ooit zal staan.

“Positie” is in Humboldts opvatting geen statisch gegeven (de coördinaten van een zeker punt) maar de bepaling van verschijnselen in plaats en tijd, in het licht van wat nog komen gaat (en van wat achter hem ligt? wie zal het zeggen, ik ben nog maar net in het boek begonnen). En omdat je nooit met zekerheid kunt weten wat je te wachten staat, kun je beter nauwgezet en toegewijd om je heen blijven kijken dan louter en *linea recta* de weg af te galopperen naar die stip aan de einder.<sup>60</sup>

*And now to begin as if to begin, composition is not there, it is going to be there and we are here.*<sup>61</sup>



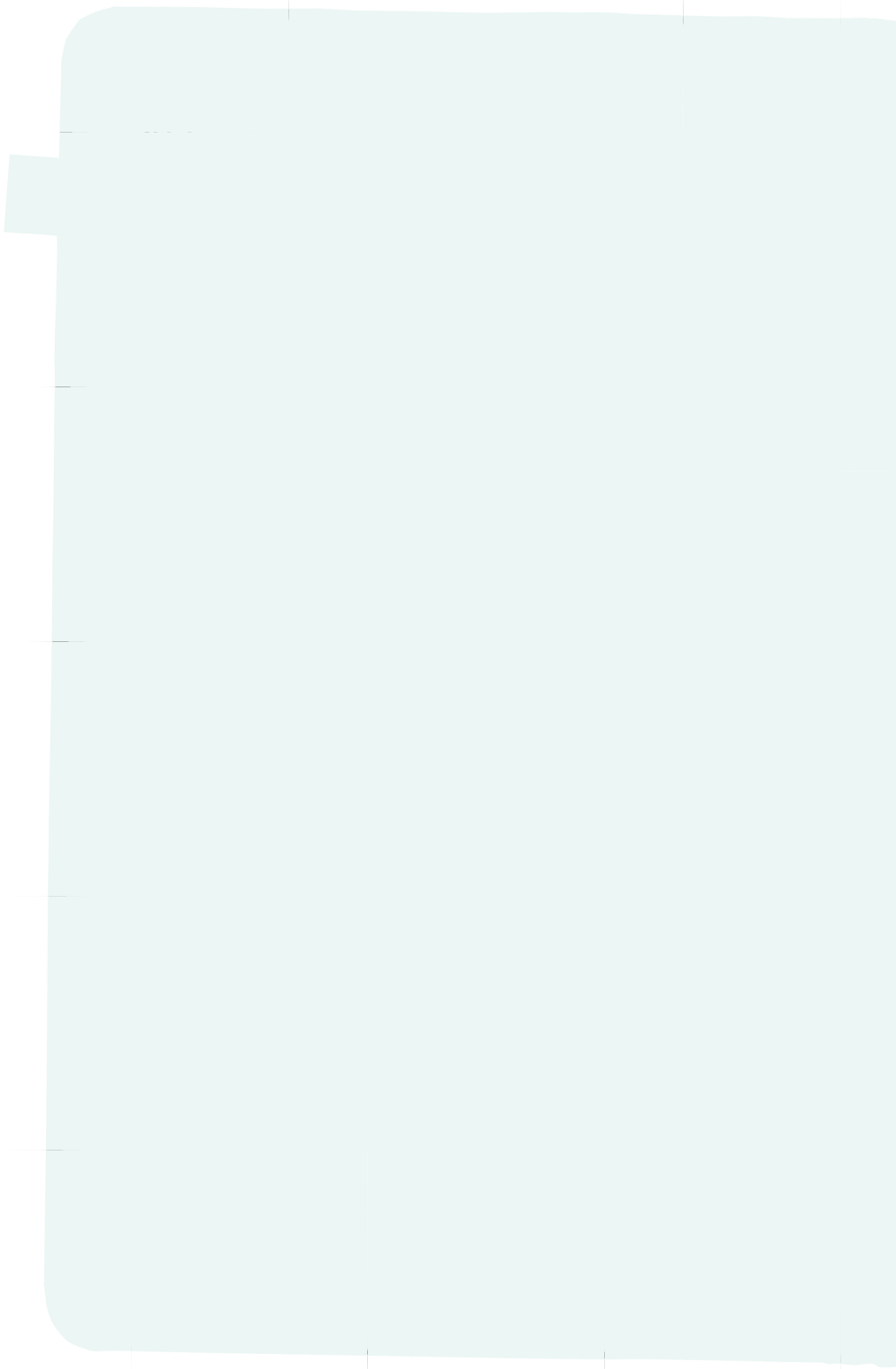
In mijn opschrijfboekje noteer ik:<sup>62</sup>

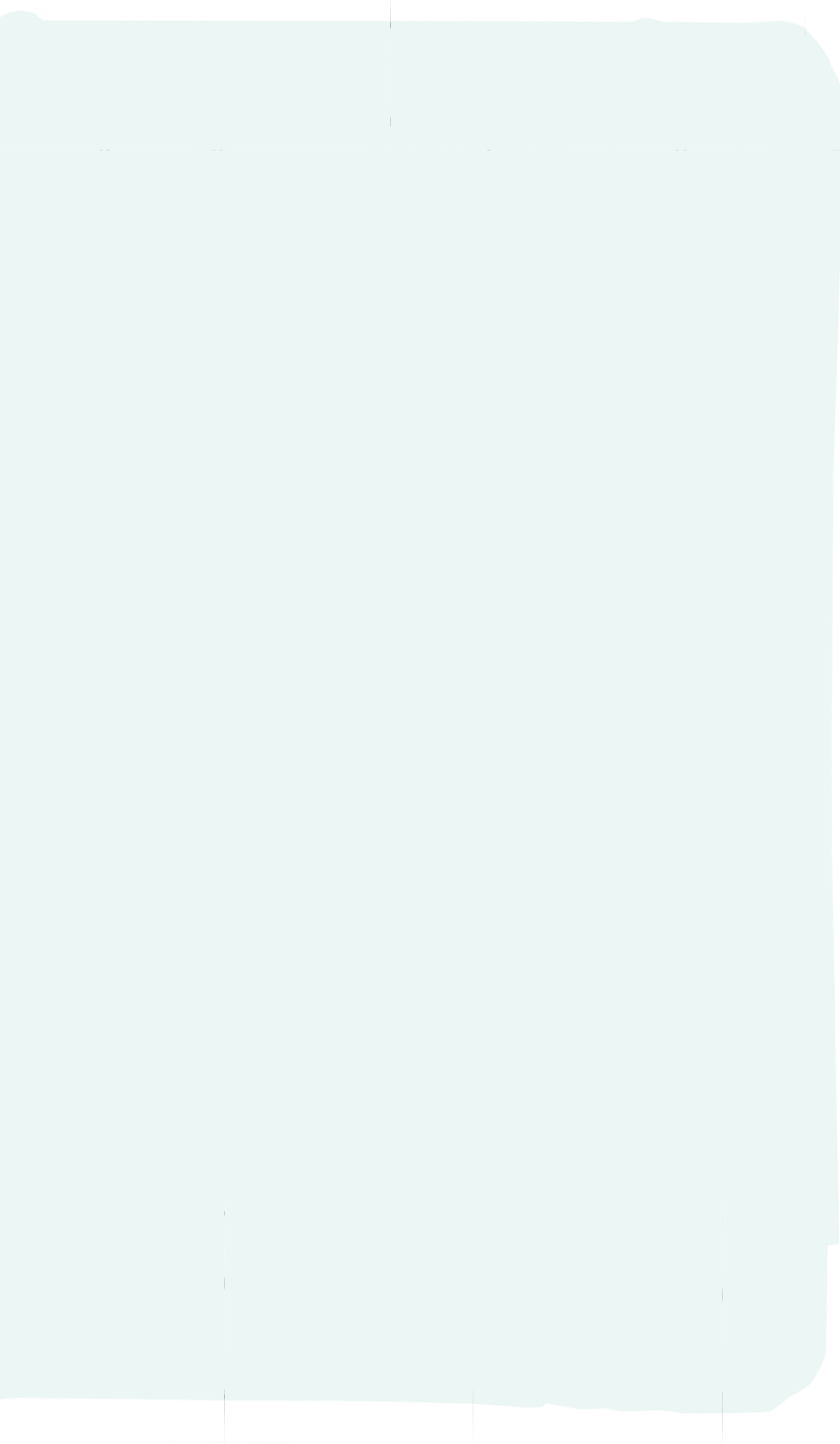
59 | Daniel Kehlmann, *Het meten van de wereld*, 2006: p. 37. De roman schetst een portret van twee grootheden van de Verlichting: Alexander von Humboldt en wiskundegenie Carl Friedrich Gauss. Alexander Freiherr von Humboldt (1769-1959) was een vooraanstaand Pruisisch ontdekkingsreiziger, schrijver, geograaf, natuurvorser, en meer. Zijn werk is voor de ontwikkeling van diverse wetenschapsgebieden van betekenis geweest. Onder meer is de Humboldt-pinguin naar hem vernoemd.

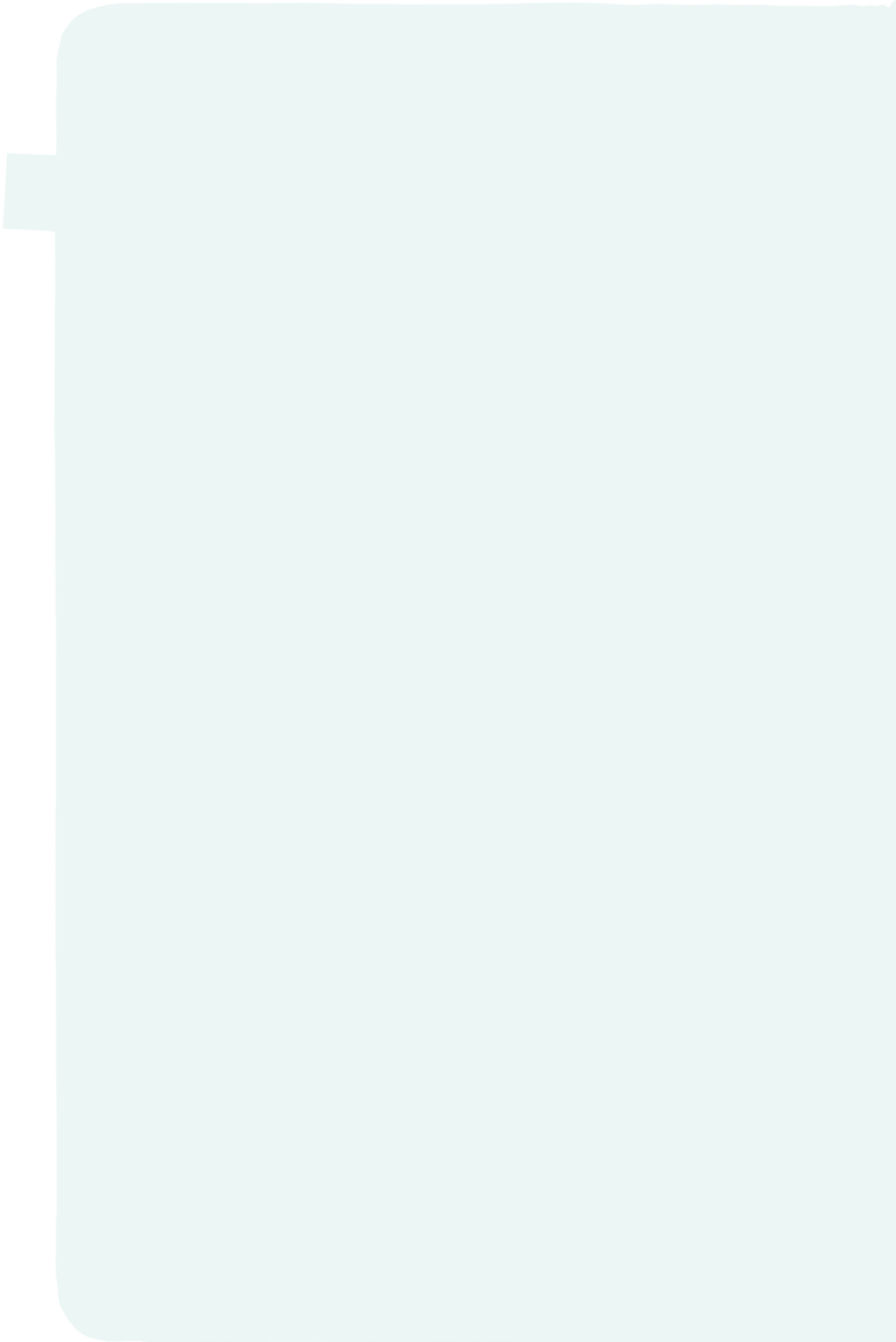
60 | Id., pp. 37-38. ‘Het ging niet om de weg, antwoordde Humboldt. Het ging om het principe.’

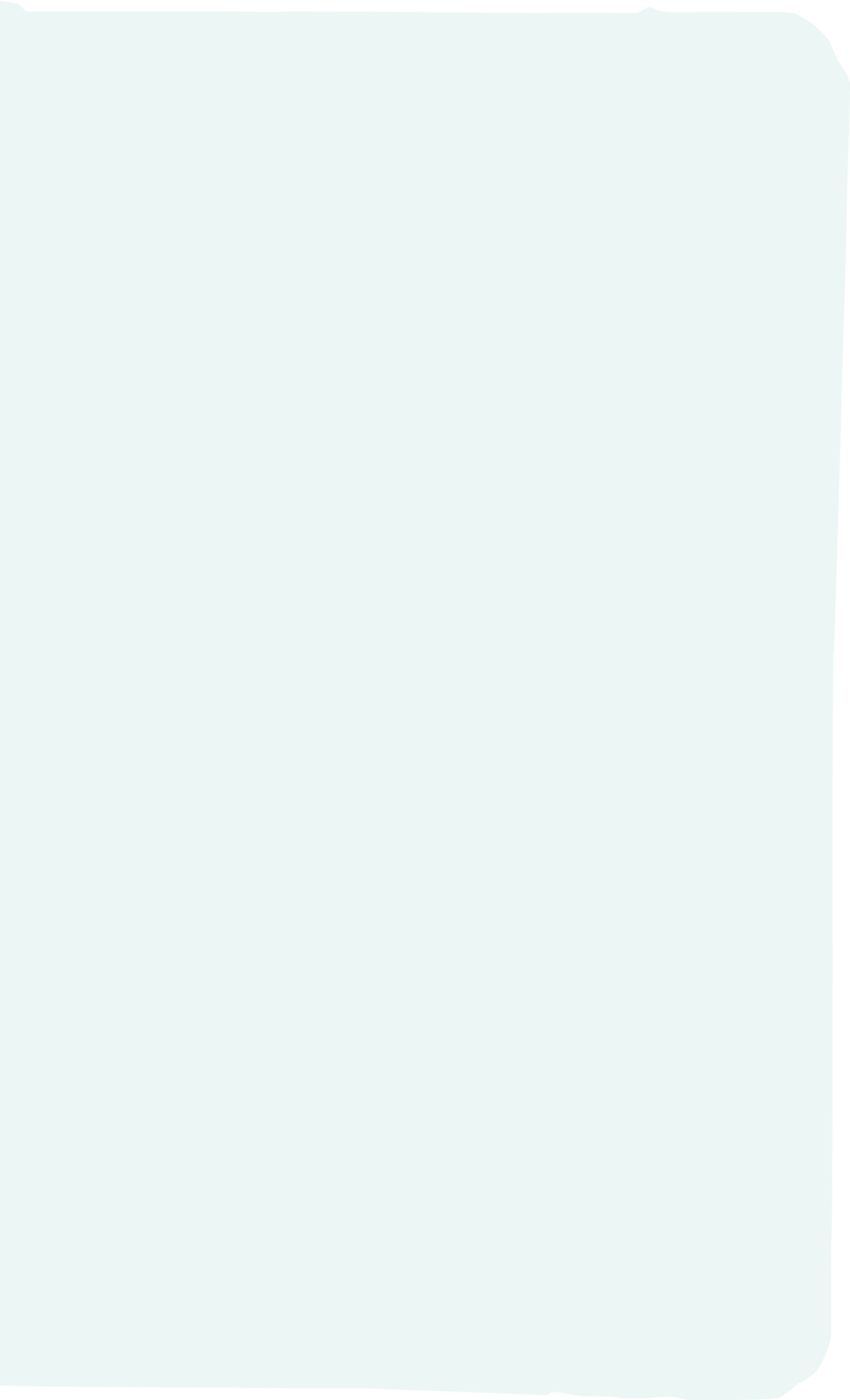
61 | Stein (1926).

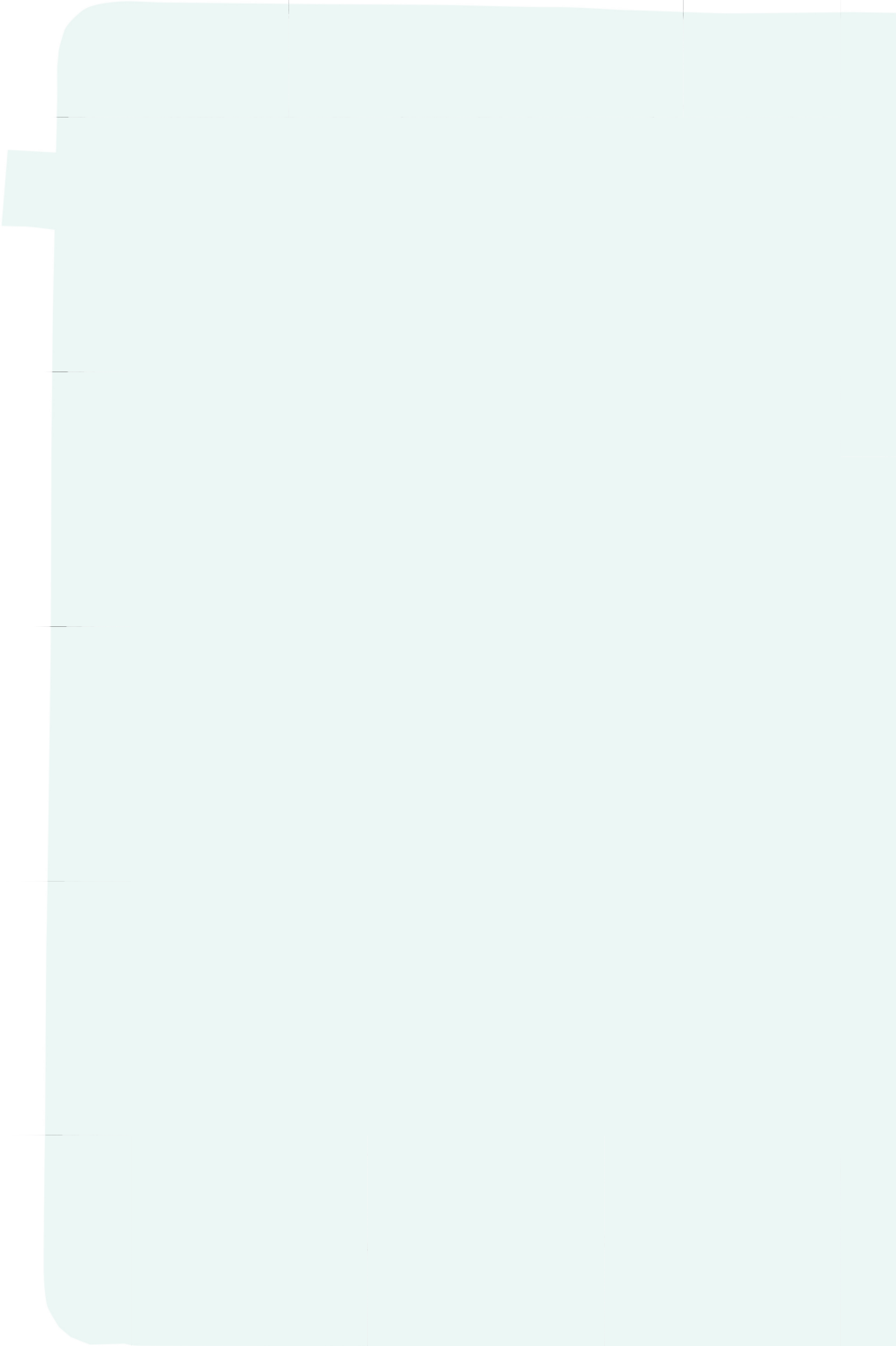
62 | Transcriptie. →

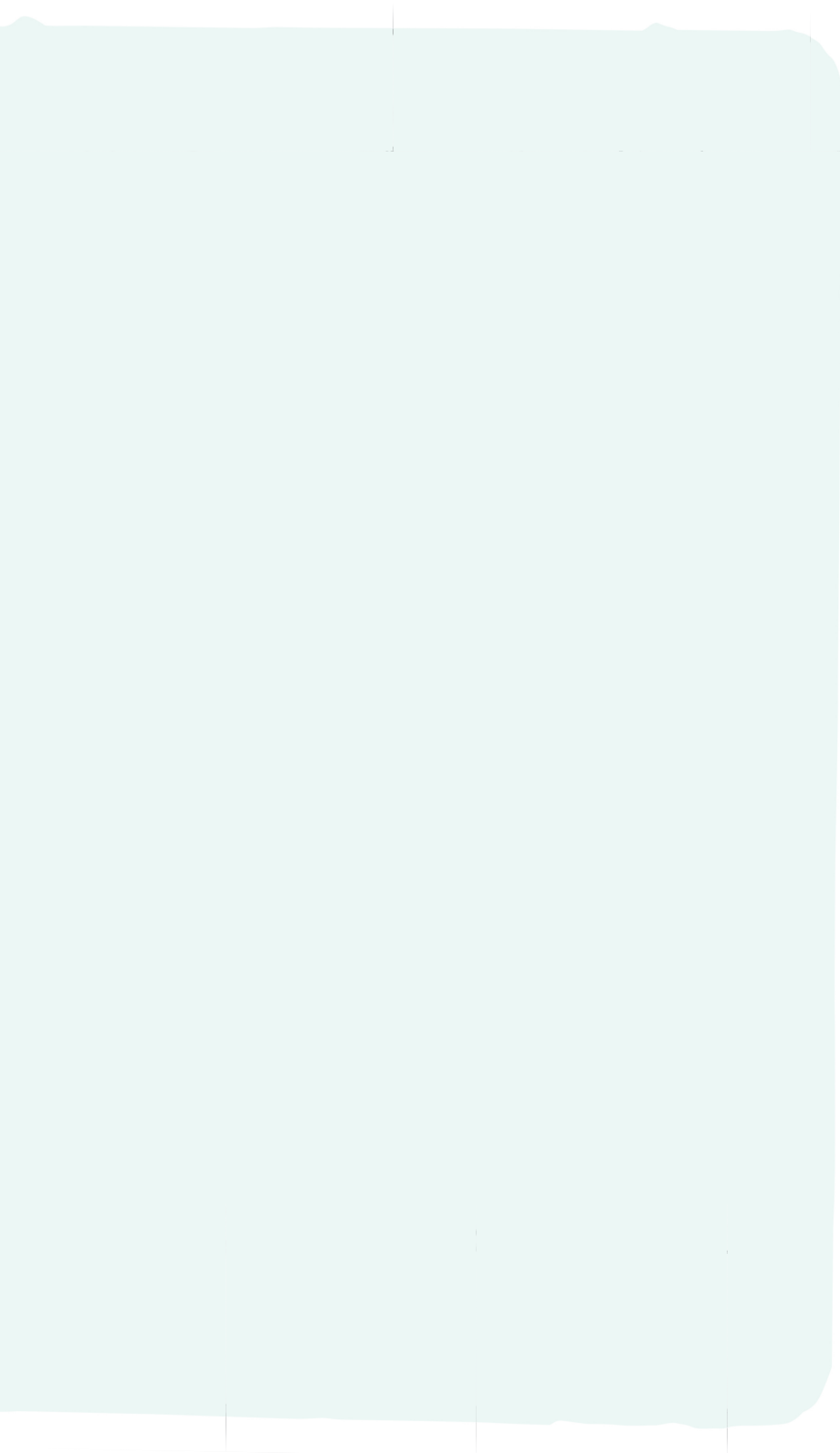














Hoe relevant is zo'n overpeinzing? <sup>63</sup>

Ik denk dat een bewust nadenken over het begin—noem het uitgangspunt of positiebepaling, noem het intentie of stip aan de einder—

Ik had gewild dat het boek dat ik nu ga schrijven had bestaan voordat ik aan mijn onderzoek begon; voordat ik aan het schrijven van dit boek begon. Het had de weg vrijgemaakt om te doen wat ik graag doe: fabuleren.

—méér nog dan het feitelijke aanvangen de mogelijkheid openhoudt, of ontsluit, dat er niet zoiets bestaat.

Dat je ieder moment kunt besluiten een tekst of werk begonnen te verklaren, of evengoed nooit echt begonnen maar in voortdurende aanwas, in voortdurende dialoog met zichzelf en al het andere.

De ordeningsprincipes blijken dan volgend te zijn aan het nauwgezet en toegewijd zoeken naar die dialoog, waarin de onderscheiden elementen worden erkend als in potentie betekenisvol in het geheel: de Javaan, het geometrisch motief, het schaap, het gedicht. Een virus.



Na een halfjaar in Nieuw-Andalusië had Humboldt alles onderzocht wat niet bang was om voor hem weg te lopen of niet voldoende voeten had. Hij had de kleur van de hemel, de temperatuur van de bliksems en het gewicht van de nachtelijke rijp gemeten, hij had vogelstront geproefd, de aardshokken onderzocht en was in de grotten der doden afgedaald. <sup>64</sup>

<sup>63</sup> | Toelichting opschrijfboekje. →

<sup>64</sup> | Kehlmann, 2006: p. 63.

Verbinden is dus: erkennen dat “ik” degene ben die hier de draden spint tussen de fenomenen—een radicale subjectiviteit van het onderzoek en het denken.

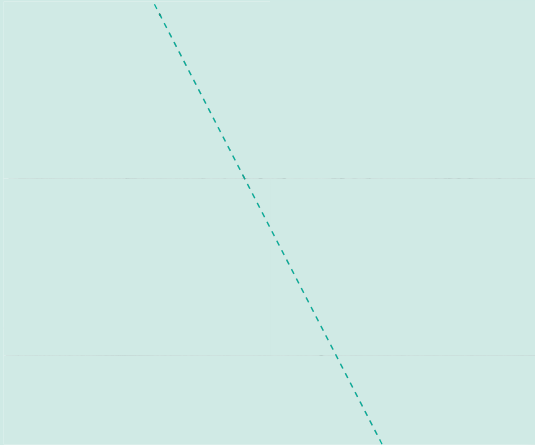
Maar ook de nederigheid te aanvaarden dat zonder *Al het andere* het “ik” sprakeloos is: het is niet mijn verhaal dat verteld wil worden. Het is het verhaal dat gaandeweg om woorden vraagt.

‘Dus ga ik het nu schrijven’, schreef ik—

‘Zelfoverschatting en zelfverachting. Het pad tussen die twee is smal. Het ravijn aan beide kanten van het pad is diep. Zoek dat pad. En ga nu. Het ga u goed’.

Terugggevonden verloren  
snipper: Geert van Istendael  
geciteerd door Peter  
Vandermeersch, NRC  
28-01-2011

20.



65

**PREFIX**

In de vroege ochtend van 10 juni 2001 was het water van de Buffalo Bayou voldoende gedaald om de metershoge betonnen palen waarop het huis van mijn vader rustte te inspecteren. De storm Allison die zes dagen eerder bij Galveston, het Pernis van Texas, aan land was gekomen had een waterwal van 2,5 meter hoog vanuit de Golf van Mexico landinwaarts gestuwd waardoor het met kreken (bayou's) doorsneden gebied van Houston voor grote delen onder water was komen te staan. Bovenop de overstromingen was in korte tijd 980 mm regen gevallen; hoosbuien die in het kielzog van de storm in de dagen die volgden wegtrokken naar het noordoosten, in de richting van Jefferson County. Daarmee was het grootste gevaar geweken. De laaggelegen ringwegen rond de stad stonden metersdiep onder water; duizenden woningen waren verwoest en een enkeling was verdronken. Maar in de nacht van 9 op 10 juni was het regenen in Houston gestopt en daalde het waterpeil.

De parketvloer op de onderste verdieping van het huis-op-palen was bedekt met een vette laag smurrie. Het water was tot anderhalve meter hoog door de kamer gestroomd en had een residu van modder, verrotte planten en oliesporen achtergelaten. De verzameling precolumbiaanse beeldjes van ongebakken klei was in het water opgelost en weggespoeld. De Steinway, van zijn plek gedreven, lag met twee van de drie poten in de lucht tegen de glazen pui. Omdat het kantoor van mijn vader een verdieping hoger gelegen was had het grootste deel van zijn boekenverzameling de zondvloed overleefd.

Zo niet de Statenbijbel. Dat boek, als kunstobject fraai uitgelicht, was een prominente plek gegund op een plexiglazen piëdestal tussen de vleugel en de Milton Avery in de living op de begane grond.

De conservator Oude Prenten van het DeMenil Museum is acht dagen na de *landfall* van Allison ter plekke om de schade op te nemen. Ze onderzoekt het boek dat het uiterlijk heeft aangenomen van een aangespoeld kadaver, en neemt een kloek besluit. Het loodzware gevaarte, waarvan het koperbeslag onder druk van het opgezwollen binnenwerk is verwrongen, wordt onmiddellijk overgeplaatst naar de vriescel van het museum.

In een kist gaat de bijbel op transport naar het DeMenil waar de casus voor een *second opinion* aan het hoofd van de afdeling

65 | Op het prikbord (sinds 1999): *How can a novelist achieve a. [atonement] when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God?* (naar Ian McEwan: 'How can a novelist achieve atonement when, with the absolute power of deciding outcomes, she is also God? [...] It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all.' *Atonement*, 2021).

Oude Prenten wordt voorgelegd. Dan volgt het tweede besluit. Voordat het invriezen begint moeten de gravures met afbeeldingen van de oudtestamentische verhalen van het binnenwerk worden losgesneden.

Ter plekke neemt hoofdconservator Elisabeth Lunning het chirurgisch mes ter hand en snijdt als eerste de kaart van *De Gelegenheit van 't Paradys* van de brontekst los.



Niet lang nadat ik de passage had geschreven waarin het Amerikaanse exemplaar van de Statenbijbel is verzwolgen door het water gaat de telefoon.

Ik herken het nummer aan de prefix, 01713: *Houston calling*. Dat mijn vader belt komt niet ongelegen. Delen van het relaas van de orkaan Allison en de overstroming van 2001 had ik bij elkaar kunnen sprokkelen via het digitaal archief van de *Houston Chronicle*, ooggetuigenverslagen op YouTube, en Wikipedia. Maar wat zich erna had afgespeeld, bovenal hoe de inktprint van het *Paradys* in een zware ebbenhouten lijst aan de wand van zijn nieuwe loft in downtown Houston terecht was gekomen, daarover deden verschillende verhalen de ronde—niet in de laatste plaats dankzij mijn informant.

Mijn vader, wist ik, is een onderhoudend verteller, maar afhankelijk van zijn suikerspiegel, de beurskoersen, zijn toehoorders, de temperatuur van de Chardonnay en willekeurig wat hem verder op het moment beroert, kleurt de waarheid in zijn vertellingen rood, groen of blauw. Allemaal waar. Allemaal waar gebeurd.

De versie rond de redding van de Bijbel die ik zojuist had uitgeschreven had mij het meest aannemelijk geleken. Ik legde de tekst over de telefoon aan hem voor.

‘Nee, nee, de palen van het huis waren 40 feet.’

‘Twaalf, dertien meter hoog? Dus het water van de bayou was meer dan tien meter gestegen?’

‘Minstens! Tot aan het plafond.’

Geen van de rapporten had een waterstijging van een dergelijke omvang gemeld.

‘En de “piano” was een vleugel. *Steinway*—zet dat er maar bij.’

Ik noteerde het detail.

‘Maar verder klopt het, min of meer?’ vroeg ik nog.

'No way! De bijbel ging in mijn diepvries. Op aanraden van de curator. Hij is nooit naar het museum verhuisd.'

'Weet je het zeker? Hoe groot is jouw vrieskist in godsnaam? Dat ding had de omvang van een kalf!'

Ik was inmiddels gestopt met het maken van notities van dit gesprek en besloot het reeds geschrevene, mijn versie, als meest waarschijnlijk (of: *bijzonderder*) te handhaven.

'En, niet onbelangrijk voor jouw verhaal,' ging mijn vader nog even door over de telefoon: 'Ik heb die prent eruit gehaald. Alle prenten trouwens.'

'Jij?'

'Het is nog anders. De lijm had losgelaten. Ze gleden zo tussen de bladen uit. Elisabeth Lunning vond het verstandig de gravures te redden want het boek was toch verwoest. Waardeloos. Die prenten zijn dus wel naar het DeMenil gegaan om te worden gerestaureerd. Die zijn *museum quality!* Wist je dat? *Damned expensive.*'

Dat zei hij: *damned expensive.*

Ik dacht terug aan de Statenbijbel van mijn kinderjaren, de "oude hond" op de hoek van het tapijt, het Boek als voetenbankje, mijn eerste woordjes, APO, AYAM. BĚŘĚ' SĪT. De caleidoscoop draaide voor mijn geestesoog en toverde, met de gekleurde steentjes als harde feiten, telkens een volstrekt andere figuur tevoorschijn.

Wat heeft het voor zin te willen weten hoe het precies is gelopen? Wat maakt het uit wie het *Paradys* uit de Bijbel heeft gesneden of gered?

Feit is dat de prenten, *museum quality*, ingelijst aan de muur van mijn vaders loft prijken en dat de Statenbijbel uit 1638 als een afgedankt werkpaard op de vloer eronder ligt.

Maar dat is niet het hele verhaal.

Want dit is wat ik nu begrijp: het was niet de orkaan Allison die de Bijbel verwoestte. En het kwam niet doordat mijn vader het boek onder de arm nam toen hij naar Amerika emigreerde, dat woord en beeld nu voorgoed gescheiden zijn. En ook niet omdat hij, kunstminnaar en snob, dat vrome object uit het oude Europa fraai uitgelicht tussen de Milton Avery's en de Arthur Goodwins had uitgesteld, dat de Bijbel verzoop.

Feiten, stelt romanschrijver Amos Oz, zijn de ergste vijanden van de waarheid. De "feiten" hebben mij decennialang zand in

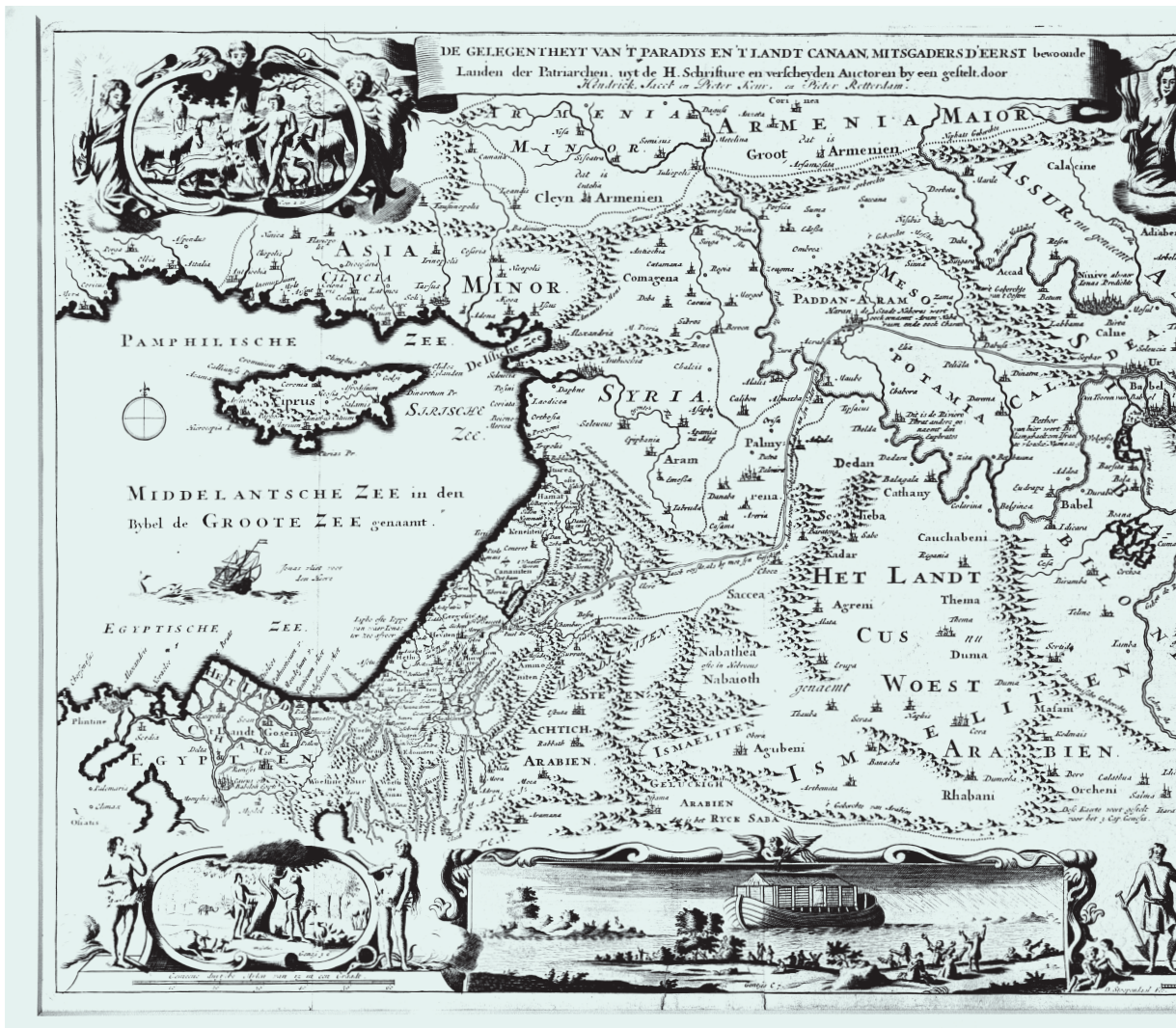
de ogen gestrooid. Dat er eene reden zou zijn waarom mijn vader de Bijbel ontvoerde, exposeerde, liet verdrinken en verminkte, hield me weg van de waarheid. Maar de waarheid is zo simpel. De ware oorzaak van dit alles is daarin gelegen dat mijn vader zelf zo godvergeten ontworteld is dat hij, door zich vijfenveertig jaar lang vast te klampen aan dit wrakhout—noem het Bijbel of mythe, toeëigening of replek—zich ervan dacht te vergewissen dat er nog iets van een pinwortel in de aarde steekt waarlangs hij zich verbonden kan weten met zijn land van herkomst.

Dat heb ik zelf bedacht.

Hier, zo juist, ter plekke.

Het is niet per se de enige waarheid, maar: het is wel waar

*De Gelegenheit van 't  
Paradys en 't Landt Canaan,  
Statenbijbel (Houston  
exemplaar)*







het verhaal begint.





# ANNOTATIES

1 | Dit is niet de best denkbare openingszin. Als wat erop volgt niet het beoogde resultaat oplevert — een onderzoek dat kennelijk door zichzelf overbodig gemaakt wordt — is het een holle frase die achterwege mag blijven. Blijkt wat hierna volgt wel de inzet in te lossen, dan kan de zin evengoed met terugwerkende kracht worden geschrapt. Toch: zonder deze zin, zonder dit al dan niet fictieve begin, zou niets begonnen zijn.

→ Volgens romanschrijver Amos Oz bevind ik me in geruststellend goed gezelschap: van schrijvers die ertoe besluiten, 'misschien wanhopig of uitgeput, gewoon dat op te schrijven wat bij hen opkomt, wat doet het er verdomme toe, je kunt immers ook met iets volkomen banaals of met iets halfslachtigs of zelfs met iets doms beginnen.' Zoals de grote Fjodor Dostojevski met dit 'armzalige begin van zijn verhaal *Witte nachten*: "Het was een wondermooie nacht, vriendelijke lezer, zoals we misschien alleen kunnen beleven als we jong zijn. De lucht was zo vol sterren, helder en heerlijk..."', enzovoort. 'Niets aan te doen,' verzucht Oz, 'maar leuk is het niet' (*Zo beginnen verhalen*, 1999: pp. 11-12). Ondanks dit op het oog teleurstellende begin van *Witte nachten* (ondertitel: 'Sentimentele roman') gunt Oz de schrijver, of de literatuur, het voordeel van de twijfel met de vaststelling dat Dostojevski's openingszin — 'Misschien is de miserabele zin aan het begin dus wel met opzet zo miserabel' — wel degelijk een literair doel kan dienen. Hij verwijst daarbij naar het credo dat het begin van een verhaal beschouwd kan worden als een contractuele overeenkomst tussen de schrijver en de lezer (id., pp. 13-16. Zie ook Peter Childs en Rodger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, 2006: pp. 18; 128-129).<sup>1</sup>

Leuk of niet, de kwestie van de openingszin roept de vraag op wat dat dan is, het begin van een tekst, en of het überhaupt van betekenis is voor wat erop volgt. En ze be vraagt het onderscheid tussen het begin van de tekst en het begin van het verhaal, of tussen het begin van het verhaal en van het schrijven zelf, of tussen het schrijven zelf en de mijmeringen waarmee de schrijver haar dagen slijt, bijvoorbeeld *in casu*, wanneer de tekst een vertelling moet omvatten dat een onderzoek betreft dat zichzelf overbodig gaat maken (of niet), maar waarvan de marsroute nog niet is uitgestippeld, laat staan uitgeschreven, laat staan begonnen — met andere woorden: *wat is hier het punt?*

Het punt is de tweede zin, van waaruit de eerste zin is ontsproten (en niet andersom): 'Ik had gewild dat het boek dat ik nu ga schrijven had bestaan voordat ik aan mijn onderzoek begon; voordat ik aan het schrijven van dit boek begon.' Een begin vanuit een gemis dus; het gemis waarin zowel het motief als de kern van de queeste besloten ligt. → 2

Terug naar de aanleiding voor deze annotatie, de eerste zin: wat staat hier nu, wat is de betekenis en / of de consequentie voor de rest van de tekst?

Vertrekpunt van de essays van Amos Oz is de premisse dat het begin van een

1 | Een kritische beschouwing van het principe van het openingscontract voert hier te ver. Het is niet het onderwerp van het onderzoek dat ik overbodig wil maken. Ik beperk me tot de vaststelling dat het bespelen en ondermijnen van het al dan niet contractuele verwachtingspatroon van oudsher onderdeel is van de kunst van de (roman-)schrijver, zie Miguel de Cervantes Saavedra, of Daniel Defoe. Een innemende bespiegeling op het fenomeen is de oratie van emeritus hoogleraar filosofie van de literatuur Ger Groot, *Vergeten te bestaan. Echte fictie en het fictieve ik* (2010).

verhaal 'als in een chromosoom' de essentie omvat van alles wat erna te gebeuren staat (1999: p. 16). Zijdelings grijpt hij terug op de lijvige studie van de Palestijns-Amerikaanse literatuurwetenschapper Edward Said, gewijd aan de theorie van de (overwegend) Europese literatuurkritiek, *Beginnings. Intention and Method* (2012 [1975]). Said werpt hierin de vraag op hoe het begin te duiden: is het hetzelfde als de oorsprong van een werk? Is het begin daadwerkelijk het begin, of gaat er een ander moment aan vooraf, meer authentiek of oprecht? De reikwijdte van deze en aanpalende vragen ('Of what value, for critical or methodological or even historical analysis, is "the beginning"?)' verklaart of rechtvaardigt wellicht de omvang van het boek—'at least to me', voegt de auteur er bescheiden aan toe (2012: p. 3).

Daar heeft hij een punt. Immers, voor degene die schrijft—'at least to me'—wil een werk dat voorligt van levensvatbaarheid getuigen; wil het de schrijver met een zeker optimisme vervullen dat continuïteit mogelijk is 'as intended by the act of writing' (id., p. 47, oorspronkelijke cursivering). Hier schemert ook in het vocabulaire de tijdgeest door, de (Europese) literaturopvatting van de jaren zestig, zeventig van de vorige eeuw, wanneer Said dit mechaniek als volgt schildert: 'Stretching from start to finish is a fillable space, or time, pretty much here but, like a foundling, awaiting an author or a speaker to father it, to authorize its being' (id., pp. 47-48).<sup>2</sup>

Het belang van het begin, redeneert Said, is niet per se of uitsluitend gelegen in wat er staat— letterlijk: 'Het was een wondermooie nacht', of programmatisch, zoals Oz's chromosomaal contract —maar in het feit dát het er staat, als manifestatie van een overtuiging dat voortgang mogelijk is. "lets" is dus reeds begonnen, voorafgaand aan de eerste woorden, anders kan van continuïteit geen sprake zijn. Het hoogmoedig 'Ik ga mijn eigen onderzoek overbodig maken' kan dus gelezen worden als een uitspraak *in medias res* of, zoals het ongeïdentificeerde citaat op mijn prikbord luidt: 'Beginning is a decision that follows the act of having begun.'

Ook een einde, feitelijk of imaginair—noem het bestemming of doel, 'as intended by the act of writing'—moet op een of andere wijze in die initiële handeling zijn geïnternaliseerd, anders treft de schrijver het lot van de arme ambtenaar Joseph Grand in *De Pest* van Albert Camus die talloze versies van zijn openingszin schreef ('Triomfantelijk las hij de zin voor: "Op een mooie meimorgen reed een slanke amazone, gezeten op een zwierige vosmerrie, door de lanen vol bloemen van het Bois de Boulogne." Maar hardop voorgelezen liep het slot van de zin niet goed. Grand struikelde er bijna over. Bedrukt ging hij zitten.')

omdat hij geen zicht had op het vervolg, laat staan op een einde (1998: p. 329). 'The beginning implies the end', observeert Said met een wat obligate verwijzing naar Aristoteles' *Poetica*, 'or rather implicates it' (2012: p. 41). De observatie resonanceert in de chromosoom-metafoor van Amos Oz. Said werkt deze gedachtegang uit in het tweede hoofdstuk, 'A Meditation on Beginnings'. In het licht van het oogmerk, het doel dus van een tekst, onderscheidt hij twee typen begin. Het een heeft

<sup>2</sup> | Zie voor een voorstudie naar "intention", "destination", "authorisation", en "origin": Maya Rasker, 'A writer's oscillations: The beginning as mediating space between origin and destination' (2018).

betrekking op kennisproductie, is probleem- of projectgericht, 'transitief'; het ander, 'intransitief', is gericht op de productie van proza en poëzie: 'artistic work'. Daarbij benoemt hij niet zozeer waarin het verschil gelegen is, als wel de omstandigheden die voorondersteld zijn en eruit volgen. Filosoof en schrijver Roland Barthes ging hem hierin voor (in een voetnoot verwijst Said ernaar, p. 43) wanneer hij mijmert: 'It would be interesting to know at what point the verb *to write* began to be used in an apparently intransitive matter, the writer being no longer one who writes *something*, but one who writes, absolutely' ('To write: An Intransitive Verb?' (1970), oorspronkelijke cursivering).

Schrijven met kennisproductie ten doel, stelt Said, impliceert een begin van waaruit continuïteit logischerwijs voortvloeit, 'imposing a severe discipline on the mind that wants to think every turn of its thoughts from the start.' Het andere type begin is volgens hem veeleer een product van de geest ('creature of the mind'), een paradox: '[b]ecause it cannot truly be known, because it belongs more to silence than it does to language [...]'. Waar in het domein van de kennisproductie het denkproces van meet af aan samenhang, logica en doelgerichtheid vereist en afdwingt—'a severe discipline on the mind'—ontbreekt aan gene zijde van het spectrum kennelijk een dergelijke eenduidigheid: hier is men gevangen 'in a tautological circuit of beginnings about to begin.' En daarmee is dit type begin 'something of a necessary fiction' (2012: pp. 50-51; 76-77).

Om het even hoe of waartoe men begint, rondt Said zijn 'Meditations' af, wat we (nog) niet weten of begrijpen blijft ons achtervolgen en opjagen, ook lang nadat we met schrijven begonnen zijn<sup>1a</sup> (ik vraag me af of de goede meneer Grand met zijn vosmerrie met dit inzicht geholpen is). Het is een onzekerheid die we gelijktijdig creëren en accepteren: door te beginnen. Het toont, schrijft Said, hoezeer de taal (het schrijven, zou ik zeggen) de fictie en de werkelijkheid weet op te roepen zonder dat we precies kunnen benoemen wat "werkelijk" is en wat "fictie" (id., p. 78). → 45

De vraag hoe vruchtbaar Suids onderscheid is en of het in de praktijk van het schrijven wel wordt geschraagd wil ik gaandeweg de roman dieper adresseren.<sup>1b</sup> Omdat ik in dit stadium nog niet weet of wat ik doe "kennisproductie" is of "artistic work"—of beiden, of iets in het midden, of vervlochten—is de uitweg die ik kies de praktijk van het schrijven te omarmen als methode van onderzoek. Niet het dilemma droogzwevend uitpluizen maar rap door te stappen naar de volgende passage—de kop is eraf, *wat doet het er verdomme toe*—als een hoogmoedige sprong op de *bandwagon* van het voorbijtrekkend circus.

1a | Ik heb me bij lezing van *Beginnings. Intention and Method* meermaals afgevraagd waar het naartoe wil, dit amalgaam van pre-postmodernistische literatuurkritiek, (wetenschaps-)filosofie, een vleug psychoanalyse en grote belesenheid. Een eenduidig antwoord heb ik niet gevonden. Wat me trof in *Beginnings* is een passage waarin ik meen een glimp op te vangen van zowel de kern als het motief van Suids zoektocht.

Als gezegd: Edward Wadie Said (1935-2003) was een Palestijns-Amerikaans wetenschapper, bovenal een man van vele culturen, bovenal, denk ik, een toonbeeld van ontworteling. Dit schrijft hij op pagina 41:

[T]he mind wants to conceive a point in either time or space that marks the beginning of all things [...], but like Oedipus the mind risks discovering, at that point, where all things will end as well. Underlying this formal quest is an imaginative and emotional need for unity, a need to apprehend an otherwise dispersed number of circumstances and to put them in some sort of telling order, sequential, moral, or logical.

Wellicht dat daar het verhaal begint.

## 1b | Fragment uit:

*Een interview met mezelf (gebaseerd op teksten van mijn promotoren).*

V: Er wordt wel gesuggereerd dat een idee dat je wil onderzoeken of bespreken zich aandient nog voordat je begint met schrijven, een “unknown” dat alleen in en door het schrijven helder wordt. Op enig moment in het schrijfproces neemt de tekst het over en gaat uit zichzelf “spreken” (Janneke Wesseling, ‘Why write?’ 2016: pp. 15-16). In de academische context is het juist een vereiste op basis van vooraf vastgestelde bronnen en onderzoeksvragen een argument te bouwen. Dit lijken tegengestelde, zo niet tegenstrijdige schrijfstrategieën.

A: Het boeit me na te denken over de onderliggende aannames van deze tweespalt, dat creatief schrijven een losheid en een intuïtief karakter zou hebben dat het academisch schrijven ontbeert. En, mutatis mutandis, dat logica en nauwkeurigheid zoals verondersteld in academische teksten niet perse beschouwd worden als een eigenschap van, en voorwaarde voor creatief schrijven. Hoe meer ik het schrijfproces bestudeer, hoe meer ik beseft dat het in feite in intuïtie én logica is waar de twee verschillende schrijfstrategieën aan elkaar raken. Enerzijds toestaan dat “dingen” (ideeën, inzichten, onverwachte onderzoeklijnen enz.) eigener beweging tevoorschijn komen; ze je te laten overkomen. Anderzijds de noodzaak diep na te denken, gedegen na te denken en te reflecteren om een betekenisvolle uitspraak te doen. Het is de degelijkheid van de onderliggende structuur die een tekst overtuiging geeft, zowel in literatuur / fictie / creatief schrijven als in academisch schrijven.

Wanneer je bijvoorbeeld in een wetenschappelijke tekst met een bepaald concept werkt, moet de “genealogie”, de herkomstgeschiedenis van het concept zichtbaar worden gemaakt. Vandaar het gebruik van voetnoten.<sup>3</sup> Het moet helder zijn, eerst voor jou als auteur en daarna voor de lezer, wat precies wordt bedoeld met dat specifieke concept, waar het vandaan komt, hoe je het in je betoog wilt inzetten, enzovoort. Bij de opbouw van een personage in een roman is het mechaniek vrij identiek: je volgt min of meer dezelfde procedure om een overtuigend karakter te creëren.

Ik zie het fundamentele verschil niet tussen beide, behalve wellicht voor de voetnoot—en zelfs dan, nu ik erover nadenk: een voetnoot is een *beknopte* herkomstgeschiedenis.<sup>4</sup> In een roman kunnen hele passages worden opgevat als “voetnoten”, dus waarom niet met concepten werken alsof het personages zijn? Het is een strategie die het schrijven spannend kan maken, en zorgt voor een zekere losheid of speelsheid in je manier van denken.

3 | Het idee van genealogie in relatie tot de voetnoot is ontleend aan: Mieke Bal, *Guidelines for writing a PhD thesis within ASCA*, 2003: p. 44.

4 | De conceptie van de voetnoot als nuttige wandelstok en betweterige reisgenoot, als “verhaal onder de streep” (‘story behind the story’) is gevoed door *The Footnote. A Curious History* (1997) van Harvard historicus en filoloog Anthony Grafton. (Zie ook: Maya Rasker, ‘On Fiction and Forensics. A Classroom Investigation on Writing Artistic Research (and what are those Footnotes doing there?)’, 2022.)

2 | Het kennelijk gemis verraadt enig voorwerk: dat het werk zich ophoudt in het artistieke domein van het geschreven woord, en dat het een onderzoek betreft binnen de academische traditie en binnen het onderzoek in en door de kunsten (zie Michael Biggs en Henrik Karlsson, red., *The Routledge Companion to Research in the Arts*, 2011; Corina Caduff en Tan Wälchli, red., *Artistic Research and Literature*, 2019; Graeme Harper, 'Creative writing: words as practice-led research', 2008; Paul Magee, 'Alternative futures for the creative writing doctorate (by way of the past)', 2020; Jen Webb en Donna Lee Brien, "'Agnostic thinking": creative writing as practice-led research', 2008; Jen Webb en Donna Lee Brien, 'Addressing the "ancient quarrel": creative writing as research', 2011).

---

→ Een boek komt niet uit de lucht vallen en geen onderzoek begint bij zichzelf. Wat de passage op pagina 11 aanstipt zijn vragen als: in welke traditie of in welk domein plaatst ik dit onderzoek? Uit welke kennisgebieden wil ik putten, en waar hoop ik dat de uitkomst landt? Het samenspel tussen beide ambities—een onderzoek binnen de academische traditie en in en door de kunsten—is dit werk onderhanden. Emeritus hoogleraar van theorie en onderzoek in de kunsten Henk Borgdorff (Universiteit van Leiden) verwoordt het zo: 'Embedded in artistic and academic contexts, artistic research seeks to convey and communicate content that is enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices, and embodied in artistic products' (*The Conflict of the Faculties*, 2012: pp. 144).

Ziedaar mijn onderliggende, dubbele agenda: het schrijven in relatie tot artistiek onderzoek en academia te emanciperen door te begrijpen waarover dat gaat. Formeel: een meta-theoretisch onderzoek naar de epistemologie van, en een pleidooi voor schrijven als kunstvorm en kennisgenerator op het snijvlak van de kunsten en de wetenschappen (zo had ik het overigens niet kunnen verwoorden toen deze voetnoot oorspronkelijk ingeschreven werd).

De positie van schrijven binnen het domein van artistiek onderzoek blijkt bij eerste inventarisatie niet eenduidig. Die meerduidigheid heeft om te beginnen een institutionele grondslag: als kunstvorm wordt het schrijven op de (kunst-)hogeschool of universiteit bestudeerd en, zij het in mindere mate, beoefend, onder meer bij literatuurwetenschappen en "creative writing" (het Nederlandse universitair en kunstonderwijs heeft, in tegenstelling tot onder meer het Angelsaksische, in deze laatste amper een traditie).<sup>2a</sup> Daarbij is het schrijven ook het *medium* waarin onderzoek zijn beslag krijgt: proefschrift, artikel, scriptie, supplement, et cetera, om het even of het nu universitair, theoretisch, of artistiek (praktijk-) onderzoek betreft. Deze dubbelfunctie stuit in de praktijk van onderwijs, onderzoek en publicatie vaak op tegengestelde vereisten of verwachtingen. Een nadruk op de artistieke aspecten van het schrijven kan ten koste gaan van een beoogde wetenschappelijkheid of theoretische onderbouwing; schrijven met wetenschappelijk oogmerk dreigt de poëtische scheppingskracht te overvleugelen waarmee het ook is behept (Caduff en Wälchli, 2019: p. 2; Harper, 2008: pp. 163-164; Magee, 2020: pp. 4-8; Webb en Brien, 2008: p. 1; Webb en Brien, 2011: pp. 186-189). → 30



Naast deze institutionele en intrinsieke complicaties is binnen het domein van artistiek onderzoek het schrijven als eigenstandige kunstvorm en hefboom voor kennisproductie lang een buitenbeentje gebleven, waar bijvoorbeeld muziek zich eerder een plaats wist te verwerven in de nabijheid van de beeldende kunsten. Dat is te verklaren vanuit de gegroeide conventie dat de kunstenaar-onderzoeker, i.c. niet-schrijver, zich in een discursieve tekst verhoudt tot zijn artistieke werk wil het naar academische maatstaven "onderzoek" heten, waarmee het schrijven als kunstvorm onbedoeld naar de achtergrond verdween (Webb en Brien, 2011: p. 187. Voor een kritische beschouwing zie bijvoorbeeld Dieter Lesage, 'Tegen het supplement. Enkele beschouwingen over artistiek onderzoek' (2017). Lesage, cultuurfilosoof, schrijft: 'Kunstenaars die een doctoraat in de kunsten wensen te behalen, zouden niet afgeschrikt mogen worden door de eis om een academische tekst te schrijven. [...] Door op die manier te proberen de eis van een tekstsupplement te handhaven, bewijzen de verdedigers hiervan dat hun eis nooit iets anders is geweest dan een vorm van bureaucratisch academisch conformisme' (id., p. 7). Professor esthetiek Michael Biggs werpt de vraag op of de 'linguistic turn' in het onderzoek in de kunsten niet leidt tot 'conclusions *argumentum ex verbum* rather than *argumentum ex re*.' 'The Rhetoric of Research', 2002: p. 118).

De alomtegenwoordigheid van het discursief schrijven binnen het artistiek onderzoek—als in: *argumentum ad verbum*—is ook de samenstellers van *The Routledge Companion to Research in the Arts* niet ontgaan, voornoemde Michael Biggs en Henrik Karlsson: 'Although the media of the creative and performing arts are essentially non-linguistic, research in these areas seemed to embrace and sometimes even exaggerate the use of text [...]. Vandaar, schrijven ze in hun voorwoord, hebben ze in de *Companion* ruimte gemaakt om ook de rol van het geschreven woord te belichten 'in the formation and communication of understandings.' Om het even in welk medium het onderzoek tot stand is gekomen, argumenteren Biggs en Karlsson, 'all [means of communication] needed unpacking if they were to tell us about the core nature of research as a practice in the field' en tevens 'to remain situated [...] in relation to other academic disciplines' (2012: p. xv).

Met andere woorden: om relevant te zijn binnen het eigen werkveld èn voor de academische gemeenschap moet het onderzoek in hun opvatting *unpacked* worden, wat zoveel betekent als: uitgeschreven, gecontextualiseerd, beargumenteerd.

Ken Friedman, die als professor design innovation veelvuldig publiceert over de schriftelijke component van (artistiek) onderzoek, stelt het nog steviger. De dissertatie in de kunsten dient langs eendere weg—conventies—geschreven te worden als ieder ander academisch onderzoek: 'Now that we [artist-researchers, MR] are different, this is what's the same when it comes to writing up our research' (*Writing for the PhD in Art and Design*, 2015: p. 27).

Aldus de paradoxale situatie waarin het schrijven zich bevindt: wil het als creatief, generatief en communicatief medium in en voor artistiek en academisch onderzoek relevant zijn, dan zal het zich in het *eigen* medium discursief moeten verhouden tot zichzelf om die relevantie te bewerkstelligen.

Het is deze paradox die ik in mijn onderzoek wens te omarmen: schrijven als kunstpraktijk is te mooi, te veelzijdig en te genereus om als brandhout in de smeulende tegenstelling tussen "kunst" en "wetenschappen" te verworden tot een grijs hoopje as. → 22

2a | Een overzicht van creative writing-programma's in Duitstalig Europa geeft Corina Caduff in: 'Literature and Artistic Research' in *Art and Artistic Research* (2009: pp. 98-100). Ofschoon het artikel enige tijd geleden is gepubliceerd, is de informatie nog actueel. Datzelfde geldt voor programma's in Australië en Nieuw Zeeland (waar de academische en de literaire wereld al langer samenwerking zoeken) zoals beschreven in: Donna Lee Brien, Marcelle Freiman, Jeri Kroll en Jen Webb, 'The Australasian Association of Writing Programs 1996-2011' (2011: pp. 238-263). Het online, peer reviewed tijdschrift *TEXT: Journal of Writing and Writing Courses* is gelieerd aan de AAWP. Het tijdschrift *New Writing* (Routledge; Taylor & Francis) eveneens online en peer reviewed, richt zich op de angelsaksische gemeenschap wereldwijd.

Een algemeen overzicht van de positie van "creative writing" binnen de universitaire gemeenschap geeft Graeme Harper en Jeri Kroll, red., *Creative Writing Studies: Practice, Research and Pedagogy* (2008). De website van de *National association of writers in education* (nawe) brengt een actueel overzicht van universitaire creative writing-opleidingen, en dat zijn er in de VS en het UK intussen behoorlijk veel.

Andrew Cowan, in "No additional information required": Creative writing as research writing' gaat dieper in op de verhouding tussen "creative writing" en (artistiek) onderzoek in met name het Verenigd Koninkrijk (2020: pp. 1-19).

In Nederland wordt creatief schrijven aangeboden in het hoger beroeps-onderwijs aan kunstacademies ArtEZ ("creative writing"), Hogeschool voor de Kunsten Utrecht ("writing for performance") en de Rietveld Academie ("beeld en taal"). De universiteiten van Utrecht, Leiden en Amsterdam (UvA) bieden een minor of honoursprogramma "creative writing" aan op bachelorniveau. Deze opleidingen leggen niet expliciet de verbinding met schrijven als, of in artistiek onderzoek zoals op sommige buitenlandse opleidingen het geval is.

4 | Dat soort “intuïties” of ogenschijnlijk irrelevante terzijdes kan ik maar beter serieus nemen: soms een aanwijzing, soms richtinggevend. Het kan een vals spoor blijken, vandaar dat ik geneigd ben zo'n terzijde in eerste instantie klein te houden. Het kan ook het begin zijn van een relevant (zij-)spoor dat zich aanvankelijk vrij ongearticuleerd aandient; vandaar dat ik er evengoed nota van neem in de wetenschap dat ik het later altijd nog kan schrappen. Het stadium waarin het schrijven zich bevindt is daarbij cruciaal. Naarmate het weefsel van de tekst / vertelling / redenering hechter wordt en het patroon als het ware meer zichtbaar, wordt het lastiger die ene valse draad er alsnog uit te trekken zonder schade te berokkenen aan de structuur.

---

→ Het verdwenen krantenknipsel waar de voetnoot aan is vastgeplakt is, hoe futiel ook, aanleiding om een onderliggend principe aan de oppervlakte te brengen en hier verder te doordenken: het belang te onderkennen dat ik iets niet weet, in dit geval de exacte bewoording van een zoekgeraakt knipsel, èn te onderkennen dat het mogelijk van betekenis is, al weet ik dat niet zeker. Zo lang hierover geen zekerheid bestaat is het zaak de tekst “open” of toegankelijk te houden, opdat na uitsluitel het hervondene alsnog kan worden ingeweven in de redenering, of met terugwerkende kracht geschrapt. Dit principe van een denkbeeldig verloop der dingen met althans voor nu een open einde is wezenlijk in dit onderzoeks- en schrijfproces: het (tijdelijk) tussen haken plaatsen van dit of dat; al schrijvend toelaten dat er mogelijk wartaal blijkt te staan die straks moet worden opgeruimd maar nu onmisbaar is om die toekomstige afweging überhaupt mogelijk te maken; een spoor van provisionele voetnoten dat dient als geheugensteun (Hans en Grietje).

In de tekst een bestaansgrond toekennen aan wat ik huiselijk “intuïties” noem, betekent: een *tekstuele proefopstelling* creëren waarbinnen een gedachte, hypothese, verhaallijn vrijelijk kan ronddwalen en verbindingen aangaan, voorafgaand aan de vaststelling van diens / dier betekenis of belang. → 24

De praktijk is schatplichtig aan het door chemicus en filosoof Michael Polanyi gemunte *tacit knowledge*: impliciete kennis, of stilzwijgend weten (mooi), dat aan het expliciete weten voorafgaat of de weg ernaartoe bereidt (*The Tacit Dimension*, 1966). Ze sluit aan bij wat filosoof en pedagoog John Dewey *reflective thought* noemt: een actief en bedachtzaam overdenken, ‘consideration’, van wat wij geloven of denken te weten, op basis van een voortdurend en actief zoeken naar onderbouwing of verwerping ervan (*How we Think*, 1910: p. 5). En ze steunt op het concept van *the prepared mind* zoals beschreven door psycholoog Mihaly Csikszentmihalyi: een diep en lang nadenken over een kwestie dat op termijn resulteert in een nieuw inzicht of een creatieve doorbraak (*Creativity*, 1996: pp. 79-84).

Wat deze concepten verbindt is dat zij de activiteit van het denken, *thought*, in relatie tot het weten (of te-weten-komen), *knowledge*, *insight*, beschouwen als een

geesteshouding en een handeling: denken is een mentaal ding dat je moet *doen* om effectief te zijn. En: denken is relationeel in de zin dat je niet buiten jezelf om "iets" kunt denken: vanuit die gedachte betwijfelt Polanyi dan ook of er wel zoiets kan bestaan als 'gedepersonaliseerde' kennis, een van de mens losgekoppelde objectiviteit (1966: p. xii). Het perspectief, of de eigenheid, van de denker zit in de gedachte ingebakken.

Wat de drie concepten eveneens gemeen hebben is het belang dat wordt gehecht aan het fenomeen "tijd" in verschillende hoedanigheden als onderdeel van het denkproces: timing, traditie, duur, geheugen, herroeping van inzicht; de wortelvertakkingen en uitwaaieringen van het denken. In de woorden van Dewey: 'Time is required in order to digest impressions, and translate them into substantial ideas. [...] The depth to which a sense of the problem, of the difficulty sinks, determines the quality of the thinking that follows (1910: pp. 37-38).

→ In *How we Think* (1910) beschrijft John Dewey, de man van “reflective thought” in de vorige annotatie, een wandelaar die onverhoeds op een dilemma afstapt: het pad splitst zich, het verloop van beide aftakkingen is onttrokken aan het blote oog. Ik stel me voor dat het al wat later op de middag is, het wolkendek pakt zich samen, de watervoorraad in de rugzak slinkt (over dit soort bijzaken laat Dewey zich overigens niet uit): het dilemma doet zich gelden wanneer iets op het spel staat. Wat te doen? De wandelaar heeft twee opties, links of rechts te gaan, en twee strategieën om tot een besluit te komen: op goed geluk een willekeurig pad oplopen (‘Wat doet het er verdomme toe’, zou Amos Oz hem influisteren) of zoeken naar houvast om de keus te onderbouwen. Hij graaft in zijn geheugen naar sporen. De loop van het pad achter hem, het verval van het water, de vegetatie, een overgang van lei- naar kalksteen: wat herken ik, wat weet ik, wat zegt mij dat? Hij speurt om zich heen, zoekend naar ondersteunend bewijsmateriaal voor een vermoeden; hij klimt in een boom, loopt een stuk links en rechts het pad op om voeling te krijgen met een mogelijk vervolg (id., pp. 10-11). Enzovoort. Het idee is duidelijk.

De essentie van deze passage, schrijft Dewey, is dat de wandelaar moet weten waar-toe hij toen uit wandelen ging om nu tot een besluit te komen: het denken wordt gestuurd door het doel (‘a regulation of thinking by its purpose’, id., p. 11). Ging hij eropuit voor een frisse neus? Om paddenstoelen te zoeken? Om zo snel mogelijk aan gene zijde van de vallei te geraken met zijn last? *The problem fixes the end of thought and the end controls the process of thinking*, concludeert hij (id., p. 12, oorspronkelijke cursivering). Maar juist dat, de deterministische positie of rol die “het probleem” als uitgangspunt van onderzoek wordt toegedicht, bracht mij lang in problemen.

Als bergwandelaar onderschrijf ik de strategie. Als schrijver worstel ik met de metafoer. Als schrijver-onderzoeker raak ik verstrikt in conflicterende vereisten en belangen. Want wat te doen als ik niet precies “weet” wat het probleem is en kies te navigeren op giswerk, affiniteit, op ervaring en god-zegene-de-greep? Anders gesteld (in deze fase van het schrijven, we zijn immers pas op pagina 12 van wat een academische roman moet worden): wat baat het mij, nu en hier, het denkproces te fixeren vanuit een omlijnde probleemstelling wanneer juist die probleemstelling *in en door* het werk (= het schrijven) onderzocht en ontrafeld moet gaan worden?

Mijn vertwijfeling ten spijt, Dewey staat niet alleen. Edward Said, in een andere tijd en met een ander idioom, stelt in *Beginnings* min of meer identiek: “[“B]eginning” is designated in order to indicate, clarify, or define a *later* time, place, or action. [...] [The] designation of a beginning generally involves also the designation of a consequent *intention*.’ Vanwaaruit hij concludeert: *The beginning, then, is the first step in the intentional production of meaning*’ (2012: p. 5, oorspronkelijke cursiveringen).

De grap is dat ik me door de woorden laat ringeloren: *fixing thought*, *control the thinking process*, *indicate*, *define*, *production of meaning*—ferme termen die kennelijk hoog scoren op mijn allergie-index. Op het oog laten ze weinig ruimte voor wat ik in [annotatie 4](#) voorzichtig een “tekstuele proefopstelling” noem, die ik noodzakelijk acht om een gedachte of hypothese vrijelijk te laten ronddwalen. Maar welbeschouwd is dat ronddwalen binnen de proefopstelling evengoed begrensd: de eerste beperking opgelegd door mijn initiële interesse om aan dit specifieke onderzoek te beginnen—en niet aan een ander. En: een proefopstelling is per definitie afgebakend (anders zou het geen proefopstelling heten maar proefballonnetje), bijvoorbeeld doordat ik me heb voorgenomen *in en door* het schrijven te onderzoeken—en niet anderszins heb willen beginnen.

Waarmee ik maar wil zeggen dat die Plank als object en voetnoot lange tijd in het luchtledige bungelde—*Wat is hiervan de betekenis?*—tot ik me in een later stadium van schrijven realiseerde welke functie hij heeft voor het begin en het vervolg van dit onderzoek. Door een wisselende selectie boeken / teksten te verplaatsen van de reguliere boekenkast naar Plank (v.v.) vindt een eerste bepaling plaats van het probleem dat ik wil onderzoeken; een impliciete en voorlopige ‘regulation of thinking by its purpose’ die helpt toekomstige keuzes te verhelderen.

Aldus blijkt Plank een fysieke manifestatie van een nog ongearticuleerde, onderliggende schrijf- en onderzoeksstrategie, zoals de wandelaar die in de boom klimt zonder precies te kunnen benoemen wat hij in het landschap zoekt, maar de tekenen herkent als hij ze heeft waargenomen.

Lineariteit, of een gearticuleerde doelgerichtheid, is niet uitsluitend of niet zonder meer voorwaardelijk om veilig het pad te gaan dat “onderzoek” heet. Zo rechtlijnig is John Dewey dan ook niet wanneer hij vaststelt dat ‘reflective thinking’ in essentie draait om een ‘attitude of suspended conclusion’. Een denkproces dus waarbinnen ruimte moet zijn voor een ‘state of doubt’, dat echter wel wordt gereguleerd door het systematisch en voortdurend bevragen (‘inquiry’) van een voorliggende (deel-)vraag (1910: p. 13).

Marcel Cobussen, als professor muziekfilosofie verbonden aan de Universiteit van Leiden, publiceert met zekere regelmaat over artistiek onderzoek. Hij heeft een droom: laten we de voorgeschreven regels en procedures eens terzijde schuiven, die ‘proposed causality’ die loopt van onderzoeksvraag via vooraf vastgestelde methoden naar heldere en stevige conclusies. In plaats daarvan, oppert hij, ‘[w]e could work from the idea of a continuously mutual influence between these elements as a kind of constant and productive feedback loop: once you run into something interesting, this inexorably realigns or alters the components that together form the research project’ (‘I had a Dream...’, 2020, n.p.).

Maar gaan we het daarmee redden? Biedt een werkwijze van “ontvankelijk ronddwalen” (mijn woorden) afdoende gronding om een onderzoek zodanig te reguleren dat die ‘constant feedback loop’ niet tot een oneindig, bandeloos dolen leidt, waarin de wandelaar

bij het vallen van de avond geen rust in het hoofd heeft gevonden, laat staan paddenstoelen, of gene zijde van de vallei (om Dewey er weer bij te betrekken)? Cobussen is er ook nog niet helemaal uit—gelukkig—als hij zich afvraagt: 'What makes for a valuable, what for a useless method? This question can never be answered in general terms, nor can it be decided in advance, as the right method arises in the interactive process that each research is' (id.).

Vanwaar, voor nu althans, ik vaststel dat het bestaan van mijn Plank—het "ding", en de nadrukkelijke vermelding ervan in de vertelling, als "methode"—de aanname bekrachtigt dat dit onderzoek, en het schrijven, lang is begonnen voordat het werk begonnen lijkt; bekrachtigt dat, met kleine stapjes, telkens opnieuw een deelprobleem wordt opgeworpen dat het voortgaand denken reguleert.

6 | 'I'll begin with the standard disclaimer. I am a writer and a reader, and that's about it. I'm not a scholar or a literary theoretician, and any such notions that have wandered into this book have got there by the usual writerly methods, which resemble the ways of the jackdaw: we steal the shiny bits, and build them into the structures of our disorderly nests' (Margaret Atwood, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*, 2002: pp. xviii-xix).

→ De 'opgewekte willekeur' van het materiaal waarmee ik me omring loopt de onderzoeker danig voor de voeten omdat ik me, programmatisch, niet wil vastleggen op één werkwijze of methode van onderzoek. Voorlopig verschuil ik me achter de geslepen strategie van Margaret Atwoods kauwtje (= *jackdaw*, in het Nederlands zouden we de ekster inzetten voor dit doel), wetende dat ik daar op termijn niet mee wegkom maar voor nu een bruikbaar alternatief. Omdat het principe me als schrijver vertrouwd is. Omdat de ervaring leert dat in het verloop der dingen de samenhang van het onderliggend denken zich ontvouwt en zichtbaar wordt, al oogt het lange tijd als een 'disorderly nest'.

De kwestie is deze: is het mogelijk gaandeweg het (artistieke) proces een methode te destilleren die het onderzoek reguleert? Het tentatief antwoord is 'ja', en 'hmmm. Nee'. Is het mogelijk gaandeweg of achteraf helder te krijgen welke methode(s) is gehanteerd: *a posteriori*, of *in medias res*?

Deze vragen duiden op een voorlopige (methodische?<sup>5</sup>) grondstructuur, vanwaaruit ik in mijn proefopstelling ('vijftien gestrekte stappen in de lengte en zeven stappen in de breedte') wil onderzoeken hoe—en of, en welke—schrijversstrategieën zijn in te zetten als methode van artistiek en academisch onderzoek: een uitgangspunt dat feitelijk een *a priori*-definitie uitsluit.

In ieder geval: wèg van het apodictum dat in 'writing up our research' men louter de academische conventies dient te volgen, om het even of dit als kunstenaar-onderzoeker is of als academicus (*dixit* Ken Friedman). Dat is niet de weg die ik ga: 'writing up' gaat uit van een utilitair perspectief dat het experiment slecht verdraagt dat schrijven in zichzelf, als artistieke en generatieve handeling, ook kan zijn. Waarmee overigens niet is gezegd dat er géén spelregels zijn. Wel dat ook deze in, en door het experiment (= schrijven) vormgegeven en gedefinieerd kunnen worden. → 29

5 | Ofschoon de termen "methodologie" en "methodologisch" vaak opduiken in samenhang met (artistiek) onderzoek verkies ik methode, resp. methodisch te hanteren, in navolging van Borgdorff / Friedman, en methodologie te reserveren voor de vergelijkende studie naar verschillende methoden. Zie: Borgdorff, 2012: pp. 49-50.

Een ander perspectief wordt aangereikt door Jen Webb en Donna Lee Brien, beiden professor creative writing en schrijver, met de introductie van de "bricoleur". Met een verwijzing naar antropoloog Claude Lévi-Strauss die het concept muntte ('een manusje van alles, een soort professionele doe-het-zelver') schrijven Webb en Brien: 'The *bricoleur's* working methods ... provide space for the multiple methodologies that allow the artist researcher to draw from an established "toolkit" of research practice; because in this mode of practice, what matters is the making, and the making—built on a solid foundation of thought and understanding—is what will deliver the outcomes' (2011: p. 199).



'Writers take what they need, from wherever they can find it', stellen zij even verderop ten overvloede: dat moge rommelig en vrijblijvend klinken, gegeven is volgens Webb en Brien dat daar grondig en weloverwogen speurwerk aan voorafgaat (id.). Toch meen ik dat de zaak hiermee niet (verder) is geholpen: met dat het beestje een naam krijgt, "bricoleur", is de strategie niet verhelderd, en zijn we terug bij de kauw.<sup>6a</sup>

Lévi-Strauss zelf, in *Het wilde denken* (1990 [1962]), biedt méér dan een instrumentele zienswijze op het concept van de bricoleur. Zijn handreiking suggereert dat het onderliggende mythen en rituelen zijn die als ordeningsprincipe fungeren om aan de werkwijze van de bricoleur de willekeur te onttrekken: 'Het mythisch denken bouwt gestructureerde gehelen op met behulp van een gestructureerd geheel, namelijk taal [...]' (id., p. 35). De taal (*vertellingen?*) als een 'intellectuele bricolage' die de ogenschijnlijke vrijblijvendheid van het handelen—'Writers take what they need, from wherever they can find it'—een fundament geeft (id., pp. 34-35). Dit procédé heeft echter consequenties die in het samenspel tussen artistiek onderzoek—'what matters is the making'—en de weerslag daarvan problematisch zijn, in het bijzonder wanneer het artistiek onderzoek de schrijfpraktijk betreft (de "paradox" van [annotatie 2](#)).

Toch is de taal de crux van het verhaal. De vraag die mij bezighoudt is deze: aangenomen dat schrijven naast een esthetische ook een epistemologische functie kan hebben—"mooi" en "nuttig" in huiselijke taal—en dat de methodische pluriformiteit zoals door Webb en Brien beschreven óók de schrijver-onderzoeker ter beschikking staat, kan het schrijven "iets" voortbrengen dat meer is, of anders, dan wanneer het slechts een muze zou dienen? → [22](#)

6a | Met dat ik dit schrijf wordt ten behoeve van een seminar een definitie ter discussie ingebracht betreffende "methode" in de context van artistiek onderzoek: '[M]ethod is the framework for the activities undertaken during research, and the steering wheel guiding how to recognise, collect, organise, understand, explain, analyse and evaluate the research data, experience, idea, practice, and phenomenon. Method may take the form of experimentation, hypothesis, theorisation, and creation, as well as documenting the experiences of entering an unknown territory, or digging deeper into the core of what has been believed and practiced for a long time. Method is, therefore, considered the supporter and stimulator of the researcher's intuitive ideas.'

<<https://nl-nl.facebook.com/events/koninklijk-conservatorium-antwerpen/methods-in-artistic-research/397456794335276/>>

Deze definitie is niet principieel anders dan Atwoods '[W]e steal the shiny bits, and build them into the structures of our disordely nests.'

12 | Dat de dichters in deze vertelling verschijnen, op deze plek en op dit moment, hangt met troost samen, en met de wens om na de verwoede poging mijzelf en het boek in beweging te zetten een stap op de plaats te maken; om in de woorden (het schrijven) iets te vinden dat, los van hun betekenis, richting geeft aan het geschrevene.

---

→ “Zo”, als in: *poëzie als ordeningsprincipe*. Nachoem Wijnberg begrijpt door de gedichten ‘de dingen’ beter. Begrijpen is: ordenen, is: herordenen, is: zoeken naar patronen. Poëzie in Wijnbergs opvatting is waar taal en de verbeeldingskracht zich verbinden met de logica, om uit rommelige datasets van de werkelijkheid een patroon of ordening te destilleren—noem het “gedicht”, noem het “theorie”, noem het “systeem”—dat als een zoeklicht langs de randen tast van de kromten van het denken.

Of “zo” als in: *proza als lab werk*. Hier zie ik het laboratoriumlogboek voor me dat volloopt met data; kolommen en regels met cijfers van “dingen” die zijn gebeurd, geobserveerd en gerapporteerd (in het geval van Leo Vroman iets met onthoofde kikkers: ‘Ik ril nu nog van het nutteloze trappelen van die lange lieve kikkerpoten.’ (1994: p. 27)) van waaruit waarachtig iets oplicht dat zonder die ontzielde kikkers niet had kunnen ontstaan: een doorkijkje, een inzicht, de opwinding “iets” op het spoor te zijn gekomen. Laat de literatuur (als Literatuur) buiten beschouwing, dan verwijst proza in dit Vroman-universum naar dat experimenteel mechaniek. Je ontleent (onttrekt?) iets aan de werkelijkheid, bijv. data uit een hoopje onthoofde kikkers, en via de hersenpan—observatie, vergelijking, analyse—geef je iets aan de werkelijkheid terug, iets anders, ermee verbonden en toch oorspronkelijk.

Wetenschapshistoricus Hans-Jörg Rheinberger, als emeritus hoogleraar verbonden aan het Max Planck Instituut voor Wetenschapsgeschiedenis, is bekend om zijn theorieën omtrent het *Experimentalsystem*.<sup>12a</sup> Minder plastisch dan met de kikkers, wel vergelijkbaar qua beweging, omschrijft Rheinberger het onderzoekswerk in de bespreking van een passage uit Sigmund Freuds *Triebe und Triebchicksale* (1915). Freud overpeinst hierin het begin van waarlijk wetenschappelijk werk, en bekritiseert de opvatting dat deze is gelegen in vooraf opgelegde, ‘sharply defined basic concepts’. Neen, meent Freud: laten we vooral beginnen met het observeren van fenomenen en kijken wat die ons te vertellen hebben, voordat we vastomlijnde ideeën aan het materiaal opleggen. Rheinberger observeert naar aanleiding van Freud: ‘It appears as if the relationship of “deriving” ideas from the material of observation and of “imposing” ideas upon the material represented the focal point of [Freud’s] argument.’ In dit spel van geven en nemen vermoedt Rheinberger dat ‘the contours of what will, perhaps one day, constitute the basic concepts of a science emerge in gradual fashion’ (*Towards a history of epistemic things*, 1997: pp. 12-13). → 29

Wat mij in dit stadium van schrijven / denken verheugt is te lezen hoe deze wetenschappers de kern van het onderzoekswerk trachten te vatten door er woorden aan

te geven. De zoektocht echoot in mijn schrijfdagboek, wanneer ik mij afvraag ‘hoe concepten te onttrekken aan een “tekst van verbeelding”, ze te evalueren op hun betekenis en waarde voor het onderzoek, en ze daarin weer verder te ontwikkelen?’ (12 juli 2019). Waar ik vreesde mijzelf (en het onderzoek) te verliezen in een tekstuele cirkelgang gloort hoop nu ik bij de dichters-wetenschappers te rade ga.

Want wat ik in hier probeer te vangen, *in de woorden (het schrijven) iets te vinden dat richting geeft aan het geschrevene*, is het houvast dat ik zoek en waarvan ik meen dat het eerder in de praktijk van het schrijven zelf dan in de theorieën daaromtrent gezocht moet worden. Om het even of het proza of poëzie betreft, de vraag die zich aandient is dus niet wat het is, maar *hoe, langs welke weg het werkt*.

Misschien niet geheel toevallig, de dubbeltalenten (Vroman en Wijnberg) die ik aanroep, omdat het hier een problematiek betreft die zijn oorsprong vindt in wat Jen Webb en Donna Lee Brien, naar Plato, ‘the ancient quarrel’ noemen: het dispuut over de vraag in hoeverre de poëzie iets te zoeken heeft in de wereld van de wijsbegeerte (‘Addressing the “ancient quarrel”: creative writing as research’, 2011).

Een korte samenvatting van deze klassieker: Plato, bij monde van Socrates in de *Republica*, is de mening toegedaan dat voor de poëzie geen plaats is in de wereld van de filosofie, onder meer vanwege het mimetische (naboetsende) karakter ervan. Uitgaande van zijn eigen theorie dat de werkelijkheid zoals de mens die waarneemt een inferieure afspiegeling vormt van de Ideeënwereld, is de poëzie—immers: *mimesis*—een nog slapper aftreksel van die onveranderlijke Waarheid (Casper de Jonge in Aristoteles, *Poëtica*, 2017: pp. 22-23). Waarop de beroemde repliek van Aristoteles luidt dat het niet de taak van de dichter is ‘te spreken over dingen die gebeurd zijn, maar over dingen die kunnen gebeuren en die dus, gezien de wetten van de waarschijnlijkheid en de noodzakelijkheid, mogelijk zijn.’ Daarom ‘is dichtkunst filosofischer en serieuzer dan geschiedschrijving’, omdat zij zich op het universele richt, boven het anekdotische (*Poëtica*, 1451 a 38-1451 b 10).

Met die tweespalt in het achterhoofd stellen Webb en Brien zich de vraag in hoeverre het schrijven als creatief en communicatief medium ook generatief kan zijn in de context van wetenschappelijk onderzoek (2011: p. 187)—dezelfde vraag die ik in [annotatie 2](#), aanstippend, heb opgeworpen.

Webb en Brien menen dat, indien een literair werk kennisproductie claimt, een navolgbare systematiek een *sine qua non* is; dat de schrijver gehouden is het werk niet alleen op artistieke criteria te toetsen en te beoordelen, maar ook ten aanzien van methoden en theoretische kaders die zijn ingezet om het werk te maken (id., p. 202). Daarna sturen de auteurs de lezer echter het bos in met de vaststelling dat de schrijver daarbij teruggrijpt op vaardigheden uit zowel het artistieke als het onderzoeksrepertoire: ‘These include imagination, technical training, and a certain knowledge in the field,

the rules or conventions of form, what the content is likely to be, and what the main discourses [are]', om daar aan toe te voegen: 'By defining, reflecting, intuiting, paying attention, and experimenting [...] it is possible to make an original contribution to knowledge' (id., p. 195). ← 6b

Wat zegt dit nu? Deze omschrijving of opsomming van wat het onderzoeksproces behelst laat in het midden wat het onderzoek in en door de *schrijfpraktijk* specifiek maakt—ten opzichte van andere kunstvormen of de wetenschappelijke activiteit *tout court*. Ze gaat eveneens voorbij aan de vraag *hoe* vermeend onderzoek, schrijvenderwijs, tot stand komt of, zoals ik hierboven opwierp: hoe, en wat schrijven kan genereren, voortbrengen, wanneer het meer dan slechts één muze dient.

Wat ik mis in de benadering van Webb/Brien is het belang dat Freud onderstreept van onderlinge verbanden, de *reciprociteit* tussen het materiaal en de ideeën daarover: 'relations we seem to sense before we can clearly recognize and demonstrate them' (Freud in Rheinberger, 1997: pp. 12-13). Namelijk, dat het de kunst is níet, of nóg niet, een navolgbare systematiek op te leggen aan het schrijven (lees: het denken, lees: het onderzoeken), maar deze juist te destilleren uit het schrijven zelf. Telkens opnieuw die cirkelgang te maken binnen de proefopstelling die het schrijven is, tot de contouren zichtbaar worden van de bouwstenen van het denken, maar dan in woorden, in taal gevat.

12a | In het opstel *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen* schrijft Rheinberger: 'Man muss aber nicht nur vom Verfertigen, sondern auch vom Verfestigen und Verändern der Gedanken beim Schreiben sprechen. Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsanordnung. [...] Es gibt ihnen eine materielle Verfassung und zwar eine, die das Entstehen von Neuem ermöglicht' (2006: pp. 4-5).<sup>6</sup>

6 | 'Sprekend over schrijven gaat het niet louter om het voortbrengen van gedachten, maar ook om het consolideren en het veranderen ervan. Schrijven, zo meen ik, is zelf een experimenteel systeem. Het in een proefopstelling [...]. Het verschaft [de gedachten] een materiële verschijningsvorm die het ontstaan van iets nieuws mogelijk maakt' (vertaling MR).

16 | Idem, pp. 3-6; 10. Hij stelt het niet met zoveel woorden, maar de gecompliceerde verstrengeling van schrijven en onderzoeken, van de dichtkunst en de filosofie hoopt Barthes nieuw leven in te blazen door zich te wijden aan de *Vita Nova: the discovery of a new writing practice* als sluiproute uit het gruis dat (schrijvers-)leven heet.

→ 'In de handeling van het schrijven openbaart zich, soms, een betekenis of samenhang die er nog niet was tot ik haar al schrijvend tevoorschijn toverde', observeer ik in de vertelling (p. 22). De onvolgroeide gedachte die zich aandient is dat op dit punt het schrijven en onderzoeken aan elkaar raken als onderwerp en methode, zonder zichtbaar fundament van een werkmetafoor zoals Barthes' *Vita Nova*, of een andere (theoretische, methodische) grondstructuur. Kan ik uitpluizen hoe dat in elkaar steekt?

De conventie, sinds Aristoteles, wil dat het verhaal een begin en einde kent (*Poetica*, 1459a 17-1459a 21) en ook de wetenschappelijke activiteit vindt als het goed is haar beslag in een mooi afgerond artikel of in een sluitende dataset. In de wetenschappen koesteren we niettemin de consensus dat het werk nooit is gedaan, dat we op schouders van reuzen staan en dat iedere poging een "waarheid" te vatten kan wachten tot zij is achterhaald. Het blijft tasten, benaderingswerk (vgl. Rheinberger, 1997: 11).

Het schrijven (dat wil zeggen: de productie van een tekst) bevindt zich in een meer preciaire positie omdat het boek *qualitate qua* twee kaften telt, een tekst een begin en een einde kent en zelfs het literair mozaïek, de collage of het experimenteel werk streeft naar het inhechten van losse draden voordat het naar de drukker gaat. Deze lotsbestemming weet men met literaire middelen te bespelen of op te lossen, uiteraard, maar aan het einde van de rit is het een kunstgreep—ís dat de kunstgreep: 'Schrijvers laten niets aan het toeval over', weet de jonge schrijfster Charlotte van den Broeck. 'Als je een gebeurtenis in een narratief giet is de toevalligheid weg. Op dat moment ga je rangschikken, manipuleren, vormgeven, betekenis geven. Het perfecte liefdesverhaal speelt zich nooit in het leven af' (in gesprek met Nynke van Verschuer, NRC Handelsblad, 13 februari 2020).

En omdat dit zo werkt is het zo verdraaid lastig het schrijfproces te benaderen en in te zetten als ware het (in) een soort van oneindigheid; een handeling die *Nel mezzo del cammin di nostra vita*<sup>71</sup> begint en geen afronding zoekt. De conventie van de voltooiing verzet zich ten enenmale tegen het onaffe perspectief.

Wat behelst in dit verband nu het voortdurend 'being on the point of finishing' waar Barthes zijn zinnen op heeft gezet? Mijn parafrazering in de vertelling blijkt bij nadere lezing te rammelen: de 'oneindigheid van de voorbereidingstijd' is niet waar zijn *Writing Fantasy* naar verwijst. Wel bejubelt hij het krachtig vermogen van de fantasie ('on the same footing as ... sexual fantasies') als de motor die het werk in gang zet, júist omdat het voorliggende zich ophoudt in de oneindigheid van de verbeelding waar alles mogelijk is: 'fantasy of a poem,

71 'Juist midden op de reistoet van ons leven': de eerste zin van Dante's *Goddelijke Komedie*, door Roland Barthes aangehaald om zijn *Vita Nova*-concept te verduidelijken. Hier in de vertaling van P. Fr. C. Kops, O.F.M. (1929).

*fantasy* of a novel'. Het gedroomde project, 'ongecodeerd' in Barthes woorden, niet vastgelegd in genre of typologie, als aanjager van ideeën en (on-)gerichte activiteit: het is een conditie die evenzeer tot het repertoire van de schrijver behoort als diens onzekerheden. Bijkomend voordeel is dat deze fantasie voor zo lang als het duurt ieder gevoel van twijfel of mislukking opheft: 'In this way', schrijft Barthes, 'the writing fantasy serves as a guide to Writing: the fantasy as initiatory guide' (2011: p. 10-11).

Hier doemt een ogenschijnlijke tegenstelling op tussen de vereisten (verlangens?) van "oneindigheid" enerzijds en van "begrenzing" anderzijds in het onderzoeks- en schrijfproject. De denkbeeldige oneindigheid is noodzakelijk om tot vrij handelen—denken, fabuleren, experimenteren—te komen; de ingebeelde (want: zelfopgelegde) of feitelijke begrenzing is evengoed noodzakelijk om de consequenties ervan te overzien. Zaak is kennelijk het 'ongecodeerde' voorland te koesteren en tegelijkertijd een doel voor ogen te blijven houden opdat men niet verdwaalt of vastloopt.

Immers: als maker wil je op een dag wel met "iets" voor de draad komen, dus hoe verder? Je kunt niet tot in de eeuwigheid *on the point of finishing* blijven dralen én een gerechtvaardigde claim doen op het makerschap. Anders gezegd: wat kan de schrijver-onderzoeker hiermee?

Ik geef het woord aan Gertrude Stein, '*And now to begin as if to begin*', die in haar taalexperimenten voornoemde gravitas van de literatuur tracht te ontstijgen.<sup>8</sup> Steins essay / lezing *Composition as Explanation* (1926) benoemt waar ik hierboven mijn vinger niet achter krijg: 'The time of the composition is the time of the composition'. Hoe ik dit

lees is dat tijd als literaire structuurcategorie, en als deelaspect van de constructie van het werk, en in de handeling van het schrijven, en de tijd waarin wij leven (wat wij gaandeweg tegenkomen en te weten komen en verzamelen)—hoe al die facetten van oneindigheid en begrenzing zich verstrengelen en ontstrengelen om tot een *compositie* (weefsel)<sup>9</sup> te komen die recht doet aan die veelheid van toepassingen en verschijningsvormen van de taal.

Zo omschrijft ze de wording van haar eerste roman: '[T]here was a constant recurring and beginning there was a marked direction in the direction of being in the present although naturally I had been accustomed to past present and future, and why, because *the composition forming around me was a prolonged present*.' En, concludeert ze: 'Continuous present is one thing and beginning again and again is another thing. These are both things. And then there is using everything' (1926: n.p.; cursivering MR). → 51

Teruggrijpend op de kwestie waar deze annotatie mee opent—het naderen of aan elkaar raken van schrijven en onderzoeken als onderwerp en methode—openbaart zich de noodzaak de afzonderlijke elementen te ontwarren / te benoemen om ruimte te maken voor een volgende stap. In het oog springt de

8 | Gertrude Stein (1874-1946) was een Amerikaanse schrijfster die een groot deel van haar leven in Parijs woonde. Steins literaire werk kenmerkt zich door het experiment met compositie, (dis-)continuïteit en herhalingen. Stein was samen met haar broer Leo een bekend kunstverzamelaar.

9 | **Tekst** (bewoordingen): Laatlatijn 'geschreven verslag, inhoud, letters in een document' en klassiek Latijn *textus* 'stijl of structuur van een werk'; de oorspronkelijke betekenis was 'weefsel, het geconstrueerde', een afleiding van het ww. *texere* 'weven, vlechten; timmeren' (EB).

kennelijke tegenstrijdigheid tussen het verlangen naar oneindigheid en de vereiste van begrenzing; kan die oppositie of de spanning tussen beide productief gemaakt worden in het schrijfproces? Een ander punt is de betekenis van de compositie of structuur van de tekst: welke rol speelt dat aspect van het “maken” in het ontsluiten van de vertelling of het argument? Het is immers juist door de handeling van het schrijven dat de vorm ontstaat. Niettemin, of juist daarom, is de wisselwerking tussen taal en het “ding” dat het geschreven woord ook is, nadere beschouwing waard. → 24

22 | Schrijver-onderzoekers ('Creative writers who are also ... academics') zien zich geconfronteerd met twee ogenschijnlijk tegengestelde vereisten: het beantwoorden van onderzoeksvragen en de productie van een werk van verbeelding (Jen Webb, *Researching Creative Writing*, 2015), p. x.

→ Over wat wordt verstaan onder onderzoek bestaat in de wereld van de wetenschappen afdoende consensus, vaak onder verwijzing naar de *Frascati Manual* van de Organisation for Economic Co-Operation and Development (OECD, een intergouvernementele organisatie van 36 welvarende landen): 'Research and experimental development (R&D) comprise creative and systematic work undertaken in order to increase the stock of knowledge—including knowledge of humankind, culture and society—and to devise new applications of available knowledge.' R&D omvat naast fundamenteel en toegepast onderzoek dus ook 'experimental development', omschreven als 'systematic work, drawing on knowledge from research and practical experience and producing additional knowledge ...' (*Frascati Manual*, OECD, 2015: pp. 44-45). Het is de laatste categorie waar men artistiek onderzoek onder had kunnen scharen (zie Søren Kjølrup, 'Pleading for plurality: Artistic and other kinds of Research', 2011: pp. 31-33), maar van een formele verankering is geen sprake.<sup>10</sup>

Onderzoek gericht op de vermeerdering van kennis en inzicht omvat, in mijn woorden: relevantie (n>1), originaliteit, afbakening, systematiek, navolgbaarheid, en overdraagbaarheid. In weerwil van Webbs vaststelling ('ogenschijnlijk tegengestelde vereisten') meen ik dat dergelijke criteria of eigenschappen ook van toepassing zijn op het goed geschreven artistiek werk.<sup>22a</sup> Zelfs het buitenbeentje in die context, de navolgbaarheid (= validiteit en betrouwbaarheid van onderzoeksresultaten), laat zich op het goed geschreven werk transponeren. Immers, in de vertelling kan een gebeurtenis of personage net zomin als een bevinding of een theoretisch concept vanuit het niets in een tekst gekegeld worden. ← 1b

Dergelijke criteria lijken te contrasteren met de artistieke (schrijf-)praktijk waar intuïtie, rommeligheid en willekeur een plaats mogen opeisen in het onderzoeks- en maakproces. Waar het echter om draait is de overtuigingskracht en de helderheid—noem het: *logos*—van de onderliggende constructie, de compositie, het conceptueel raamwerk: als dat rammelt, rammelt alles mee. → 51

Emeritus lector kunst in de publieke ruimte Jeroen Boomgaard schrijft in dit verband: 'The strength of [artistic] research is not so much that it manages to establish certain truths [...]. It is strong because it shows how it came to establish this truth, [...] in short how it has built up this construction that you can find convincing.' Niet het gepolijste kunstwerk—'an object to be seen, to be sold'—maar het artistieke proces 'offers itself as an argument, an incentive to debate' (*Postponed inevitability*, 2020: p. 28).

10 | Verwijzend naar eerdere versies van de *Frascati Manual* leggen de auteurs in de meest recente versie (2015) meer nadruk op de sociale en geesteswetenschappen en de kunsten, onder toevoeging (een *caveat*?) dat dit geen verandering van definities of conventies impliceert, maar vraagt om meer aandacht voor afbakening van wat R&D behelst (paragraaf 2.3, p. 44). Als eigenstandige categorie is artistiek onderzoek niet in de Manual opgenomen, waar Europese organisaties op het gebied van (onderwijs en) artistiek onderzoek in de *Vienna Declaration on Artistic Research* (2020) nadrukkelijk voor pleiten.



Wellicht is het vruchtbaar nader te kijken naar de werking van de artistieke respectievelijk academische activiteit naast de uitkomst ervan, om beter inzicht te krijgen in de relatie tussen enerzijds het “doen” van onderzoek en anderzijds het “maken” van een artistiek werk. Volgens Marcel Cobussen doet de vraag ‘How does it work?’ meer recht aan de verbondenheid en verwevenheid van artistiek en wetenschappelijk onderzoek dan de ontologische benadering (‘What is it?’). Beantwoording van de laatste leidt tot het slaan van piketpaaltjes, ‘recognized markers of inclusion and exclusion’, die weliswaar dienstig kunnen zijn op beleids- of politiek niveau, maar die als definities vaak worden ingehaald door precies de activiteiten die ze nastreven te beschrijven: [T]his predetermined frame is [...] constantly challenged by the practices that are perhaps not yet recognized as such but which are worth considering’ (‘The Intruder. On differentiations in artistic research’, 2009: pp. 46-48). Ofschoon Cobussen spreekt over artistiek onderzoek in brede zin lijkt dit evenzeer van toepassing op de positie van het schrijven op het snijvlak van artistiek en academisch onderzoek.

Jeri Kroll en Greame Harper, beiden professor creative writing in respectievelijk Australië en het Verenigd Koninkrijk, opperen dat ‘creative writing research’ zich zelfs bij uitstek bezighoudt met ‘healing [the] rifts’ die het gevolg zijn van de historisch gegroeide verkaveling tussen praktijk en theorie, ambacht en kunst, tussen techniek en expressie (*Research Methods in Creative Writing*, 2013: p. 2), waarmee het zich in de hoedanigheid van bruggenbouwer onttrekt aan de door Cobussen gesignaleerde afbakendingsdrift.

Hoe het schrijven te positioneren in het speel- of spanningsveld van kunstvorm, artistiek en wetenschappelijk onderzoek is ook de inzet van de door Corina Caduff en Tan Wälchli samengestelde bundel *Artistic Research and Literature* (2019), waarin een bijdrage van mij is opgenomen (‘A letter to Foucault’, pp. 35-45). Caduff en Wälchli, beiden als docent-onderzoeker verbonden aan de Berner Fachhochschule, vinden het opmerkelijk dat literatuur amper deel uitmaakt van het ‘artistic research-discours’. De oorzaak hiervan, menen zij, is vooral institutioneel ← 2: “creative writing” is veelal ondergebracht bij Geesteswetenschappen (talens studies) en wordt maar spaarzaam aangeboden op de kunstacademie, waar voornoemd ‘discours’ juist plaatsvindt. Vanwege deze omstandigheid, stellen de auteurs in de inleiding, is het vakgebied nog in ontwikkeling (de analyse oogt bleekjes, in aanmerking genomen dat deze passage aan de bestaansgrond van het boek raakt). *Artistic Research and Literature* hoopt een bijdrage te leveren aan ‘the delineation—albeit provisionally—of the meandering boundaries of a future field of practice-based “literary research”’ (pp. 2-3). Die opzet om contouren te schetsen van een zich ontwikkelend onderzoeksgebied is niet heel erg geslaagd, mede doordat de samenstellers zelf daartoe niet echt een poging wagen in hun introductie (vgl. Rachel Mader, ‘A review of *Artistic Research and Literature*’, 2021: p. 540). In een bespreking door filosoof en literatuurwetenschapper Tobias Servaas wordt dit tekort als volgt benoemd: “[I]t is not very productive to leave everyone speaking for themselves into

nowhere, especially not when trying to delineate a future field of research' (en, dekt Servaas zich op voorhand in: 'My fear is that my call for coherence comes across as old-fashioned, overly rationalistic and terrifyingly masculinist.' 'Review' in *Journal for Artistic Research*, 2019).

De ambitie literair (praktijk-)onderzoek een plaats te geven in de lopende discussies strandt hier op een gebrek aan afbakening en systematiek (vergelijkbaar, vermoed ik, met de beginjaren van *artistic research at large*)—een omissie die bevreemdt na het opslaan van een vroeger artikel van Caduff, 'Approaching the Essay as Artistic Research' (2014). Hierin breekt ze een lans voor de 'topoi'—stijlfiguren, eigenschappen, methoden—die essayistiek en artistiek onderzoek gemeen hebben, en concludeert: 'If we extend the field of artistic research to the essay and [...] include artistic research practices in fiction, it may, inter alia, add to a reconsideration and sharpening of questions concerning the role and the function of the text within artistic research' (id., n.p.).

Hadden Caduff en Wälchli de handschoen opgevat die zij zelf hen jaren eerder had toegeworpen—'sharpening questions' met betrekking tot de rol en functie van het schrijven in / als artistiek onderzoek—dan was misschien de ongelukkige (want: ongedefinieerde en geïnstitutionaliseerde) term "literatuur" niet in de titel terecht gekomen, een predicaat dat doet vermoeden dat deze bundel, hoe goed bedoeld ook, juist door de eigen "institutionalisering" uit de loop is geraakt.

Terug naar Jen Webb, tot nu toe slechts als aangever gebruikt. Hoe gaat zij in *Researching Creative Writing* om met de ogenschijnlijk tegengestelde vereisten waarmee deze annotatie opent? Het hoofdstuk 'Writing as Research' maakt duidelijk dat zij een andere positie kiest dan Kroll en Harpers 'healing the rift'. We gaan kijken, schrijft ze, hoe de techniek en de esthetiek van het schrijven, *technè* en *poiesis*, kunnen worden ingezet voor het doen van onderzoek. Kern is dat schrijven en onderzoeken verschillende werkwijzen zijn: ze zijn synergetisch maar niet identiek (2015: p. 107). Dit uitgangspunt, "creative writing ≠ academic research", wordt bijna paradigmatisch uitgewerkt. Beide vormen kunnen naast elkaar bestaan maar veel schrijver-onderzoekers 'keep the two sides of themselves quite distinct' (id., p. 106); '[W]hen I work on the research problems, I think and work as a researcher; when I work on the creative problems, I think and work as a writer' (id., p. 108); en met een verwijzing naar het schrijven 'for art's sake' respectievelijk 'for knowledge's sake' komt een aapje uit de mouw: 'They obey different sets of logic, operate according to different rules, use different tools, discourses and methods; and they must satisfy different gatekeepers' (id., p. 113). Het aapje is de *gatekeeper*: de geïnstitutionaliseerde chef-Piketpaaltjes van Cobussen, die 'recognised markers of inclusion and exclusion' in de grond slaat.

Hier dringt zich het plaatje op van de (het?) eend-konijn van psycholoog Joseph Jastrow: bekijk je de afbeelding met de ene blik dan zie je Konijn, kijk je met een andere dan is het Eend. Het samenvallen tot *Eendkonijn* is een stap te ver voor het (binaire) brein.

Waarmee ik maar wil zeggen dat zolang de opvatting prevaleert dat het twee verschillende dingen zijn, *creative writing* ≠ *academic research*, we ze ook als twee verschillende dingen zullen waarnemen en behandelen. 'When we are in the middle of the paradigm, it is hard to imagine any other paradigm', citeert Webb de econoom-filosoof Adam Smith (id., p. 67), waarmee de cirkel rond is.

Of toch niet?

Juist niet zou ik willen opwerpen: het fraaie en ingenieuze van het paradigma als wetenschapsfilosofisch concept is het vermogen tot groei en verandering; is dat het uitgedaagd wordt (en wil worden) om de wetenschap, het denken überhaupt, naar nieuwe verten te stuwen—of in de afgrond te doen storten, ook daartoe dient het als lakmoes. "Paradigma" in de omschrijving van wetenschapsfilosoof Thomas Kuhn die de term muntte, is een samenhangend systeem van methoden en theorieën dat binnen het eigen vakgebied de wetenschappelijke praktijk onderbouwt en legitimeert. Kuhn schrijft: 'That commitment and the apparent consensus it produces are prerequisites for normal science, i.e. for the genesis and continuation of a particular science tradition' (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1970: pp. 10-12).

Me dunkt dat het juist de opdracht of bestaansgrond van *artistiek* onderzoek is om het paradigma binnen de gangbare *academische* praktijk op te rekken en te bevragen, teneinde een nieuw of vernieuwend perspectief te ontwikkelen op wat in navolging van Kuhns 'normal science' kennis en kennisvergarig of onderzoek wordt genoemd. →30 Of, zoals Borgdorff het elegant inkadert: 'Artistic research is better understood as something that *represents* this kind of border violation rather than being a new discipline alongside other art-related disciplines' (2012: 177, oorspronkelijke cursivering; zie ook p. 143).

Deze gedachte bevalt me. Als het handelen (doen, maken, bevragen) als onderzoeksactiviteit de grensoverschrijding impliceert, hoef je niet krampachtig de eigen identiteit of activiteit te legitimeren of te definiëren. De *handeling* staat centraal in relatie tot de omgeving, niet het resultaat of de kwestie wat het 'is'.

22a | *Het goed geschreven artistiek werk* introduceer ik hier als een voorlopige omschrijving van wat “creative writing research” is, en oplevert. Het bijvoeglijk naamwoord “artistiek” incorporeert de creativiteit waarmee vrijwel ieder geschreven werk is doorspekt (anders dan bijvoorbeeld “werk van verbeelding” dat ik ook graag in de mond neem maar dat primair naar proza en poëzie verwijst). Daarbij zoekt het aansluiting bij het artistiek/*artistic* in de staande uitdrukking “artistiek onderzoek”/ “artistic research”. Met “goed” tracht ik het geschrevene onder de paraplu te scharen van relevantie ( $n \geq 1$ ), originaliteit, afbakening, systematiek, navolgbaarheid, en overdraagbaarheid. Wat hier overigens mist is ‘kritisch’, als in: vragen opwerpen en beantwoorden, kwesties adresseren. Of de term helemaal geslaagd is weet ik (nog) niet. *Gedegen* is misschien beter, als in: solide, betrouwbaar onderzoek.

Jen Webb doet het zo: ‘I use the word ‘literary’ [...] not as an evaluative device, but only to distinguish writing undertaken to result in a creative artefact—novel, poem, short story, script – from writing undertaken to result in a research artefact—essay, journal article, review, report’ (2015: p. 21).

Kroll en Harper omschrijven “creative writing research” als de productie van ‘creative and critical work [that] can lead to ‘conventional’ as well as ‘experimental’ explorations’ (2013: p. 1).

Ursula K. Le Guin, Amerikaans schrijver en essayist, lost het zo op: ‘As I have been using the word “truth” in the sense of “trying hard not to lie”, so I use the words “literature”, “art”, in the sense of “living well, living with skill, grace, energy”’ (‘Bryn Mawr College Commencement Address (1986)’, 1989: p. 6).

Mijn terughoudendheid de term “literatuur” te adopteren hangt met het extern-evaluatief karakter samen. In de context van dit onderzoek is het een moeizaam containerbegrip, omdat het interpretatief kader geïnstitutionaliseerd (‘Wat vindt het literaire veld ervan?’) en ongedifferentieerd is—met andere woorden: daar kan de literatuurwetenschap zich beter over buigen.

Webbs onderscheid tussen ‘creative’ en ‘research artefact’ bestendigt de status quo van gescheiden werelden op een manier die mijns inziens niet productief is in de ontwikkeling van “artistic (writing) research”.

23 | Filmmaker en kunstenaar Jan Švankmajer: ‘When I arrive in the studio and there’s this pile of bones and stuffed things and natural objects, I know that the beast is in there and I just need to find it’ (interview door Nina Siegal, *The New York Times*, 20 december 2018). Notitie naar aanleiding van bezoek aan Švankmajers tentoonstelling *Alchemical Wedding*: ‘*The beast in there* – dat zijn die “mogelijkheden” die mij door de verzamelingen, door de dingen worden voorgehouden van wat nog niet door mij is gezien, dóórzien’ (zwart schriftje, 5 januari 2019).

---

→ Bezocht ik eerst Švankmajers *Alchemical Wedding* en schreef daarna de passage over de “dingen” op en rond het prikbord, of is het andersom gegaan? Feit is dat zijn magisch-aardse werk in mijn geheugen oplicht nu ik er naartoe terugkeer. En, opmerkelijk in samenhang met *the beast in there*: de eerder aangehaalde vermaning van psychoanalyticus Sigmund Freud om éerst de ‘fenomenen’ te aanschouwen en dan pas te interpreteren weerklinkt in de werkwijze van de kunstenaar. Freud oppert dat ideeën over de fenomenen zich ‘from somewhere or other’ aandienen wanneer we ze observeren en beschrijven—ideeën die een zekere onbepaaldheid moeten hebben om niet prematuur de betekenis van het verschijnsel te beperken of vast te pinnen (Freud in Rheinberger, 1997: 12). ← 12

De abstractie van de gedachte krijgt in handen van Jan Švankmajer een tactiel perspectief wanneer deze verzamelaar, filmmaker, animator over *inanimate objects* schrijft: ‘Before you bring an object to life, try to understand it first. Not its utilitarian function, but its inner life. Objects, especially the old ones, were witnesses to certain happenings, people’s actions, their fortunes, which somehow marked them. [...] Life has to come from within them, and not from your whim. Never violate objects! Don’t tell through them your own stories, tell theirs’ (*Decalogue*, 1999).

Je zou er een verstokte boomknuffelaar (of psychoanalyticus) in kunnen lezen maar zo zit het niet, de man is uiterst praktisch en als maker materieel georiënteerd, als in: werkend en denken vanuit de materie. Hij doet wat Freud oppert, namelijk: *in* en *door* het werken met, en denken *over* (en *met*? wie zal het zeggen) de dingen—die ‘pile of bones and stuffed things and natural objects’—betekenisvolle relaties laten ontstaan die aldus hun eigen meerwaarde genereren. “Meerwaarde” als in: inzicht, kennis, mooi, ontregelend, kritisch.

Švankmajer komt niet uit het niets deze tekst binnenvallen. Naast dat zijn werk een pleidooi is voor de ongebreidelde verbeelding, aldus een anonieme recensent op het digitale kunstplatform *Digicult*, brengt het ook de natuurwetenschappen en de filosofie opnieuw bij elkaar, en maakt de verbeelding, het onzichtbare en onbewuste, tastbaar, aantrekbaar.<sup>11</sup> Dit schampt langs de flanken van mijn project. Ook dat poogt een materiële overbrugging (verwoording?) te vinden of te creëren tussen onderscheiden denkstrategieën, ‘different modes of thought’ in de woorden van Claude Lévi-Strauss.

11 | <<http://digicult.it/art/jan-svankmajer-the-alchemical-wedding/>>

In 'De wetenschap van het concrete', een hoofdstuk uit *Het wilde denken*, beschouwt Lévi-Strauss de relatie tussen het wetenschappelijk en het mythisch-magisch denken. Het zijn, meent hij, niet verschillende stadia in de ontwikkeling van het menselijke geest, maar onderscheiden strategieën om de wereld om ons heen te ontsluiten. Óf door aan die wereld een structuur op te leggen van waaruit gevolgtrekkingen te destilleren zijn, het wetenschappelijk perspectief, óf door een structuur of ordening te onttrekken aan hoe de verschijnselen zich aan ons voordoen. Hij schrijft: 'Het lijkt alsof de noodzakelijke verbanden, die het objekt uitmaken van iedere wetenschap [...], langs twee verschillende wegen tot stand gebracht kunnen worden; de ene ligt zeer dicht bij de zintuiglijke intuïtie en de andere ligt er verder vandaan' (id., p. 27-28).

Hoe de betekenis hiervan te begrijpen in de context van dit onderzoek?

Tim Ingold, emeritus hoogleraar sociale antropologie aan de Universiteit van Aberdeen, wijdt zijn essaybundel *Correspondences* (2017) aan de relatie tussen "woorden" en "dingen". In deze opstellen, de uitkomst van een Europees onderzoeksprogramma onder de noemer *Knowing From the Inside*, tracht Ingold alternatieve wegen te formuleren hoe de mens kennis vergaart—alternatieve denkstrategieën zo je wilt. Niet door de tegenstelling tussen theorie (hoofd) en de dingen ('facts on the ground') te bestendigen, maar juist door in samenspraak met beiden tot nieuwe inzichten te geraken: 'To find what things mean, you only have to work with them' (id., p. 5; 77).

De boom, de zwerfkei, de modderpoel: dingen en verschijnselen zijn betekenisdragers en -overdragers, verkondigers van verhalen, onafhankelijk van onze interpretatie (id., p. 7; 107-108). In het verlengde kunnen we ook woorden als "dingen" opvatten betoogt Ingold, in de zin dat het woord drager en overdrager kan zijn van een lading of betekenis die losstaat van de letterlijke, formele interpretatie: 'Words enable us to feel the pulse of things'. Maar: dan moeten wij de woorden daartoe in staat stellen ("vrijmaken", in mijn idioom), opdat ze zich vormen 'in the inflections of vocal and manual gesture', en 'as affectations of the soul'. Wederkerig is het de opdracht aan de schrijver ontvankelijk te zijn voor deze *pulse*, deze verwoorde harteklop (id., pp. 76-77).

Dat mechaniek staat onder druk wanneer aan de woorden dit subtiel vermogen "de vinger aan de pols" te zijn wordt ontzegd door ze te neutraliseren, 'steriliseren' zegt Ingold; wanneer ze worden ingezet ten behoeve van een zekere (academische) 'objectiviteit' (id.). In het afstandelijk verhouden tot de wereld in plaats van voeling houden met de wereld wordt verwoorden "duiden" ('signification') en in zo'n wereld raken we niets werkelijk aan: 'feeling is interrupted' (id., p. 77). → 24

24 | Tekst is meer dan een verzameling woorden, betekenissen gevat in een construct: tekst is ook “ding” en “werktuig” (vgl. Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 2009 [1950], pp. 50-51). Potentieel tot handelen van de dingen—teksten vooronderstelt een denkbeeldig voorland (Barthes’ *fantasy*; Steins *prolongued presence*) + het vermogen betekenisvolle relaties te zien tussen, of te ontlenen aan de dingen die zich voordoen. Samen een soort “archipel van het denken”. Heideggers *Offener Bezirk*?

→ Denkend over het wezen van wetenschappelijk onderzoek stelt Martin Heidegger zich de vraag wat de essentie van onderzoek is. Hij meent dat ze gelegen is ‘... in the fact that knowing establishes itself as a procedure within some realm of what is, in nature or in history’ (*Die Zeit des Weltbildes* (1938) in Rheinberger, 1997: p. 25). ‘Procedure’ verwijst daarbij niet op voorhand naar methode—*Zo gaan we het doen!*—aangezien zij zelf de ruimte nodig heeft om tot ontwikkeling te komen. Voorwaardelijk is juist ‘an open sphere (*offener Bezirk*) in which it moves’ (id). *Offener Bezirk* is een treffende omschrijving van het spanningsveld tussen oneindigheid en begrenzing in het onderzoek en in het schrijven waarover ik me eerder boog. ← 16 Het Duitse *Bezirk* omvat in iedere betekenisgeving een begrenzing, zoals in “rayon”, “gebied”, “erf”, “district”, “domein”—de vertaaloptie “zone” staat nog enige fluiditeit in afbakening toe. *Offen* in Heideggers samenstelling impliceert dat die begrenzing (nog) niet is vastgesteld, of dat ze van zichzelf doorlaatbaar, permeabel is.

Het hoofdstuk *Constellaties* overdenkend stel ik vast dat de hierin opgeworpen vraag draait om hoe de tijd-ruimte te denken waarbinnen het proces van schrijven en onderzoeken zich voltrekt, en waarlangs of waardoor het zich voltrekt. Het belang van deze kwestie ligt besloten in mijn vermoeden / aannahme dat het academisch schrijven = denken gebaat is bij een gelaagder of meervoudiger denkstructuur<sup>12</sup> dan de gangbare (Westerse).<sup>13</sup>

De kwestie is dus hoe deze begrenzing en oneindigheid zodanig aanschouwelijk te maken dat het een werkbaar construct of systeem oplevert (“semi-autonoom universum” heet het provisorisch in de vertelling, ‘some realm of what is’ in de woorden van Heidegger), waarbinnen het schrijven als artistieke handeling een instrument kan zijn om onderzoek te doen, inzichten te genereren en uit te dragen—de procedure waar Heidegger naar verwijst.

Tijdens een college van Frans-Willem Korsten, *Doing Justice to History* (22 juni 2018), kreeg dit denken een impuls. Korsten, bijzonder hoogleraar literatuur en samenleving aan de Erasmus Universiteit, sprak over andere vormen van kijken naar en interpreteren van de geschiedenis ‘after the grand narratives’, aan de hand van simpele en evocerende tekeningetjes. Mijn aantekeningen van dit college vermelden ‘sensing history’, de geschiedenis *voelen*; de tekeningetjes in

12 | Denkstrategie gaat erom hoe, langs welke weg iets te doen of te denken; denkstructuur betreft de compositie (construct) van de tijd-ruimte waarbinnen iets plaatsvindt. Samen vormen ze de methodische grondstructuur van een onderzoek.

13 | Het aanvankelijk wat verweesde citaat van Christa Wolf krijgt grond onder de voeten: ‘... dass im Grunde, vom Grunde her alles mit allem zusammenhängt; und dass das strikte einweg-besessene Vorgehn, das Herauspräparieren eines “Stranges” zu Erzähl- und Untersuchungszwecken das ganze Gewebe und auch diesen “Strang” beschädigt (‘... dat in de grond van de zaak alles met alles samenhangt; en dat het strikt eenzijdige, obsessieve ontleden van een “streng” voor narratieve en onderzoeksdoeleinden schade toebrengt aan het gehele weefsel en ook aan die “streng”.) (vertelling, p. 27).

mijn schrift, haastig overgenomen van Korstens presentatie, ogen als een verzameling platgeslagen huisspinnen. Een van de spinnetjes verwijst naar het concept van de “rizoom” zoals door filosoof Gilles Deleuze en psychiater Felix Guattari geïntroduceerd als een alternatieve structuur / metafoor voor kennisverwerving ten opzichte van de hiërarchische en chronologische “boomstructuur” (schets van boom-spin). Een ander tekeningetje, twee op elkaar platgeslagen spinnen, verbeeldt het koloniaal perspectief: ‘history inscribed over other histories’—een soort gewelddadig palimpsest. Tijdens dit college viel ook de term “archipel”, waarna een niet-spinnige figuur in mijn schrift opduikt: de schets van een eilandenrijk waarin toen actuele concepten van mijn onderzoek zich te midden van de zee (= vertelling? onderzoek?) in tijd en ruimte tot elkaar verhouden. Daar ontstond een idee.

Eerder beschreef ik, tastend, hoe ik mijn werkwijze of strategie voor me zie, een denkbeeldig verloop der dingen met een voorshands open einde: een *tekstuele proef-opstelling* ‘waarbinnen een gedachte, hypothese, verhaallijn vrijelijk kan rondwalen en verbindingen aangaan, voorafgaand aan de vaststelling van diens / dier betekenis of belang’. ← 4 Het was een eerste aanzet om tot een methodische grondstructuur te komen waarbinnen het schrijven (als generatieve handeling, als artefact, als communicatievehikel) een plaats kan opeisen als aanjager van en verbindingsofficier tussen artistiek en academisch onderzoek. Een rol daarbij is weggelegd voor de “materialiteit”, *het fysieke denken*, zoals dat gestalte krijgt in prikborden en objecten, bijschriften en doorhalingen in de tekst: het proces van maken en doen blijkt onderdeel van de methode.<sup>24a</sup>

Tim Ingold zegt daarover in het hoofdstuk ‘Words’: ‘[W]e should work with our words as craftsman work their materials, in a way that testify, in their inscriptive traces, to the labour of their production [...]’. De sporen van het werk hebben toegevoegde waarde, stelt hij, en bevrijden de taal van semantische beperkingen (2017: p. 82-83).

Hier treffen Ingold en Heidegger elkaar, wanneer de laatste in de parafrasering / hertaling van Rheinberger stelt dat ‘science is seen as tending to close upon itself, in contrast to “thinking” (*Denken*), which consists in tracing a path into the “country” (*Gegend*), which “discloses” (*freigibt*) what is to be “countered” (*gegnet*)’ (Rheinberger 1992: p. 311; oorspronkelijke cursivering. De originele passage uit *Unterwegs zur Sprache* is overigens een adembenemend staaltje woordacrobatiek). Denken kunnen we aldus opvatten als een soort spoorzoeken in een ruimtelijkheid, noem het *offener Bezirk*, dat zich ontsluit doordat we aan het spoorzoeken zijn (op het oog een zuivere cirkelredenering, daar zal ik op terugkomen → 50).

Voor genoemd eilandenrijk als systeem of structuur (*Denkraum*) van onderzoeken en schrijven is een poging een alternatieve vorm te vinden voor “sensing future”: een denkbeeldige omgeving waarbinnen onderscheiden denkstrategieën *in* en *door* het schrijven de weg bereiden voor de ontdekking van nieuwe kennis en inzichten. Aldus creëert de



archipel als 'landkaart van mijn denken' de ruimte om verschillende 'verknoppingen van de fenomenen' te onderzoeken<sup>14</sup>; een andere vorm van begin dus, of eigenlijk geen begin, of heleboel beginnen te dulden die naar elkaar neigen of toegroeien en zo een vorm of weefsel vormen dat er nog niet was, totdat het er was—ondanks, of dankzij, dat ik er ben.

<sup>14</sup> | De formuleringen 'landkaart van het denken' en 'verknoppingen van de fenomenen' zijn overgenomen uit het filosofisch essay *Vuurduin* van Eva Meijer (2021: p. 14).

<sup>15</sup> | In de oorspronkelijke Engelstalige versie staat hier geschreven: 'specific articulation of the non-conceptual', verwijzend naar de discussie over 'the non-conceptual knowledge embodied in art', Borgdorff, 2012: pp. 47-48 en 151-154.

*Een interview met mezelf (gebaseerd op teksten van mijn promotoren)*

V: Je lijkt te werken met woorden en concepten als materialiteit. Onder het oppervlak is een soort theoretisering gaande van de materiële aspecten van het ongrijpbare en onzichtbare dat schrijven is. Hoe voedt de materialiteit van het artistieke proces deze conceptuele interesses? (Sher Doruff en Lucy Cotter, 'Writing as Experiment: A Dialogue with Sher Doruff' in: *MaHKUscript*, 2017: pp. 1-6 (p. 2)).

A: Woorden, taal, is het materiaal voor de schrijver, net als steen voor de beeldhouwer of licht voor de fotograaf—werken we niet allemaal tot op zekere hoogte met het tastbare en het immateriële? Maar ik ben nog niet ver genoeg in mijn onderzoek om de vraag volledig te beantwoorden. Het vormt de kern van mijn zoektocht. Ik voel dat ergens op het niveau van materialiteit de mogelijkheid ligt om in het schrijven ook het 'niet-conceptuele' ervan te verwoorden.<sup>15</sup> Concepten op te vatten als personages (sympathiek, stroef, lomp, zoet), met theorieën of theoretici te "denken" alsof het mijn vrienden zijn (kibbelen, wantrouwen, bevragen, behagen) is een manier om te materialiseren, om tot leven te wekken wat mij beweegt. Hetzelfde geldt voor herinneringen, of een gedicht, een roman, een schilderij: door *met* en *door* hen te schrijven—in plaats van: over hen—worden ze meer dan louter objecten en wordt onze relatie wederkerig. Het gedicht en het schilderij kruipen letterlijk onder mijn huid terwijl ik langs de weg van hun "leven" een verhaal probeer te construeren. Zo ongeveer: materialiteit is belangrijk en toch krijg ik geen grip op de betekenis... Werk in uitvoering. Hetzelfde geldt voor de lichamelijke van het schrijfproces, het lichaam dat het werk bemiddelt (id., p. 3). Hetzelfde geldt voor het performatieve element van schrijven, dat wil zeggen: de betekenis van krabbels en notities en handgeschreven fragmenten en opmerkingen in de kantlijn, los van het hameren op mijn laptop... Al die handelingen en verschijningsvormen maken niet alleen deel uit van het eigenlijke proces, maar ook van wat schrijven doet als gereedschap voor het doen van onderzoek. Maar had ik alle antwoorden op deze mooie vraag dan was ik nu klaar voor het 'Hora Est'.

*Quod non.*

Archiefdoos PHD EXPERIMENTEN [2020]

(vertaald uit het Engels, MR)

27 | '[W]hat Heidegger describes as "thinking", in contrast to "science", comes close to how the proceedings of experimental reasoning should be perceived: as a disclosing activity, a materialized thinking process.' Hans-Jörg Rheinberger, 'Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein synthesis', 1992: p. 311.

---

→ Hoe lang kun je / mag je vasthouden aan een begrip of concept zonder te "weten" wat ervan de betekenis of draagkracht is? Anders gezegd, wat is de houdbaarheid van een krachtig vermoeden in zo'n toestand van *not-knowing* voordat het verkrumelt in de tijd? 'Het onvolgroeide, zich zichtbaar ontvouwende denken als voorwaarde om vooruit te komen' staat in de vertelling geschreven—dat mag wel zo zijn, maar hoe *fix* je dat? Hoe maakt de onderzoeker, de schrijver het eigen denken zichtbaar, concreet, tastbaar, werkbaar terwijl, of ondanks dat het zich in dat stadium van onbepaaldheid bevindt?

Twee concepten of bouwstenen van mijn denken die in zo'n hoedanigheid al een tijdje met mij meewandelen springen er in deze context uit: "performativiteit" en "materialiteit". Een nadere beschouwing van wat onder hun paraplu schuilgaat biedt mogelijk inzicht in die houdbaarheidsvraag.

Performativiteit kwam op mijn weg bij lezing van een essay van Dwight Conquergood, etnograaf, over de *performative turn* in de antropologie. Conquergood schrijft: 'The shift from thinking about performance as an Act of culture to thinking about performance as an Agency of culture has prompted a reflexive turning back upon the conduct of inquiry itself' ('Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology', 1989: p. 82). De observatie zette mij aan te overpeinzen wat er gebeurt wanneer we schrijven als een performatieve handeling beschouwen, waarin en waarlangs het denken *gestalte* krijgt (als in het Duitse *Gestalt*, een verschijningsvorm aannemen) naast de gangbare opvatting van schrijven als handeling waarin het denken zijn *beslag* krijgt (als in: vastgesteld en uitgevoerd wordt).

J.L. Austin, de taalfilosoof bekend van de *speech act theory*, betoogt in zijn hoofdwerk *How to do things with words* (1962) dat een performatieve uitspraak iets teweegbrengt: de uitspraak heeft *agency*, handelingspotentieel. In de 'performative utterance' is de handeling of uitkomst ingebakken, zoals bij het excuus, de klacht, een weigering, of het ja-woord bij een huwelijksvoltrekking: '[T]he performative should be doing something as opposed to just saying something' (p. 132). In mijn toepassing verwijst performativiteit naar het potentieel, het *bemogelijken* van het schrijven—preciezer: van de handeling—waardoor het zich bemiddelend kan manifesteren tussen enerzijds de verschijningsvorm (*Gestalt*) en anderzijds de neerslag (*beslag*) van het denken / onderzoeken. Wellicht, denk ik nu, is dit ook wat het schrijven onderscheidt van spreken: de tijdspanne maakt de bemiddelende rol mogelijk. Waar het spreken zich "onmiddellijk" manifesteert, ook in performatieve zin, is het schrijven in archaisch Nederlands "middellijk".

De conceptualisering van “materialiteit” vloeit voort uit mijn (praktijk-)observatie dat een tekst méér is dan wat er staat als je het (hand-)geschrevene in de oorspronkelijke, dat wil zeggen ongeredigeerde en ongecensureerde vorm terugleest en -‘ziet’. In die fysieke verschijning vertelt het haperen, doorhalen, verschrijven, herhalen, invoegen, doodelen etc. óók iets over de *overall* betekenis van de tekst, naast de directe betekenis van de woorden. De tekst, of het geschrevene, is niet slechts betekenisdrager en -overdrager, het is evengoed het object van onderzoek, een “ding”. *The text talks back*: er staat méér dan je dacht geschreven te hebben (houd ik mijn studenten voor).

Daarbij is het schrijven, net als iedere andere kunstvorm, behept met materiële eigenschappen en eigenaardigheden. Zoals de pasteusiteit van de verf het portret mede “smoel” geeft, zo is de worsteling van de schrijver met de weerbarstigheid van de taal vormgevend voor hoe en wat er komt te staan. En zoals het houtsoort van de cello het timbre mede bepaalt, is ook de schrijver, met taal als materiaal in handen, als een klankkast op te vatten die de toon zet (vgl. Tim Ingold, ‘In defence of handwriting’, 2017: p. 90).<sup>16</sup> ‘Perhaps we should not ask what words and concepts actually do or do not denote, but should ask instead *how things speak to us*’, stelt Borgdorff in dit verband (*Reasoning through art*, 2017: p. 13, oorspronkelijke cursivering). → 47

Eerder introduceerde ik vluchtig wetenschapsfilosoof Hans-Jörg Rheinberger met zijn uitspraak: ‘Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsanordnung’ (2006: 5). Naarmate het onderzoek vordert duiken de man en zijn gedachtegoed vaker op, met name waar de methoden van wetenschappelijk en van artistiek onderzoek elkaar naderen.

Rheinberger (1946), gepromoveerd in de moleculaire biologie, legt zich sinds de vroege jaren ‘90 toe op de wetenschapsfilosofie, in het bijzonder de werking van het experiment. Opmerkelijk is zijn aandacht voor de functie van het schrijven in relatie tot (experimenteel) onderzoek, zoals weerspiegeld in de enigmatische titel van bovengenoemd artikel: *Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein synthesis*. De biografie van Rheinberger werpt licht op dit idiosyncratische samengaan van aandachtsgebieden: hij is co-vertaler van Jaques Derrida’s hoofdwerk *De la Grammatologie* (1967). Dat werk, zou hij later terugblikken, markeert het begin van zijn filosofische omzwervingen en begeleidde hem in zijn onderzoek naar de geschiedenis van de wetenschap (‘For all that gives rise to an inscription in general’, 2014: p. 9). ‘So what binds me to writing?’ vraagt Rheinberger retorisch, om vast te stellen dat ‘... the adventure of writing is in fact bound, not necessarily to its striding-forth, its *progress* [*Fortschritt*], but always already and irrevocably to its writing-forth, its *fore-scription* [*Fortschritt*]’ (id., p. 11, oorspronkelijke cursivering).

<sup>16</sup> | Deze overwegingen hebben bijgedragen aan de keuze dit proefschrift in het Nederlands te schrijven en niet het denken en verbeelden te wringen in een taal die ik niet van nature ‘bespeel’.

In het hart van Rheinbergers ideeën over schrijven en experimenteren ligt de overtuiging dat de onderzoekende geest ideeën en gedachten moet

externaliseren in het streven 'geistiges Neuland' te betreden. De wetenschappelijke activiteit bestaat in essentie uit het speuren naar dit nieuwe, nog-niet gekende voorland en schrijven is bij uitstek het middel en medium om het denken gestalte te geven, te materialiseren, en ons te laten verrassen door wat het ons brengt (*Schreiben und Experimentieren*, 2018: p. 117). In de natuurwetenschappen biedt het fysieke (laboratorium-) experiment de structuur om dergelijke verrassingen te genereren. Ofschoon de geesteswetenschap geen experimenteel apparaat tot haar beschikking heeft meent Rheinberger dat juist het schrijven als handeling, 'Akt des Schreibens', in de humaniora de functie van 'exteriorisierte Imagination' kan vertegenwoordigen (id., p. 120; evengoed beschouwt hij het schrijven als essentieel onderdeel van het natuurwetenschappelijk experiment, dat feitelijk pas betekenis krijgt wanneer 'epistemischer Spuren auf dem Papier' terecht komen, id.).

Het experimenteel systeem is dus niet louter een methode waarlangs een hypothese getoetst of een theorie onderbouwd wordt ('justification'); in de opvatting van Rheinberger moeten we het beschouwen als een *kennisgenerator* ('discovery')—een mechaniek dat het samenspel reguleert tussen wat we willen weten ('epistemic thing' in Rheinbergers vocabulaire) en waarlangs we dat te weten komen ('technical object', idem). Dat zijn geen vaststaande, gegeven entiteiten; afhankelijk van de plaats of functie in het onderzoeksproces neemt het "ding" / "object" de ene of andere positie in (Rheinberger, 1992: pp. 310-311, zie ook Borgdorff, 2012: pp. 189-191). → 29

Hoe nu in lijn met deze gedachtegang het schrijven aan het experimenteren te paren zonder weg te zinken in het drijfzand van de abstractie? Daartoe ga ik terug naar de vertelling in het allerprilste stadium: het hoofdstuk **HOOGMOED**, waar de term "intrinsieke ordeningsprincipes" zich aandient zonder dat ik ten tijde van dat schrijven precies wist waarover ik het had: 'Welke die zijn? Hoe ze werken? Daar zal ik over nadenken. Dat zijn geen onbelangrijke vragen' (p. 12). Niettemin heb ik de term gehandhaafd, en ontwikkelt hij zich gaandeweg tot een voor mij essentieel en onderscheidend element in dit project: het *meebewegend* ordeningsprincipe. Essentieel in de zin dat een bouwsteen van het denken, noem het "concept", mag verschijnen nog voordat de betekenis ervan is vastgesteld; waarvan de relevantie mag opgaan, blinken en verzinken (*Kassandra* leek die weg te gaan maar is uiteindelijk toch herrezen → 53), meedeinend op de wording van de vertelling. Onderscheidend in de zin dat het zich in verschillende hoedanigheden kan voordoen, afhankelijk van de functie in de tekst. Zo kan "performativiteit" onderwerp van beschouwing zijn in de vertelling, maar ook de wijze waarop, of waarlangs ik dit of dat onderwerp beschouw.<sup>27a</sup>

De vraag die zich aandient is hoe de beweeglijkheid van het systeem zoals Rheinberger dat voor ogen staat zich verhoudt tot de geneigdheid van de (roman-)schrijver het toeval op te heffen. Een andere vraag is in de mond van de Writing Tutor gelegd, over de *random* schrijfstrategie: *How do you know it's not crap?* → 29

27a | Brad Haseman, verbonden aan de Universiteit van Queensland en als voorvechter van praktijkgestuurd onderzoek ('practice-led research') veelvuldig publicerend over het onderwerp, introduceert in zijn artikel 'Tightrope Writing: Creative Writing in the RQF environment' (RQF = Research Quality Framework) "performatief onderzoek" als nieuw paradigma, naast kwalitatief en kwantitatief onderzoek. In het verlengde van Austins *performative speech act* stelt Haseman dat in praktijkgestuurd artistiek onderzoek precies dat gebeurt wat Austin beschrijft: '[T]he symbolic data, which may include material forms of practice [...] all work performatively' (2007: p. 12-13). Dat betekent dat wanneer resultaten van artistiek praktijkonderzoek gepresenteerd worden als performatieve uitspraken, 'a double articulation with practice [...] brings into being what, for want of a better word, it names' (id., p. 13). Hoezeer ik ook kauw op deze sympathieke poging het praktijkgestuurd artistiek onderzoek een eigen paradigma te geven, het is mij niet duidelijk wat de toegevoegde waarde is, ervan uitgaande dat het kunstwerk dat toch al doet: streven naar voornoemde 'dubbele articulatie'. Sterker nog, is dat niet wat kunst tot kunst maakt?

→ Onderzoek doen betekent kennis vergaren. Vergaarde kennis laat zich niet op één hoop transponeren van het ene naar het andere hoofd, daartoe moet het tot stukjes informatie worden gekneet om behapbaar te zijn. Kennisproductie is dus deelbare kennis; georganiseerde stukjes informatie als uitkomst van onderzoek dat zijn neerslag vindt in de samenhang van een te schrijven rapport, artikel of boek, of door een lezing te geven, weet Ken Friedman (*Research Writing Workshop*, 2017: pp. 19-25).

Conventioneel academisch schrijven, het onderwerp van Friedmans workshop, kan beschouwd worden als een eigenstandig genre met een specifieke functionaliteit, bijvoorbeeld uniformiteit ten behoeve van de overdraagbaarheid, en met een eigen esthetiek (die ik ook kan waarderen). Daarbij biedt de conventie van een systematisch grondpatroon evident houvast in het schrijfproces: 'Choose a suitable design and stick to it', citeert Friedman het fameuze *Elements of Style* van William Strunk en E.B. White uit 1935. Afgezien van mijn, ook pedagogische, bedenkingen bij deze aansporing kan men zich afvragen of het wetenschappelijk *denken*, naar Heidegger, gebaat is bij een genormeerde / vastomlijnde opvatting over wat academisch *schrijven* zou moeten zijn, of vermag. ← 27

Toch valt iets te zeggen voor de kwestie die mijn gefingeerde tutor opwerpt: hoe een ogenschijnlijk willekeurig schrijfproces, niet uitgelijnd langs op voorhand vastgestelde systematiek en criteria, zodanig in toom te houden dat de tekst—ontwikkeling, samenhang, argumentatie, verhaallijn etc.—niet verzandt of uit de rails loopt? Om een begin van een antwoord te vinden ga ik de vraag 'How do you know it's not crap?' herformuleren. Kan kennis of inzicht vergaard en ontsloten worden door of in een "ongeprotocolleerd" schrijfproces<sup>17</sup> ('ongecodeerd' in Barthes' idioom)? En: hoe, of langs welke weg krijgt het schrijven generatief potentieel, naast de primair communicatieve functie?

Daar is welzeker een bepaalde logica of systematiek voor nodig die echter ook haar oorsprong of grondslag vindt in het schrijven zelf, is mijn overtuiging; als het ware inherent aan het werk zoals spelregels aan het spel. Hoe ziet dat procedé eruit?

Om daarover na te denken ga ik te rade bij Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), die naast faam om zijn literaire werk ook een imposante staat van dienst verwierf als onderzoeker naar onder meer de werking van licht en kleur, de (planten-)morfologie en de geologie. Met die kennis en ervaring in het achterhoofd zette hij in zijn beknopte essay *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1792)<sup>18</sup> zijn opvatting uiteen over wat experimenteel onderzoek behelst, naar analogie waarvan ik het schrijven verder zal onderzoeken.

Om te beginnen, schrijft Goethe, dient de onderzoekende geest beducht

17 | Hiermee bedoel ik: een schrijfwijze waarvan wording en uitkomst niet op voorhand gebonden zijn aan specifieke vereisten of criteria die bij een genre horen, zoals bij journalistieke verslaggeving, de productie van een jaarverslag, de recensie, et cetera.

18 | Hier is gebruik gemaakt van de vertaling van Craig Holdrege, 'The Experiment as Mediator of Object and Subject', *The Nature Institute*, 2010, pp. 19-23. *Projekt Gutenberg-DE* publiceert de originele tekst onder het kopje *Naturwissenschaftliche Schriften 1792 -1797*, met een fraaie toevoeging van negentien *Geplante Versuche* ('toekomstige probeersels') van Goethe, in kleine schetsen vevat. <<https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/nat92-97/chap011.html>>

te zijn voor twee gevaren: diens bewijsdrift, en zichzelf. Vaak is de onderzoeker meer verrukt van zijn eigen idee dan van het object van onderzoek, weet Goethe uit eigen ervaring, waardoor hij geneigd is meer betekenis aan de uitkomst van het experiment toe te schrijven dan de observatie rechtvaardigt. (Terzijde: in Goethes universum is de onderzoeker per definitie *man*, niets aan te doen, ik zal me niet in bochten wringen dat gegeven te omzeilen.) Daarbij loopt hij alras met open ogen in de strikval van de eigen menselijke tekortkomingen, zoals daar zijn: ongeduld, zelfgenoegzaamheid, frivoliteit, gemakzucht, bevooroordeeldheid, wispelturigheid (id., p. 20).

Ten tweede observeert Goethe dat de onderzoeker méént iets te kunnen aantonen op grond van enkele of zelfs meerdere experimenten, maar daarbij graag de beperkingen negeert van zichzelf als observator (zie hierboven) of van de gehanteerde methode: 'We should not try through experiments to directly prove something or to confirm a theory.' Zó'n attitude leidt tot voornoemde bewijsdrift waardoor de observatie en interpretatie van de verschijnselen worden gestuurd en de onderzoeker niet om de hoek kan kijken van wat hij ziet (id.).

Zelfkennis en kritische observatie van de uitkomsten en van het eigen handelen zijn dus cruciaal. Het uitstellen van het oordeel over de fenomenen (verschijnselen, manifestaties) nodigt uit tot 'quiet attentiveness' en tot het telkens opnieuw onderzoeken / observeren: 'Once we have carried out an experiment, we cannot be careful enough to examine other bordering phenomena and what follows next.' Het gaat erom een fenomeen of proefneming vanuit verschillende perspectieven te benaderen, door reeksen van verwante proeven uit te voeren, of reeksen van gelijksoortige proeven onder geleidelijk veranderende omstandigheden. Aldus worden patronen en relaties zichtbaar en blijft de structuur toegankelijk voor het ongerijmde—omdat de uitkomst niet gediensdig hoeft te zijn aan een hypothese of als bewijslast voor een theorie (id., p. 22). Mochten verbeelding of *Witz* alsnog ongeduldig de overhand willen nemen, sluit Goethe geruststellend af, dan is het de methode die hen zal terugfluiten: '[T]he method itself will guide [them] back onto the right track' (id., 23).

Is dit een antwoord op de vraag *How do you know it's not crap?*

Het is een begin, een poging tot antwoord, namelijk dat men in navolging van Goethe, naast de nuttige levensles 'Hoedt u voor uzelf', in het proces van schrijven telkens opnieuw het reeds geschrevene "ziet", aanschouwt; dat men zowel de verschijningsvorm aandachtig observeert (wat wordt in de woorden opgeroepen?) als het denken dat daarin zijn beslag heeft gekregen (welke betekenis heeft het in context?) waardoor patronen en samenhang zichtbaar worden. De structuur of vertelling die aldus ontstaat onmaskert gaandeweg de *Witz* of de *crap* en maakt ze onschadelijk—of weeft ze in, desgewenst.



Toch is daarmee het werk niet gedaan. Wat rest is de vraag hoe interactie tussen de fenomenen zo te organiseren dat de structuur toegankelijk blijft voor het ongerijmde (Goethe) en het binnen de 'Reichweite der Interaktion' blijft (Rheinberger, 2018: pp. 119-120).

In de vorige annotatie bracht ik kort het onderscheid ter sprake dat Rheinberger maakt tussen 'epistemic things' en 'technical objects': dingen (niet per se objecten) die we willen weten, respectievelijk dingen (idem) waarlangs we iets te weten komen. Als voorbeeld gaf ik de term "performativiteit" die als epistemisch ding moet worden ontrafeld (*unpacked* in het Engels, uitgeschreven, gecontextualiseerd, beargumenteerd) voordat hij waarlijk bruikbaar is in een tekst of een argumentatie. Het epistemische ding, na scrupuleuze analyse, ontpopt zich gaandeweg in een technisch object, een stuk gereedschap, een concept waarlangs en waarmee weer andere fenomenen gedacht en beschouwd kunnen worden—maar niet eerder dan nadat de onderzoekende geest zich er diepgaand toe heeft verhouden ('materielle Begegnung' noemt Rheinberger deze beweging, id., p. 118).<sup>19</sup>

Wat zijn nu de randvoorwaarden om het schrijven als experimentele situatie effectief te maken? Daartoe definieert Rheinberger vier eigenschappen ('Charakterisierungen'): materialiteit, handelingsmacht ('Handlungsmächtigkeit, agency'), weerbarstigheid ('Widerständigkeit'), en iterativiteit ('Prozessualität, Iterativität') (2018: p. 120).

De term 'materielle Begegnung' zet Rheinberger in om aan te geven hoe de onderzoekende geest zich in het denken, mentaal, maar evengoed fysiek verhoudt tot het object van onderzoek en het onderzoeksproces. In het schrijven, evident, is het gedachtegoed in tekst omgezet, gematerialiseerd en geëxternaliseerd denk- en verbeeldingswerk. Gedurende het schrijfproces is de materialiteit semipermanent omdat ideeën nog onderhevig zijn aan transformaties. Het schrijven, zegt Rheinberger, onderwerpt het denken aan een 'strengere lineariteit', die echter voor de duur van het schrijfproces is opgeheven, of ten minste verzacht door de mogelijkheid, als ware de tekst een palimpsest, zich er telkens opnieuw toe te verhouden ('Dimensions der Überscheidung', id., p. 121).

Ofschoon er bijna geen speld tussen is te krijgen (de lineariteit waarover Rheinberger spreekt: 'Gedanken müssen sich ... beugen und sich durch dieses Nadelöhr sequenzialisieren lassen'), beschouw ik tekst, en daarmee ook het schrijfproces dat eraan ten grondslag ligt, in materiële zin als een *nonlineaire* manifestatie: een constellatie van beelden- en gedachten-in-woorden—niet alleen voor de duur van het proces maar ook in de uiteindelijke vorm—waarin de denk arbeid zijn beslag krijgt dat door (poëtische) toonzetting en constructie méér verwoordt of verbeeldt dan louter een representatie daarvan (als in: *The text talks back / How things speak to us*). → 48

Ten aanzien van de handelingsmacht stelt Rheinberger dat de materialiteit het geschreven woord tot 'Sparringpartner' maakt, een ding dat, eenmaal op

<sup>19</sup> | Het concept te beschouwen als 'meebewegend ordeningsprincipe' krijgt hier een meer concrete lading, namelijk dat het zich als epistemisch ding mee-ontwikkelt en laat doorontwikkelen, naarmate de tekst vordert, naar een technisch object.

papier gesteld, de schrijver uitdaagt, irriteert, vrolijk stemt of doet twifelen. Daarin is de handelingsvaardigheid of het handelingspotentieel van het schrijven en het geschrevene gelegen. Het nodigt uit tot 'Schnipseln und Stüekeln' (knippen en plakken) totdat de tekst zich in de juiste vorm voegt (id., p. 122).

Of de term handelingsvaardigheid, *agency*, de meest passende is om deze eigenschap van het schrijven onder te scharen, vraag ik me af. *Wederkerigheid* lijkt me meer van toepassing; het bovenstaande beschrijft immers interactie, niet eigenstandig "handelen" van de woorden of het geschrevene.

De weerbarstigheid van het schrijfproces, observeert Rheinberger, manifesteert zich fysiek—het samenspel tussen lichaam, pen en papier, of toetsenbord— en in het artistieke en mentale proces. Omdat schrijven doorgaans niet of niet voortdurend 'van een leien dakje' gaat, nodigt de weerstand tot bedachtzaamheid uit, soms op woordniveau, soms op grote lijnen. Zonder die bedachtzaamheid, schrijft Rheinberger, 'gäbe es kein Poesie, sondern nur inneres Gestammel' (id., pp. 122-123). 'Widerständigkeit' duidt ook op weerstandsvermogen, veerkracht: de eigenschap dat het materiaal zich niet (eenvoudig) laat manipuleren.

Om de iterativiteit<sup>20</sup> van het schrijfproces te verhelderen wendt Rheinberger zich tot Jacques Derrida's *La Dissémination* (1972). Hierin vergelijkt Derrida het schrijfproces met *enten*. Enten, hertaalt Rheinberger, kan worden verstaan als het aan elkaar verbinden van elementen die niet organisch uit elkaar voortvloeien (geen onderdeel uitmaken van eenzelfde stam) maar waar het voorafgaande, dat waarop 'geënt' wordt, voorwaardelijk is om tot iets nieuws of iets anders te komen (id., pp. 123-124). In de praktijk van het schrijven openbaart zich dit verschijnsel doordat de ene zin of gedachte de ander oproept die men niet noodzakelijkerwijs voor ogen had.

De inzichten van Goethe ten aanzien van het onderzoeksproces, en de analyse van Rheinberger ten aanzien van de "karaktereigenschappen" die mogelijk maken dat het schrijfproces als *Experimentalsystem* is in te zetten, vormt een soort "grammatica van het geschreven denken". De vraag die blijft liggen is hoe in de praktijk het schrijven generatief potentieel verkrijgt naast de communicatieve functie.

20 | Een iteratief proces wordt gekenmerkt door stelselmatige herhaling van onderdelen van het proces, zij het met instelbare, veranderlijke waarden, waardoor allerlei variaties en vertakkingen in het resulterende patroon kunnen optreden.  
<<http://www.van-osch.com/bwlrwg.htm>>

→ 'Collaboration' en 'public gaze', twee centrale begrippen van de Academy of Creative and Performing Arts-conferentie (2019), representeren of zijn verschillende en onvergelykbare condities. De eerste gaat over de toegevoegde waarde van interactie binnen het creatieve proces: de schoolborden in het trapgat van het Institute for Advanced Study<sup>21</sup>; de intimiteit en generositeit van de uitwisseling tussen soortgenoten, *peers*—“delend” denken-maken. En het gaat over de “gedeelde” ervaring, de interactie met het publiek, met de omgeving, als medebepalend element in het maak- en denkproces. De 'gaze' als term en gedragscomponent is geladen met andere sociale en emotionele dimensies, met oordeel en argwaan, met vluchtigheid, en is verre van een gebaar van gezamenlijkheid. 'Gaze' impliceert *bedoelde* afstand. Het gaat ook over het gevraagd en ongevraagd opspelen van de geïnternaliseerde ogen van de ander.

Goethe boog zich ook over deze materie. Voor onderzoek is het essentieel dat de wetenschappers zich verhouden tot elkaar en elkanders werk, tot het werk van voorgangers en dat van opponenten, schrijft hij. Het houdt ze bij de les en brengt het onderzoek verder (2010: p. 20). Dit in tegenstelling tot de kunstenaar wiens werk erbij is gebaat in afzondering tot stand te komen want niemand, buiten de maker zelf, is in staat advies te geven of hulp te bieden (id., nota bene: dit betreft het kunstbedrijf in de achttiende eeuw). Wat betreft het schrijverschap is het contrast iets anders: de wetenschapper tracht in zijn artikel het werk dicht te timmeren alsof in de toekomst niets meer te bewijzen viel—'as if the goal was to leave nothing for future generations to accomplish'—wetende dat dat onmogelijk is. De romanschrijver daarentegen moet ruimte laten voor 'mijmeringen' om de lezer niet te vervelen (id., p. 22).

Naar aanleiding van **LAB WERK 1** in de vertelling (waar bovengenoemde termen opduiken) stelde een van mijn promotoren de vraag hoe ik de lezer zie in relatie tot mijn werk. Het antwoord toen was: *Niet*. Ik wil geen “lezer”, ook niet in overdrachtelijke zin, op de bedrand van een project wanneer dat zich nog in de schemerzone bevindt tussen waken en dromen. In de balanceeract op zoek naar een “taal” op het snijvlak van het kunstzinnige en het academische, én een middeling te vinden tussen de communicatieve en generatieve functie van het schrijven, zou een blik op het publiek mij danig doen duizelen. Dat wil niet zeggen dat de vraag er niet toe doet, alleen niet op dat moment. Niettemin raakt hoe “we” communiceren, schrijven, onderzoeken, maken, met en voor wie, en waartoe, het hart van ieder makerschap—dat is overigens het brede spectrum waar voornoemde conferentie zich over boog.

Eerder sprak ik van de paradox dat wil het schrijven zich als creatief, generatief en communicatief medium in en voor artistiek en academisch onderzoek

<sup>21</sup> Toenmalig directeur van het IAS, Robbert Dijkgraaf, observeert in een column over de gevolgen van de coronabeperkingen voor de wetenschap: 'Op mijn instituut was de redding niet de digitale zegeningen van het internet, maar eerder technologie uit de steentijd: buiten geplaatste schoolborden met daarnaast een straalkachelkje. Ik kreeg het er zelf warm van als ik een groepje jonge wiskundigen buiten in de kou met een krijtje op een stenen muur zag schrijven, net als vijftig-duizend jaar geleden.' 'Vrees voor een wetenschappelijke coronadip' in *NRC Handelsblad*, 31 oktober 2021.

relevant zijn, het zich in het eigen medium discursief moet verhouden tot zichzelf om die relevantie te bewerkstelligen. ← 2 De omstandigheden die tot die eigenaardigheid leiden diagnostiseerde ik vooral als institutioneel en instrumenteel. Toch, schreef ik, moet ik de paradox omarmen om te zien of er een “uitweg uit te schrijven” is.

De problematiek doorvors ik later opnieuw, waarbij de vraag centraal staat hoe het schrijven te positioneren in het speel- of spanningsveld van kunstvorm, artistiek en academisch onderzoek. Daar stuit ik op een principiële discussie. De consequentie van de opvatting “creative writing ≠ academic research” impliceert dat artistiek-academisch onderzoek langs de weg van het schrijven niet kán plaatsvinden: ‘They obey different sets of logic, operate according to different rules [...] and they must satisfy different gatekeepers’ (Webb, 2015: pp. 113). ← 22

Zou ik me daarbij neerleggen, dan was daarmee de overbodigheid van dit onderzoek aangetoond. Maar is het niet juist de opdracht en bestaansgrond van artistiek onderzoek om het paradigma binnen de gangbare academische praktijk te bevragen en op te rekken?, werp ik tegen. Deze uiteenzettingen hebben de weg vrijgemaakt om een diepere laag aan te boren, namelijk wat *scholarship* betekent, en welke rol de schrijver-onderzoeker kan spelen in het vormgeven daarvan.

De samenstellers van de bundel *The Future of Scholarly Writing: Critical Interventions* (2015) adresseren de kwestie met urgentie. Met de universitaire gemeenschap in de Verenigde Staten als achterland wordt een beeld geschetst van een humaniora in crisis. Specifieker: in een ‘writing crisis’, vanwege het onvermogen van de geesteswetenschappen zich betekenisvol te verhouden tot de eigen gemeenschap en de samenleving als geheel. Ons onderzoek mag hoogstaand zijn, de analyses scherp en de conclusies weloverwogen, schrijven de samenstellers Angelika Bammer (Emory Universiteit, Atlanta) en Ruth Ellen Boetcher Joeres (Universiteit van Minnesota), de betekenis en urgentie raken buiten beeld als het werk louter wordt gezien, en afgeschreven, als ‘academic: bookish and clever, but in the end of little consequence’ (2015: p. 1). De onderliggende reden voor deze crisis is dat de staande praktijk van academische publicaties niet meer aansluit bij de behoeften van de eigen gemeenschap noch bij die van de samenleving (id., p. 2).

Bammer en Boetcher beperken zich in de inleiding niet tot observatie en analyse van de door hen geconstateerde schrijfcrisis. De discussie, stellen ze, moet zich uitstrekken tot de vraag wat wordt verstaan onder *scholarship* in brede zin (lastig te vertalen: de wetenschapsbeoefening, en de leden van de gemeenschap waarbinnen de wetenschap wordt beoefend). Voor het academisch (denk-)werk is de vorm waarin geschreven wordt in gelijke mate van belang als wát er geschreven staat: ‘Form is not a container for scholarly content: it is part of scholarship.’ Vandaar dat ze stelling nemen tegen het vasthouden aan normen en conventies die het wetenschappelijk schrijven dicteren, en zich uitspreken voor de toepassing van creatieve mogelijkheden van het

schrijven zelf (id., p. 2, oorspronkelijke cursivering). Al is die opstelling niet zonder risico: '[I]f we decide to "write otherwise" and break with convention [...] we risk negative repercussions from within our own discipline; work that doesn't fit into conventional frameworks risks being discredited, ignored, or dismissed' (id., p. 5).

Maar: conventies zijn geen vereisten, het zijn *opties*. Op zoek naar een antwoord op de vraag 'What is good scholarly writing?' werpen de auteurs op dat breder gekeken moet worden; dat het creatief potentieel van de geesteswetenschappen aangeboord mag worden, zoals 'a sensitivity to language, an appreciation of narrative, an understanding of theory, an investment in stories as a means of knowing' (id., p. 5-6, oorspronkelijke cursivering). De noodzaak 'otherwise' te gaan schrijven is groot: dezelfde academische training die hen tot goede wetenschappers heeft gevormd, baarde slechte schrijvers en daardoor is 'the potential power of our scholarship [...] weakened and lost. This is the great irony at the heart of our profession' (id., p. 26).

Vanuit een ander perspectief en een ander continent ontwaart Paul Magee een vergelijkbare tendens. Zonder de stormbal te hijsen toont Magee, dichter en docent poëzie aan de Universiteit van Canberra, zich evengoed mild getergd door hoe het er in de universitaire wereld schrijver onderwijs aan toe gaat. In zijn artikel 'What distinguishes scholarship from art?' (2014) staat het 'creative work plus exegesis'-model centraal, doorgaans de standaard bij het doctoraal artistiek-academisch onderzoek. Magee richt de aandacht in het bijzonder op de consequenties van dit model voor de 'creative writer-researcher', de schrijver-onderzoeker.

Vertrekpunt van zijn analyse is het al dan niet vermeend onderscheid tussen 'different audience relations' zoals onderzocht en beschreven door de eerder aangehaalde Michael Biggs in samenwerking met onderzoeker Daniela Büchler. In hun artikel 'Communities, Values, Conventions and Actions' (2011) vragen Biggs en Büchler zich af hoe het komt dat bestaande modellen in het domein van artistiek onderzoek zo onbevredigend zijn voor zowel de academische als de kunstgemeenschap (id., pp. 82-83). Dat lijkt samen te hangen met het verwachtingspatroon in de verschillende gemeenschappen. Ze schrijven: '[T]he creative practice community values "the event" which promotes the direct encounter with the artifact. The direct encounter in turn precipitates a plurality of experiences and, because these experiences are all different, a single unified answer does not emerge.' De academische gemeenschap daarentegen verwacht een 'single unified answer to a question', 'presented as broadly generalizable', ten behoeve van de overdraagbaarheid en de accumulatie van kennis (id. p. 91, vgl. Magee, p. 3). Deze onderscheiden sets van normen en waarden leiden tot 'dissatisfaction' in beide gemeenschappen ten aanzien van het onderzoek in en door de kunsten (Biggs en Büchler, p. 83).<sup>22</sup>

In hun omschrijving hoe het er in de wereld van de kunsten aan toe gaat kan Magee zich vinden. Bij het academisch perspectief plaatst hij

<sup>22</sup> | Borgdorff merkt op dat Biggs en Büchler in hun artikel het 'academisch onderzoek' en de 'artistieke praktijk' lijken op te vatten als constanten, terwijl in feite door het opkomend domein van *artistiek onderzoek* beiden zich juist ontwikkelen (2012: p. 160, voetnoot 14).

vraagtekens, want: ‘...what if scholarship were a broader phenomenon than [Biggs en Büchler] allow, with normative tendencies precisely as they sketch them, but divergent ones as well?’ (Magee, 2014: p. 8).

Wanneer we bovenstaand onderscheid aanhouden—de esthetische ‘plurality of experiences’, en het academische ‘single unified answer’—kunnen heel wat schappen in de Bibliotheek der Geesteswetenschappen worden geruimd omdat de auteurs eerder als kunstenaars (‘creative writers’) zouden worden weggezet dan als autoriteiten die men, al dan niet in de voetnoot, pleegt op te voeren ter onderbouwing van het academische argument (id., p.6).<sup>30a</sup>

Beter zou het zijn volgens Magee met betrekking tot ‘creative writing’ het artefact plus exegesis-model uit het raam te gooien aangezien een ‘good scholarly work’ evengoed die ‘plurality of experiences’ kan oproepen die door Biggs en Büchler aan het kunstwerk wordt toegeschreven—zie Walter Benjamin, zie Hélène Cixous, zie Roland Barthes. ‘Why not converge energies upon the provision of one, singular work, on the grounds that it is possible to achieve the effects of poetic and novelistic art in works that are undeniable acts of scholarship as well?’ (id., p. 21). ← 22a

Het patroon dat Bammer en Boetcher schetsen en dat door Magee wordt toegespitst legt de problematische rol bloot van de “omgeving” en het “publiek”, waarbinnen het geschreven woord zich een betekenisvolle plaats en positie tracht te verwerven. De gedachte dringt zich op dat, hoewel de relatie / interactie met het achterland, de gemeenschap, cruciaal is voor de ontwikkeling en verspreiding van artistiek academisch onderzoek, de artistiekeit ervan wordt ondermijnd door juist een beoogde gemeenschap te *bedienen*. Biggs en Büchler stellen vast dat de leden van een gemeenschap gedeelde normen en waarden koesteren—als het ware opvattingen die in conventies zijn gestold die op hun beurt de gemeenschap bijéén houden. Van belang is op te merken dat dat gaat over *dominante* opvattingen die de (conventionele) boel bij elkaar houden, niet over absolute waarden: er bestaan ‘normative tendencies’ zoals Magee schrijft, ‘but divergent ones as well’. Met recht dat Bammer en Boetcher opmerken dat conventies met betrekking tot academisch schrijven *opties* zijn, geen voorschriften—al realiseren zij zich terdege dat het breken met of negeren van conventies een risico vormt voor de eigen positie binnen de gemeenschap.

Magee oppert dat het kunstzinnig geschreven werk evengoed kan voldoen aan maatstaven die in de wetenschap worden gesteld; Bammer en Boetcher stellen dat het academisch geschreven werk de kracht en potentie van het ‘creatief’ schrijven niet hoeft te worden ontzegd om wetenschappelijk te zijn. In het verlengde vraag ik me af of ‘satisfaction’ van een geïdentificeerd publiek, om het even of dit over de wetenschappen of over de kunsten gaat, überhaupt nastrevenswaardig is. Want afgezien van de vraag naar de houdbaarheid van het door Biggs en Büchler geïdentificeerde onderscheid, kleeft aan de gedachte of manoeuvre een utilitaire opvatting, alsof doel en

bestaansrecht van een artistieke of academische bijdrage wordt afgemeten aan de mate waarin erkenning en invloed worden toegekend (door een imaginaire “doelgroep”). Is dat niet in essentie een ondermijning van de creatieve vrijheid waar zowel de kunsten als de wetenschappen zich ten diepste op beroepen? En nog een stap verder: me dunkt dat het ook de taak van *scholarship* in brede zin is om, in navolging van de kunstenaar, de “omgeving” te prikkelen, te bevragen, grenzen op te rekken, én die gemeenschap te verleiden in esthetische en intellectuele zin.

Met promotors terechte vraag als aanleiding, over de relatie tussen dit werk en “de lezer” of “het publiek” (en Borgdorffs eerder aangehaalde citaat indachtig dat artistiek onderzoek grensoverschrijding impliceert ← 22), vind ik mijzelf terug in de nok van het circus, koorddansend op het snijvlak van het kunstzinnige en het academische. De scrupuleuze verantwoording die de academicus heeft af te leggen, en de vrijheid die de schrijver afdwingt om haar “kunstje” te doen, vinden mogelijk *in wat hen bindt* op die hoge draad een evenwichtspunt.

Dat brengt me bij de gedachte dat de vraag niet is wat de kunsten van de wetenschappen onderscheidt (*what distinguishes scholarship from vart*), maar wat de gemeenschappelijke grondslag is om tot vruchtbare uitwisseling te komen, beter nog: tot een wederzijds verstaan.

30a | De redactie van *Critical Inquiry*, een Amerikaans peer-reviewed interdisciplinair tijdschrift ‘devoted to the best critical thought in the arts and humanities’, maakte bij het 25-jarig bestaan van het periodiek in 2006 een overzicht van de frequentie waarmee denkers en theoretici sinds de oprichting zijn geciteerd in de bijdragen aan het tijdschrift. In het licht van Magee’s verzuchting (‘Why not converge energies upon the provision of one, singular work, on the grounds that it is possible to achieve the effects of poetic and novelistic art in works that are undeniable acts of scholarship as well?’) een opmerkelijke oogst.

De top vijf:

1. Jacques Derrida (177 citaties)
2. Sigmund Freud (174)
3. Michel Foucault (160)
4. Walter Benjamin (147)
5. Roland Barthes (92)

(Anne H. Stevens en Jay Williams, ‘The Footnote, in Theory’ in *Critical Inquiry*, pp. 208-225).

→ W. Kentridge bestempelt dat zoeken en niet-weten als fundamentele functie van de studio: "provisionality, ambiguity, paradox: a safe space for stupidity."

De studio / atelier is the place where we try to make sense of the world – op twee manieren:

- a fysical space ('theatre of psychoanalysis')
- a metaphorical space for generating meaning.
  - + mental space

Waar het om draait is:

"... what happens in the body and in the space between and around the words – as well as <in and around> the words themselves, beyond the rationality of the conventional argument."

= waar de buitenwereld, het 'normale' (= normatief) om vraagt

Mag ik mijzelf hier, nu, al schrijvend beschouwen als spelend in de Tummelplatz? Of betekent het feit dat deze tekst gelezen zal worden (Text!) en beoordeeld zal worden (als onderdeel van PhD) dat ik de Tummelplatz al heb verlaten en op de bühne sta / voor de bühne zit te schrijven?

Terug naar de vissenkomp: kan ik mij verbeelden dat ik ongezien en ongelezen ben, dat deze tekst een safe space for stupidity is zonder dat bedwantsen of supervisors zich ertussen wurmen?



→ In zijn lezing vergelijkt de Zuid-Afrikaanse kunstenaar William Kentridge het kunstenaars-atelier met een *Tummelplatz* (*tummeln*: dartelen, stoeien, ravotten; *Tummelplatz* verwijst, opmerkelijk, naar zowel speelplaats als strijdtoneel, DUI). Hij zegt: 'Freud describes the psychoanalysis – both the activity and the space – as a "Tummelplatz". [...] It seems to me that this comes very close to what a studio is, were there is in both cases a safe space for stupidity and not-understanding.' Voorafgaand aan het geven van de lezing bezocht Kentridge het voormalig woonhuis van Freud en de behandelkamer, met zijn wonderlijke 'scenography' (choreografie zou ik daar aan toevoegen), en met 'performers who have to perform versions of the same play for three thousand episodes.' Ook dat element benadrukt hij in de analogie, het onspectaculaire van de kunstenaarsarbeid in het atelier, het repetitieve, de reeksen van schetsen en knipsels aan de muur: 'a kind of no-theatre'. Er is niets t  stompzinnig om gezegd te mogen worden in de psychoanalytische context, vat Kentridge samen. Het is die vrijplaats voor 'not-understanding', het niet-weten wat het belang is van wat men knutselt of uitkraamt, dat resulteert in deze *safe space of stupidity* (2017: 25'30"-26'24").

De psychoanalyse bestaat bij de gratie van de afspraak (het spel) dat wat zich in de behandelkamer afspeelt geen onderdeel uitmaakt van de "echte" wereld. De kunstenaar in het atelier (de schrijver aan haar bureau) heeft een zelfde afspraak—*met zichzelf*. Niet alleen fysiek, in de afgezonderde ruimte, maar ook mentaal doet de kunstenaar bij vlagen alsof er geen buitenwereld bestaat; geen galeriehouder of uitgever, geen Belastingdienst, geen onderwijsco rdinator en geen ge nternaliseerde ogen van de ander. Dit alles wordt voor de duur van de *Tummelplatzarbeit* verloochend om tot werk te komen.

Roland Barthes, in zijn *The preparation of the novel*, wijdt er een bescheiden maar fundamentele paragraaf aan onder het kopje 'As If'. Ga ik nu werkelijk die roman schrijven? vraagt hij zich hardop af. Ik ga doen *alsof*, klinkt het optimistisch: 'As if: the motto of Method (a particular way of working used by Mathematicians). *Method* = the methodical exploitation of a hypothesis; here, as you'll have grasped: a hypothesis not of *explanation* (of interpretation) (meta-Novel), but of *production*' (2011: p. 20, oorspronkelijke typografie en cursivering).

In welk licht, al dan niet met terugwerkende kracht, de eerste paragraaf van **HOOGMOED** van deze roman gelezen kan worden.



Koude billen.

Mijn grootouders woonden in een jaren 30-huis dat sinds diezelfde jaren dertig niet was gemoderniseerd. Een bolbuikige kolenkachel in de voorkamer, waar 's zondags na de dienst de kerkeraad kwam koffiedrinken.

Hoe 'kerkeraadsliden' (ouderlingen?) eruit zagen? Geen idee. Ik stel me er zwarte kraaien bij voor maar dat is niet gebaseerd op herinnering. Louter verbeelding. Ik ging er soms rond met sandwiches terwijl ik in mijn hoofd 'stewardess' speelde. Sinds ik ooit met het vliegtuig naar Amerika was gevlogen had de stewardess zich in mijn brein genesteld. Dat vond ik chic. (deftig?)

Tussen de eetkamer en de keuken was een luik, een houten schuifsel dat je naar boven en beneden kon bewegen en waarlangs de sandwiches op schaaltes werden aangereikt. Hadden mijn grootouders huispersoneel? Een meisje voor de zondag om na de kerkdienst te helpen met de koffie en de boterhammen? Ik weet het niet meer. Ik denk het niet, 'spaarzaamheid' is een woord dat zich opdringt wanneer ik aan het grootouderlijk huis denk.

Koude billen.

Mijn grootmoeder vertelde graag verhalen van vroeger.

Oma hoorde bij de keuken. Ik zat op het aanrecht: zwart-witte groezeltjes (of beige?) – granito, weet ik nu. Ik bungelde niet met mijn benen langs de keukenkastjes maar zat met mijn voeten in de geblokte gootsteen – al kan ik me niet voorstellen dat oma dat een goed idee zou vinden. Ze had weliswaar een vrijzinnige geest maar hygiëne was belangrijk. Zat ik met mijn voeten daadwerkelijk in die spoelbak? Ik zou zweren dat dat zo was.

Terwijl oma verhalen vertelde en roerde in pannen op het gasfornuis ('gasfanhuis' noemde mijn broer het, ik heb nooit begrepen waarom, als in olie-fant misschien) zat ik op het aanrecht en kreeg koude billen.

In de gang hing een bakelieten telefoon aan de muur. Daar was ook een kaptafel, bij de garderobe. Ik herinner me dat oma er op een dag haar haren borstelde en hoe ik schrok dat zij zulk lang, zo véél haar had. Terwijl ik haar niet anders kende dan met een strenge knot in de nek. Vaak logeerde ik bij opa en oma. Op de eerste verdieping naast opa's studeerkamer was een klein kamertje dat mijn kamertje was. 's Zaterdags maakte opa ontbijt voor oma en dan maakte hij me wakker en zette me op het aanrecht terwijl hij sinaasappels perste en het sap door een zeeffe drukte omdat oma de vezels van de sinaasappels niet goed verdroeg. Dan gingen we naar boven en mocht ik tussen hen in zitten, in wat in mijn herinnering een reusachtig mahoniehouten bed was, en dronken zij koffie.

Ik drink nog altijd 's ochtends koffie in bed, met mijn lief, voordat we aan de dag beginnen. Op de slaapkamer stond een manshoge ovalen spiegel, op poten. Over het bovenste gedeelte van de spiegel had oma een doek gedrapeerd. De enige reden voor de spiegel was om te zien of de rok lengte paste bij de schoenen. Sowieso: tussen navel en knieën was het lichaam niemandsland. Maar toen ik op een keer abrupt een logeerpartij afbrak omdat moest worden gedemonstreerd voor 'Wij Vrouwen Eisen' stopte oma me een briefje van 25 in de mouw om het treinkaartje te betalen.

Op ik weet niet welke betekenisvolle leeftijd (18? 21? moederschap?) kreeg ik van oma een onopzichtig, vaalroze plastic bekertje dat ze altijd had bewaard. Het was het bekertje waar ik voor de laatste keer in mijn leven melk uit had gedronken, ik moet heel jong zijn geweest, nog geen jaar oud. Daarna heb ik altijd melk geweigerd vertelde ze. "Er zit een Javaan in jou," zei oma.

Er zit een Javaan in jou.

12.25

→ De uitspraak 'Kan ik benoemen "wat" ik schrijf? Kan ik benoemen "waartoe"? Moet dat "nu"? En "hier"?' brengt een paragraaf voort waarin ik tastend (vooralsnog doorgehaald) een vermoeden formuleer van een "hermeneutisch schrijfproces".

Interpretatie van een tekst—de hermeneutiek, als bekend, is de leer of filosofie van de tekstinterpretatie—wordt spannend en relevant wanneer iets op het spel staat. Zo lang ons van de kansel wordt verteld hoe het verhaal *Job* te interpreteren, hoeft niemand er het hoofd over te breken. Kennelijk wordt het nu spannend (te "interpreteren" wat ik aan het *doen* ben). Hier dienen zich termen aan uit de hermeneutiek die ik inzet om grip te krijgen op de dynamiek tussen wat zich hier in het schrijven aandient, *manifesteert* in Haasses woorden, en de betekenis daarvan in enig toekomstig moment of toekomstige constellatie van het onderzoek. Dat is overigens niet de weg die de klassieke hermeneutiek bewandelt, die is historisch georiënteerd, gericht op de interpretatie van teksten uit het verleden.

Het idee een hermeneutisch model in te zetten om na te denken over het proces van artistiek onderzoek, dus als het ware in omgekeerde richting, dook op in een wat ouder artikel (Melissa Trimingham, 'A Methodology for Practice as Research', 2002). Inzet van Trimingham, verbonden aan de School of Arts aan de Universiteit van Kent, is een 'methodology' te definiëren voor 'practice led research' aan de hand waarvan een artistiek onderzoeksproject beoordeeld kan worden op 'its validation as research'. Trimingham verbindt het concept van de hermeneutische cirkel, daarover straks meer, aan de artistieke onderzoekspraktijk waarbinnen vooruitgang, of voortgang, zich niet lineair maar circulair voltrekt, en waarbij iedere stap voorwaarts met terugwerkende kracht vragen oproept over het geheel (pp. 56-57). Ook eerder genoemde Webb en Brien zien mogelijkheden voor het hermeneutisch model om een kunstwerk als drager en bemiddelaar 'thoughtful, intelligent, reflective' te bespreken zonder 'pretensions to the production of unequivocal meanings' (2008: p. 8)—een meer interpretatieve benadering.

Hoe nu die hermeneutische cirkel te begrijpen?

Professor literatuurwetenschap aan de Universiteit van Yale, Paul Fry, omschrijft het mechaniek in zijn college als volgt: 'Circularity of this interpretative engagement has to do with moving back- and forward between a certain preconception about the whole that I form from studying the part, moving back to the whole, back to the part, etcetera, in a circular pattern.' Deze beweging kan begrepen worden als een relatie tussen het verleden en het heden: 'What I know about the world, what the text seems to be saying in relation to what I know, how it might change what I know, and referring back' (*Ways In and Out of the Hermeneutic Circle. Introduction to Theory of Literature*, Open Yale

Courses, 2009: 13'14"-13'34"). De circulariteit is daarin gelegen dat in deze benadering van tekstinterpretatie geen "begin" is aan te wijzen omdat het begrip gaandeweg meegroeit, mee verandert (om diezelfde reden lijkt er ook geen "einde" te komen aan de discussie over de hermeneutische cirkel, zie Theodore Georges, 'Hermeneutics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*).

De termen *meaning* en *significance* die in de vertelling opduiken, zij het voorsnood doorgehaald, zijn ontleend aan het werk van de Amerikaanse literatuurwetenschapper Eric Donald Hirsch, Jr., die ze introduceerde in zijn boek *Validity in Interpretation* (1967). In alle bescheidenheid, het zou aanmatigend zijn te suggereren dat ik ze doorgrond, "leen" ik de begrippen in de hoop beter zicht te krijgen op de uitspraak waar de voetnoot aan is vastgeplakt: 'Kan ik benoemen "wat" ik schrijf? Kan ik benoemen "waartoe"? Moet dat "nu"? En "hier"?'

Naar het Nederlands vertaald is het onderscheid tussen "meaning" en "significance" niet meteen voelbaar. Hirsch schrijft: '*Meaning* is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence [...]. *Significance*, on the other hand, names a relationship between that meaning and a person, or a conception, or a situation, or indeed anything imaginable. [...] Significance always implies a relationship, and one constant, unchanging pole of that relationship is what the text means' (pp. 7-8, oorspronkelijke cursivering).<sup>23</sup>

In mijn toepassing verwijst "meaning" naar wat er geschreven staat en verwijst "significance" naar het belang van het geschrevene (betekenis + gewicht) in de context van dit of dat, *anything imaginable*, met terugwerkende kracht, nu, of in de toekomst.

Kennelijk doorgrond ik op dit punt in de tekst de implicatie van mijn eigen woorden nog niet die in de vertelling opduiken (of gaat het over het durven vertrouwen van een opkomend inzicht?), ofschoon wat er staat niet uit de lucht komt vallen. De woorden van Barthes ← 35, dat je ook kunt werken vanuit een 'hypothesis of production'— 'As if'—hebben de weg vrijgemaakt.

Het lijkt erop dat wat ik schrijf (de vertelling wordt in toenemende mate gevoed door de studie) vooruitloopt op wat ik begrijp en doorzie; vooruitloopt op wat de vertelling verdraagt. Want haar draag- en spankracht vormt de begrenzing van het "argument"—dat was de afspraak (met mijzelf).

Tegelijkertijd genereert het schrijven van de vertelling gedachten en inzichten waarmee het hoofd zich kennelijk nog niet kan verstaan.<sup>43a</sup> Waarvan acte: een doorgehaalde paragraaf.

<sup>23</sup> | Te bevragen is, of 'what the text means' opgevat kan worden als een 'unchanging pole' in relatie tot 'anything imaginable'. Immers, als de betekenis van de tekst ongeacht de relatie tot *anything* een vaststaand gegeven is, waartoe zou men dan de moeite nemen de 'meaning' te achterhalen? Te stellen dat de tekst *als zodanig*, dus los van 'what it means', een vaste zijde van de relatie representeert lijkt me wel weer houdbaar.

43a | Naarmate het proces vordert laten de woorden zich steeds minder argeloos in de tekst schrijven, zoals hier het woord “verstaan”. De vertaler van Gadamer's *Wahrheit und Methode*, Mark Wildschut, wijdt er reeds in de eerste zin van Gadamer's inleiding een lange voetnoot aan. Het Duitse *Verstehen*, schrijft Wildschut, laat zich lastig met het gangbare ‘begrijpen’ vertalen omdat Gadamer juist met *Verstehen* het theoretisch geladen woord ‘begrip’ tracht te omzeilen. Hij citeert Gadamer aldus: ‘Verstaan is het direct deelhebben aan het leven, zonder de theoretische bemiddeling door het begrip.’ Daarbij komt dat verstaan ook een luisteren impliceert, een gesprek dus dat ‘in deze filosofie van het “verstaan” als model [dient] voor de omgang, niet alleen met de ander, maar ook met teksten, met de overlevering, kortom met alles wat “verstaan” wil worden’ (*Waarheid en Methode*, 2014: p. 9, noot vertaler).

→ Beginnen met schrijven is in essentie een daad van terugkeer. Het begin verbindt wat aan ons bekend is met wat nog komen gaat. Het begin is een telkens opnieuw verhouden tot wat is, en was: 'return and repetition' (Said, 2012: pp. 3-5). Dat aan elkaar raken en verknopen van het bekende met het nog niet-gekende creëert iets unieks, eenmaligs: het begin als wilsbesluit, als moment in de tijd, als denkbeeldig (breek-)punt dat, als ware het een wormgat, mogelijk maakt dat verleden, heden en toekomst naar elkaar neigen, en waarlangs ook andere fenomenen kunnen reizen, zoals Švankmajers 'beast in there', een schaap, Barthes' *Fantasy of a Novel*, of de talloze 'dode maar o zo levende organismen' die ik op de typekamer ontleedde: teksten.

In zijn werk *Beginnings* onderscheidt Said twee typen begin, de een met kennisproductie ten doel, de ander gericht op de productie van 'artistic work'. ← 1 Deze laatste is 'something of a necessary fiction', de eerste een 'formal appetite imposing a severe discipline on the mind to think every turn of its thoughts from the start' (id., p. 76-77). Het **WORMGAT** waarin de vertelling is geraakt vertelt mij iets anders. Namelijk dat het niet noodzakelijkerwijs onderscheiden schrijf- of denkwerelden zijn met verschillende doelen en dus verschillende beginnen vanwaaruit een soort "parallele monoloog" ontstaat. Het is in de ontmoeting (omarming, botsing, bevraging) tussenbeide, en de daaruit voortvloeiende teksten, dat een *dialog* tot stand komt.

Eerder besprak ik suggestie van Lévi-Strauss dat er verschillende strategieën zijn om de wereld om ons heen te ontsluiten: langs de weg van de rede en die van 'sensible intuition'. ← 23 Hier nu verschijnt een nieuwe "weg" in het landschap—nog niet gearticuleerd, maar reëel—namelijk dat binnen een en dezelfde tekst het gesprek kan worden aangeknoopt waarbinnen beide denkstrategieën zijn gerepresenteerd (vgl. Magee 2014: p. 21).

Het begin als *necessary fiction* is wat beide typen, kennisproductie en 'artistic work', feitelijk gemeen hebben: het is een gemáákt, vervaardigd moment in de tijd, een inge-beelde breuk met het voorafgaande van waaruit het schrijven naar een nog ongekend, soms onbereikbaar punt aan de einder "spiraalt". Ieder begin draagt een zekere willekeur in zich: het zou zus en zo kunnen beginnen, ik heb dit en dat als optie voorhanden, laat ik er maar het beste van maken, *wat doet het er verdomme toe*, et cetera. Daar kan lang en diep over nagedacht zijn—dat is meestal zo—in de knagende wetenschap dat je (vrijwel) nooit zeker weet of dat begin het enig juiste is.

Het begin als verschijnsel en concept is ook een fictie in de zin dat het beoogt nieuw, fris, uniek te zijn (het is uit de aard van de zaak geen *sequel*), én dat het bestaat bij de gratie van het reeds bestaande, om het even of dat nu het stuk marmer is waaruit de buste wordt gehouwen, theorieën waarop men, naar Derrida, een eigen benadering "ent", of

een literaire traditie waarvan men afstand wil nemen. *Ex nihilo nihil fit*. Het begin is met andere woorden een *maaksel* en *bedenksel*, door de 'severe discipline on the mind' mogelijk gemaakt, gebaseerd op wat wij al begrijpen en verstaan, en op wat reeds bestaat. → 65

Said raakt de kern wanneer hij schrijft dat 'a beginning shows us how much *language* [...] can do to summon fiction and reality to an equal space in the mind. In this space certain fiction and certain reality come together as *identity*. Yet we can never be certain what part of identity is true, what part is fictional' (id., p. 78, cursivering MR).

Ieder begin is uniek in de eigenheid van de taal waarmee de schrijver zich verhoudt tot het geschrevene zelf en tot de "werkelijkheid", én in de ambitie van de schrijver—de eigenheid van de persoon—als stuwende kracht achter diens inhoudelijke en esthetische keuzes. De houding jegens het materiaal waarop het schrijven voortborduurde, de taal waarin de vertelling vaart en vorm krijgt, en de persoonlijke drijfveer van degene die schrijft (de al dan niet verborgen agenda) geeft de tekst "smoel", *identity*. Intiem of gedistantieerd, gastvrij of selectief, georiënteerd op de buitenwereld of op de exploratie van de binnenwereld (inclusief de tekst zelf), bevragend of behoudend: de tekst ontleent zijn "waarheid" aan de mate waarin de schrijver de *eigen* eigenheid inzet als onderdeel van het wordingsproces. → 48 Het onderscheid of iets fictie is of werkelijkheid wordt irrelevant in het licht van het uiteindelijke werk dat in de werkelijke wereld een plek opeist als eigenstandig ding (zie: **SCHAAP**), een 'o zo levend organisme', tekst, dat tot bestaan en groei wil komen. → 50



48 | Vgl. Said (eerste annotatie): 'Is the beginning of a given work its real beginning, or is there some other, secret point that more authentically starts the story off?' (2012: p. 3). Essentie: tekst kent een begin en einde, het schrijven niet. Idem: het experiment kent begin en einde, het onderzoek niet.

---

→ Voor degene die schrijft wil een werk dat voorligt van levensvatbaarheid getuigen; wil het de schrijver met een zeker optimisme vervullen dat continuïteit mogelijk is. ← 1 Dat optimisme wordt in het geval van 'Al het andere' op de proef gesteld, het werk gaat op de waakvlam. Niettemin is iets op gang gekomen, al staat nog geen *blijvende* zin op papier; een voorzichtig vertrouwen dat de gedachten zoals in die eerste notities gevat kans maken het slagveld van de schrijverskamer te overleven. Dit vertrouwen tussen de schrijver-onderzoeker en het *oorsprongsmateriaal*—het spul dat aan het eigenlijke beginnen voorafgaat—is de resultante van een grondig inzicht in het werkveld waardoor men weet, al dan niet impliciet, wat in de toekomst "werkt" of "niet werkt" (vgl. Csikszentmihalyi, 1996: p. 116).

Maar dat is niet alles. Het gaat dieper, is mijn overtuiging. Het gaat over *intimiteit* tussen beide.

Rheinberger spreekt, net als Goethe, over de 'onderzoekende geest' wanneer hij de onderzoeker beschouwt in relatie tot het materiaal, en tot de omgeving. Deze 'geest' is niet louter een mentaal verschijnsel maar ook tactiel, 'haptic'—een *geesteshouding* (mijn woord) die het de onderzoeker mogelijk maakt volledig op te gaan in het materiaal: 'immersed ... even overwhelmed'. Een dergelijke intense interactie met, en betrokkenheid op het materiaal resulteert in een situatie waarin 'the material itself somehow comes alive' (Rheinberger in Michael Schwab, *Experimental Systems*, 2013: p. 198; het roept het beeld in herinnering van natuurkundige Nima Hamed in de film *World of Thinking*, hangend op de bank met een stapel papieren op schoot: 'I just wait for it to gradually unveil itself. It is not up to me what is going to happen next. It is up to the thing that is out there...', p. 43).

Ofschoon ieder die schrijft de ervaring herkent dat zich al schrijvende iets aandient wat je niet zag aankomen, is zo'n gebeurtenis of verrassing niet aan het materiaal zelf toe te schrijven. Daar is wel degelijk een schrijvers*hoofd* voor nodig dat al dat verrassends in de geest oproept (of laat gebeuren), verbindt en verwoordt. De schrijver is een *factor* in de experimentele opzet, een medebepalend element, naast bouwer en beschouwer ervan.

Nadere beschouwing van de rol of positie van de onderzoeker verheldert dit onderscheid. In de laboratoriumsetting dient zich de ogenschijnlijk tegenstrijdige situatie aan dat de opzet van het experiment zo ontworpen moet zijn

dat de 'experimenter' wordt buitengesloten van wat zich "binnen" afspeelt. Tegelijkertijd vereist een dergelijke opzet diens nauwe betrokkenheid om tot een ontwerp te komen waarmee hij zichzelf "buiten" spel zet, opdat het proces zijn eigen gang kan gaan (id., p. 199). Rheinberger schrijft: 'The more [you] learn to handle [your] own experimental system, the more it plays out its own intrinsic capacities.' *Intimate exteriority*, wat hij deze situatie samen (naar Lacan, 1997: p. 24).

Het is in deze paradox dat het schrijven als onderzoekshandeling of experiment—de tekstuele proefopstelling—zich van de laboratoriumsituatie onderscheidt. Waar de laboratoriumonderzoeker zichzelf buiten spel móet zetten om het experiment waarlijk zijn werk te laten doen, kán de schrijver-onderzoeker niet buiten zichzelf om aan de slag. De persoon van de schrijver is ook materiaal, sterker nog: is *oorsprongsmateriaal* ('spul dat aan het eigenlijke beginnen voorafgaat') en moet als zodanig in de proefopstelling meegenomen worden. ← 27

Hier landt de "intimiteit" in het argument. Het Latijns bijvoeglijk naamwoord *intimus* betekent primair 'binnenst', zoals: *intimus spelunca* = het binnenste van de grot. 'Vertrouwelijkst, innigst' is de tweede gegeven betekenis. Daarop volgen 'het meest geheim' en, opmerkelijk, 'het meest werkzaam' (Lat-NL). Het is de eerste betekenisgeving waarop ik mijn zinnen heb gezet.

Eerder bracht ik de term "wederkerigheid" in om de relatie te benoemen tussen de schrijver en het materiaal, als alternatief voor het door Rheinberger geopperde "handelingsmacht". ← 29 Wederkerigheid impliceert een wisselwerking op basis van gelijkwaardigheid. Aan de ene kant streeft de onderzoekende schrijver tot het *binnenste* door te dringen van het onderwerp dat hij beschouwt om te achterhalen wat het te vertellen heeft. Maar intimiteit komt uit de aard van de zaak van twee kanten. Het gelijkwaardigheidsprincipe vergt van de schrijver zichzelf eveneens aan een dergelijk onderzoek te onderwerpen; zichzelf *binnenstebuiten* te schrijven. De persoon van de schrijver is immers ook "materiaal". Pas dan kan sprake zijn van interactie in de zin van een wederzijds verstaan (Gadamers *Verstehen*).

Hoe dit "binnenstebuiten" te begrijpen? Daartoe ga ik terug naar Barthes die in *The preparation of the novel* spreekt over het verlangen van de schrijver om te schrijven. Het is, schrijft Barthes, 'a drive that isn't an impulse to be *an other* but to *be other*, it doesn't matter who: the impulse to liberate an Other within myself [...] → To ... draw out from the imaginary Identification [...] what, within me, differs from myself' (2011, p. 137 oorspronkelijke typografie en cursivering).

Het verlangen van de schrijver-onderzoeker zijn onderwerp te doorgronden—een "iets" dat nog niet geweten wordt maar wel voorvoeld of vermoed—geldt óók de schrijver zelf, het schrijvend subject in jargon. Niet alleen met het oogmerk die onbekende ander vrij te maken, maar ook om vanuit een ander perspectief het formele onderwerp telkens opnieuw te aanschouwen (vgl. Goethe: 'Het gaat erom een fenomeen of proefneming

vanuit verschillende perspectieven te benaderen, door reeksen van verwante proeven uit te voeren, of reeksen van gelijksoortige proeven onder geleidelijk veranderende omstandigheden.’ ← 28).

Dit is een voorbeeld van hoe de gedaanteverwisseling tussen het epistemische ding en het technisch object zich in het schrijfproces voltrekt. De schrijver is afwisselend gereedschap (“lens”) en onderwerp van onderzoek. Woorden te vinden voor ‘what, within me, differs from myself’ in relatie tot het formele onderzoeksobject is waarin het schrijven als kunstvorm en onderzoekshandeling zich onderscheidt van het instrumentele schrijfproces.

De betekenis van *How things speak to us* wordt uitgebreid met: hoe, in welke hoedanigheid, luisteren wij naar hen, wat impliceert: *hoe luisteren we naar onszelf*.

Hoe de beweeglijkheid van het experimenteel systeem zoals door Rheinberger uitgedacht zich verhoudt tot de geneigdheid van de schrijver het toeval op te heffen is een vraag die de relatie betreft tussen de schrijver-onderzoeker en diens materiaal, in samenhang met het stadium waarin het werk zich bevindt: dat bepaalt zijn rol. Voor de duur van het experiment, dat wil zeggen: zo lang het schrijven onderzoekshandeling is, is de open wisselwerking voorwaardelijk om vooruit te komen, om tot nieuwe inzichten te geraken, om dieper te doordringen, et cetera. De schrijver keert zich binnenstebuiten in het streven geen aspect on- of onderbelicht te laten. Daarin is de onbegrensde van onderzoek en van het schrijven gelegen: die activiteit, en geesteshouding, houdt nooit op.

Wanneer het experiment (het materiaal) is uitgeput, is het werk gedaan. De uitkomsten worden opgeschoond, gewogen en gedeeld. Wanneer het verhaal is verteld wordt het geschrevene “tekst” en kan het afhechten beginnen. Het schrijfsel wordt opgeschoond, gewogen, en gedeeld—waarmee het toeval is opgeheven. De schrijver als factor, als medebepalend element van onderzoek, transformeert van *intimus* (als zelfstandig naamwoord in de betekenis van ‘goede vriend’) naar *criticus*; hij ontpopt zich in een andere hoedanigheid om zich van die taak te kwijten. Niet minder dienstbaar aan het geschrevene, maar met een andere opdracht (en geesteshouding). Het is een manoeuvre die van nature met het schrijverschap komt—en denklijk met het kunstenaarschap.

Zoals Vladimir Nabokov naar verluid (apocrief?) heeft opgemerkt: ‘One writes oneself not with the graphite at the nub of one’s pencil, but with the eraser at the other end.’

→ De echo van Zubaráns schildertoets, het *dab dab dab* van de lamsvacht, maakt dat ik de wol kan ruiken; maakt dat het schaapje zich boven “afbeelding” verheft tot een eigenstandig ding. De echo van mijn pennenstreek, de neerslag van mijn cirkelgang, doet op het eerste gezicht niets van dat alles. De zichtbaarheid van de beweging naar de kern heeft toegevoegde waarde wanneer het in zichzelf iets is: *dab dab dab* = vachtgeworden verf. Zodra iets niet “is” maar bovenal representeert of aan iets anders refereert, en dat is meestal het geval bij woorden, krijgt zichtbaarheid ambigue trekken: stapeling ligt op de loer (vgl. het Engelse *covering*: “to cover something” verwijst zowel naar het adresseren als naar het toedekken van iets). De nagestreefde zichtbaarheid van de wording van deze tekst, transparantie in hedendaags idioom, leidt onbedoeld tot *on*-navolgbaarheid.

Ja: er is een schaduwspoor van voetnoten door de tekst gelegd dat als de kiezeltjes van Hans en Grietje de weg terug naar huis markeert; terug naar de oorsprong (begin?) van deze zoektocht. En het is een spoor vooruit: provisionele voetnoten die als een snoer van bakens de mogelijke route(s) markeren naar dat ongekende punt aan de horizon waar dit werk eens zal landen.<sup>24</sup> In die verzameling vluchtige (want vaak tijdelijke) voetnoten heb ik het *dab dab dab* ontwaard waarin en waarmee de vertelling en het argument werden opgebouwd, als potloodstrepen ónder de verflaag van een schilderij waarin het vermoeden van de afbeelding schetsmatig pre-gestalte kreeg. Maar net als bij de potloodschets is hier het onderliggend materiaal gaandeweg verwerkt, opgeruimd, in een andere gedaante overgegaan, overschilderd. Het aanschouwelijk maken van het wordingsproces van de tekst, door mij gekoesterd en meermaals ter sprake gekomen in de vertelling, week (deels) voor navolgbaarheid: van de redenering, de verhaallijn, de compositie. Omdat de bestemming van dit schrijven *tekst* is, en de context *onderzoek*. ← 22

Want welbeschouwd is dit een vertelling en geen schilderij (al zou in de wereld van Heidegger het omgekeerde denkbaar zijn, als we zijn uitspraak rekkelijk interpreteren dat ‘het wezen van de kunst de dichtkunst’ is (2009), p. 91). Het schrijven geeft de schrijver de mogelijkheid een oneindigheid aan werelden en atmosferen op te roepen, de beperking is niettemin dat de woorden ook verwijzen naar, en verankerd zijn in de realiteit. De poetica kan die lotsbestemming opheffen, maar zij doet dit binnen de specifieke tijd-ruimte die ze in woorden schept: een passage, het gedicht, de vertelling. Misschien lijkt ze daarin weer wel op een schilderij.<sup>25</sup>

24 | Zie: ‘Denken kunnen we aldus opvatten als een soort spoorzoeken in een gebied, noem het *offener Bezirk*, dat zich ontsluit doordat we aan het spoorzoeken zijn.’ ← 24

25 | Poetica in de zin dat de schrijver woord en betekenis doelbewust loskoppelt om een andersoortig effect te sorteren dan slechts op begripsniveau (zie: Childs en Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms* p. 178: ‘Poetic license’).

‘Kunst, als het in-het-werk-stellen van de waarheid, is dichtkunst’, licht Heidegger zijn uitspraak toe, waarmee hij het onderscheid tussen dicht- en andere vormen van kunst feitelijk opheft. Want: ‘Niet alleen het scheppen van het werk is dichterlijk, maar ook en evenzeer, zij het op een eigen manier, het

bewaren van het werk' (id., pp. 90-91). 'Bewaren' gaat over behoeden, koesteren, en over overdracht. Ook die handeling (of geesteshouding) is in het dichtelijke van het kunstwerk verankerd.

Eerder wierp ik de gedachte op dat het onderscheid of iets fictie is of werkelijkheid irrelevant is in het licht van het uiteindelijke werk dat betekenisvol een plek in de wereld opeist als eigenstandig ding. ← 45 De tekst ontleent zijn "waarheid" aan de mate waarin de schrijver de *eigen* eigenheid inzet als grondstof of oorsprongsmateriaal. En, voeg ik daar nu aan toe: de tekst ('dichtkunst') ontleent zijn "waarheid" evenzeer aan de mate waarin de schrijver de eigenheid van het materiaal laat ontstaan en oplichten om zo diens waarheid 'in het werk te kunnen stellen'.

Is dat dan toch het *dab dab dab* van deze pennenstreek?

Terug naar een van de principes van de tekstuele proefopstelling, dat het laten zijn, ontstaan en gebeuren van de "dingen"—in het schrijfproces, in de experimentele opstelling—de epistemische eigenschappen vrijmaakt, en niet andersom (je kunt een ding niet dwingen "epistemisch" te zijn). Dit geldt om het even of het nu "woorden" of "dingen" betreffen: *Never violate objects!* luidde één van Švankmajers tien geboden: 'Don't tell through them your own stories, tell theirs.' Ook Goethe nodigt ons uit het oordeel over de fenomenen uit te stellen door ze eerst met stille aandacht ('quiet attentiveness') te aanschouwen. Rheinberger onderscheidt twee vormen van aandacht, 'focal attention' waarmee de onderzoeker zeer nauwgezet een element observeert, en 'hovering attention', een niet minder nauwgezette aanschouwing van het grotere geheel, de grotere lijnen van een project. <sup>26</sup>

Dus wanneer ik opnieuw vraag hoe om te gaan met die veelheid aan woorden en concepten die zich bedremmeld of overmoedig aandienen, begrijp ik dat ik ze *om te beginnen* moet 'verstaan' in hún eigen(zinnig)heid—noem het potentie, of (toch): handelingsmacht. ←29 Rheinberger schrijft over de epistemische dingen: 'They have a materiality that must be apprehended specifically in each specific case. They are capricious (that is, they are unpredictable). They resist conceptual capture. And finally, they must always leave something to be desired' (Rheinberger in Borgdorff, 2017: p. 10). <sup>27</sup>

Het is de opdracht van de schrijver deze springerige elementen—noem het woorden, concepten, schrijfsels—vrij van een 'vooropgestelde verwachting van geschiktheid' hun aandeel te laten leveren (in-het-werk-stellen) aan het 'uiteindelijke werk dat betekenisvol een plek in de wereld opeist als eigenstandig ding'. Daarin is de dichtelijkheid van het kunstwerk gelegen. Daarin is ook het 'bewaren' gelegen, ongemakkelijk "barmhartigheid" genoemd in de vertelling: de ethische opdracht (die ook de vriendschap kenmerkt) waardoor het werk de maker en de materialiteit overstijgt.

<sup>26</sup> | Online lezing, Academy of Creative and Performing Arts, 11 december 2020.

<sup>27</sup> | De gelijkenis met mijn idee concepten als 'vrienden' of 'personages' te beschouwen is treffend. ←1b; 24a.

→ Als 'de waarheid zet uit naarmate wij groeien' (Haasse, zie **i**) niet alleen geldt voor het leven maar ook voor wat wij willen weten en maken is iedere begrenzing, bij voorbeeld (in) deze tekst, een kunstmatige. Hoe kun je het zo organiseren dat ze ten minste niet arbitrair is, willekeurig gekozen of vormgegeven?

Leo Vroman, de dichter die vroeg in de tekst **TROOST** bracht, spreekt van "dierbare ondeelbaarheid": elke gebeurtenis is gekoppeld aan de vorige, maar we weten niet precies hoe. Hierin komen wetenschap, kunst en het leven overeen en samen' (Peters, 2005: p. 14). Het is een 'onbegrijpelijkheid' waar Vroman, naar mate hij ouder wordt, steeds meer van kan genieten: 'Het is mogelijk dat ik bezig ben te verdrinken in mijn eigen levenstijd', schrijft hij in zijn correspondentie met Peters, 'en het punt van de verdrinkende bereik die zich aan de onbegrijpelijkheid van de diepte overgeeft' (id.).

In toenemende mate wordt duidelijk dat Vroman en Wijnberg als wetenschappers en dichters vroeg in de tekst op criteria wezen die de reikwijdte van deze proefopstelling vormgeven: de taal (= poetica en betekenis), en de compositie (= logica en samenhang).<sup>28</sup>

'Proza als lab werk' (Vroman): het mechaniek waarin je aan de werkelijkheid iets ontleent of onttrekt en via observatie, vergelijking, analyse iets aan de werkelijkheid teruggeeft, een *ander* iets, ermee verbonden maar toch oorspronkelijk. Het idee weerspiegelt, niet toevallig, in Rheinbergers benadering van de dynamiek van het (wetenschappelijk) experiment.

En 'poëzie als ordeningsprincipe' (naar Wijnberg: 'Het herordenen en zoeken van patronen [...] leek erg op een gedicht.'). Het roept Gertrude Steins tekst *Composition as Explanation* op; de mooie, aanvankelijk enigmatische uitspraak 'The time of the composition is the time of the composition' (1926: n.p.). Dat is (ook) waar het hier over gaat. Want compositie = ordening = het onderliggend patroon of weefsel = de textuur die de woorden en beelden en ideeën bij elkaar houdt. 'Als dat rammelt, schreef ik eerder, rammelt alles mee'. Het is de compositie, de *logos* van een tekst die willekeur, gemakzucht of vrijblijvendheid onschadelijk maakt, zoals eerder ook de *Witz* en de *crap* in Goethes opstelling van het experiment worden teruggefloten door de structuur ervan. ←<sup>29</sup>

Volg ik Stein in haar redenering, dan is de compositie niet een vorm die aan de taal, of aan de tekst wordt opgelegd, in tegendeel: 'The composition of a book cannot occur beforehand, but at the same time as the book is written.' (id.) Ze ontstaat gelijktijdig met het schrijven, of beter nog: ze is (onderdeel van) het schrijfproces. Said gaat nog verder:

<sup>28</sup> | Gadamer spreekt van 'de voorgebaande wegen van de taal' (2009, p. 24); *voorbanende* wegen wellicht?

structuur is niet een gegeven van tijd / ruimte, maar is in essentie een *activiteit*, een culturele variant van bricolage noemt hij het, en 'a general tendency of thought' (2012: p. 331). <sup>29</sup>

Dus: taal en compositie als criteria om dit project te omvatten (begrenzen klinkt wat streng); een project waarin "te-weten-komen" (*Begriff* en *Verstehen*) en "maken" samen optrekken om nieuwe inzichten te genereren, en waardoor gelijktijdig de ruimte wordt geschapen om de waarheid te laten groeien. In hun onbegrensdsheid en inherente, poëtische en logische beperking zijn zij zowel materiaal als methode. Om het schrijven als kunst- en communicatievorm óók kennisgenerator te laten zijn, moeten de poëtische scheppingskracht en de potentie betekenis te (over-)dragen samen worden ingezet om ruimte te maken voor dit dubbelvermogen: het genereren van kennis en inzicht door het evoceren van méér dan dat er geschreven staat.

Daarin, denk ik, is de 'dierbare ondeelbaarheid' van Vroman gelegen.

<sup>29</sup> | Michael Wood (emeritus hoogleraar Engels aan Princeton) schrijft in het voorwoord bij *Beginnings*: 'A structure, for Said [...] is a shape that can change, is chosen, not inherited. It is an invention or a discovery, not a tradition or a lineage. It is what the idea of [...] a beginning uncovers' (Said, 2012: p. xii).

→ 'Ik ga mijn eigen onderzoek overbodig maken' is als uitspraak een manifestatie van een overtuiging, maar van welke precies moest ook aan de schrijver nog blijken omdat zij zich met die zin op *terra incognita* waagt (—of waant. Want weliswaar bestaat "het boek" misschien niet waarvan zij het bestaan had gewenst, een breed scala aan studies is voorhanden dat, zijdelings of frontaal, het vermeende ongekende land of onderbelichte terrein beschijnt). Toch: 'zonder deze zin, zonder dit al dan niet fictieve begin, zou niets begonnen zijn.'

In essentie is het beginnen met schrijven een vorm van *orakelen*. 'Verkondigen (als onder hogere inspiratie; voorspellen' geeft het woordenboek (VD). Aan de schrijver-onderzoeker is een zekere overmoed niet vreemd dus 'verkondigt' zij dat er een weg vooruit is en baseert zich daarbij op 'inspiratie'—op wat reeds in en om haar heen als inspirerend, *aanblazend* aanwezig is (vgl. Archief, sediment, Plank, enzovoort). Of met deze opgewektheid het project vleugels krijgt doet er minder toe dan dat de onderzoeker, of de schrijver, geloof hecht aan de eigen overtuiging en aan het potentieel van het "materiaal". Die beweging is in principe, dat wil zeggen *theoretisch*, oneindig. Dus vraagt ze in de *praktijk* te overdenken, te toetsen, welke verschijnselen—ook in de vorm van tussentijdse inzichten, bijproducten, dwaalsporen—meegenomen moeten worden om in zichzelf en in samenhang van betekenis te zijn.

Beginnen met schrijven is een vorm van *orakelen*, beginnen met onderzoeken ook. *Orakelen* is het voorspellend zeggen van de ziener (Heidegger heeft het over de 'aanzegging, Sage' dat dichten feitelijk is. 2009: p. 90) dat zowel in de toekomst iets teweegbrengt, namelijk de uitkomst van de voorspelling (of niet), als in het heden. Immers, een voorspelling verandert nú hoe ik de toekomst zie, hoe ik de toekomst begrijp of inga, en ze beïnvloedt mijn perceptie van het heden. En: zoals het orakel geacht wordt niet *ins Blaue hinein* te *orakelen* maar serieus "iets" op het oog te hebben—Freuds 'relations we seem to sense before we clearly recognize them'—zo kan ook de schrijver niet zonder vermoeden,

*hunch*, hypothese of *Désire* (Barthes) aan een begin beginnen. Daarbij moet het orakel geloofd worden, om te beginnen door zichzelf, om te kunnen *orakelen*. Langs welke weg een orakel het vermogen tot ziener ontwikkelt weet ik niet (de facto is het orakel veeleer bemiddelaar tussen verschillende bewustzijns-niveaus dan "ziener"): Bekend is dat in de tempel van Apollo in Delphi de aansporing γνῶθι σεαυτόν is gegraveerd: *Ken Uzelve*, wat mogelijk een aanwijzing zou kunnen zijn.

Tot slot de vraag: is het *als schrijver* wenselijk "ziener" te zijn?<sup>30</sup> Of is het een goed plan ook een soort *Kassandra* te internaliseren, een tegenkracht die het verlangen (en onvermogen) onszelf en de wereld te doorzien tempert? Want wat *Kassandra* in dit project representeert is het gegroeide / geruststellende

30 | Timothy Brennan, de biograaf van Edward Said, vond tussen Saids papieren een handgeschreven notitie. Brennan noteert: 'There is tragedy in knowing, [Said] is implying, a foreclosure of the beauty of the original impulse to know, which, when satisfied, settles into an unsatisfying certainty. A life worth living was open to aesthetic mystery' (2021: p. 67).



inzicht dat je niet kunt “weten” wat je gaat schrijven, en dat voor wat je wel meent te “weten” vaak woorden tekortschieten. Omdat de woorden een *ver-taling* zijn van de oorspronkelijke gedachte; een verafschaduwning van wat je meende te “zien” (dus moet je iets anders met de woorden doen om dat tekortschieten te pareren). Omdat je pas achteraf, met terugwerkende kracht, dus feitelijk pas in de toekomst kunt vaststellen of wat geschreven staat van betekenis is, of wartaal.

→ Beginning as a state of becoming—rather than a point in time / place—might better be understood /\*) considered as a performance or a performative act: a ‘prolonged presence’ (G. Stein) in which or by which an unsteady, non-fixed set of relationships is established that exceeds the restrictions and limitations of ‘production’ and ‘reception’.

[\*) better than [...] a simple gesture ]

[ You need to make a choice in order to begin ← ]            Intentionality/ies of writer and reader collaps into entangled agencies of author-subject-reader. The ‘performative’ act of writing (= thinking through writing) thus resembles performative epistemology: a mode of knowing (of becoming known) by doing; ~~and feeling~~, the sensuous, concrete, vital, risky, relational and highly contingent claims of the emergence of meaning.

< → = the beginning >

[ → vgl. Della Pollock (Muse) ] <sup>31</sup>.

In the complex network of agents and relations, intentions (to write / to begin to write) become meaningful only through material conditions and their appearances (phenotypes) → that is: not by ‘words’ alone.

[ → not the expository kind of communication (Borgmann) ]

[...] ‘Writing’ considered as ‘performance’—rather than the outcome or account [ → *verantwoording* / *verslaglegging*] may replace / supercede restrictions of tradition such as logical positivism, objectivity, distancing, the neutral observer, etc. The question is: not what is or constitutes a beginning, but: what does it do in its prolonged presence with regard to the past and the future, and with regard to the author-subject-reader interaction. [*entanglement*]

[ Conquergood: performing as a moral act.

Borgmann’s deictic discourse:            – poetic: as a witnesses’ testimony  
  – politic: as a strong appeal  
  → ‘unapologetically personal’. ]

31 | Waar in mijn aantekening ‘the emergence of meaning’ is genoteerd, staat in de originele passage van Pollock ‘live performance’. De onderstreping en doorhaling in de aantekening zijn evident van mijn hand. Della Pollock, ‘Oral Traditions in Performance’, 2003: pp. 263-264.

→ De gedachten zoals in het boekje genoteerd gaan over hoe het *toekomstig* schrijfproces te denken of te verbeelden: ze zijn geschreven ruim drie maanden voordat de eerste zin van de vertelling op papier kwam te staan. Het begin als daad (handeling, wilsbesluit) lijkt hier eerder filosofisch begrepen dan praktisch of prozaïsch (als in: betrekking hebben op proza). Het wil de doelmatigheid en doelgerichtheid ontstijgen die inherent is aan tekstproductie door de epistemologie ervan te onderzoeken. Hoe zie (of zag) ik die conceptualisering van "het begin" toen voor me? Naast een wat rammelige passage over 'intentionalities' staat er pragmatisch: 'You need to make a choice in order to begin' (zoals het cliché de beste vriend is van de schrijver, is de open deur soms de beste ingang voor de verkenning). De keuze waarvoor ik mij gesteld zag is die welke Said me in een vroeg stadium voorhield: wordt het schrijven met kennisproductie ten doel, met een proefschrift voor ogen ligt dat voor de hand, of wat hij kortweg noemt 'artistic work'?

De prille aantekeningen, als potloodschetsen waarin vorm en richting van een toekomstig werk worden overpeinsd, verwoorden contouren van de problematiek die ik ga opzoeken. Zoals het uitpluizen van een *performatieve epistemologie* die me kennelijk aanspreekt. '[T]hinking through writing' staat er: onderzoeken hoe kennis en begrip worden ontsloten door de praktijk van het schrijven te omarmen, toegelicht in een (geleende, aangepaste) frasering van performance professor Della Pollock.

Het lijkt dat ik een uitweg zoek uit de door Said voorgelegde tegenstelling of tweedeling in de *performativiteit* en de *materialiteit* van het schrijven, al zijn de begrippen nog verre van doorgrond. Hoe dan ook: 'not by "words" alone' staat er (vermaning? aansporing?). Daarbij blijft het in deze eerste reflectie.

Hoe al dit moois eruit gaat zien wordt dus niet helder in deze eerste schetsen —dat hoeft ook niet, niets is immers al "echt" begonnen. Met Albert Borgmann als vluchtige referent<sup>32</sup> wordt weer wèl een tipje van de sluier opgelicht omtrent het onderliggend motief: 'not the expository kind of communication'. Kennelijk hoop ik met het nog ongedefinieerde gereedschap in de hand—writing considered as performance—de beperking van de tradities te overstijgen, zoals daar zijn 'logical positivism, objectivity, distancing, the neutral observer, et cetera'. Grote woorden (je moet ergens beginnen, zou Amos Oz zeggen), en ook deze termen zouden geleend kunnen zijn, al kan ik niet herleiden wat hun oorsprong is.

'Unapologetically personal' staat er ten slotte, nog niet niet onderstreept.

Hoe relevant is deze overpeinzing?

Het bewust nadenken over "het begin" als uitgangspunt of positiebepaling

<sup>32</sup> | Albert Borgmann, Amerikaans filosoof en auteur van *Technology and the Character of Contemporary Life* (1984), introduceert het principe van 'deictic discourse' (naar het Griekse *deiknumi*, aanwijzen), als 'a witnessing or appealing kind of communication, not an expository kind of communication'. Als 'witnessing' is het een vorm van poëzie, stelt hij, als 'appealing' een vorm van (ethische) politiek. In beide gevallen nadrukkelijk subjectief. Zijn ideeën scherpten bij aanvang van dit onderzoek het denken over de betekenis van subjectiviteit als vorm van "positie bepalen". Achteraf betreurt ik het niet meer met Borgmanns gedachtegoed te hebben gedaan. Jonathan Lipps, filosoof en techneut, ontrafelt Borgmanns boek in het blog *Blogging Borgmann*, waar de termen in mijn opschrijfboekje uit overgenomen zijn. <<https://blog.jlipps.com/2015/07/blogging-borgmann-tcci-chapter-21-deictic-discourse/>>

is zo'n gek idee nog niet. Want hoeveel ruimte is er in de context van academisch onderzoek om grensoverschrijdend te werk te gaan; om het medium waarin de wetenschap uitdrukking zoekt en waarin de verbeelding materialiseert níet aan dat onderscheid te onderwerpen? Dus was het de opdracht aan de schrijver-onderzoeker nauwgezet en toegewijd om zich heen te blijven kijken (naar Humboldt), tot het inzicht tot mij doordrong dat het bevragen, oprekken, verrijken, uitdagen van bestaande grenzen of paradigma's zo niet de opdracht, dan ten minste een intrinsieke eigenschap is van artistiek onderzoek. Dus ook van het artistiek onderzoek in en door het schrijven.

Positiebepaling ("het begin") draait niet om hoe of waar te beginnen, of wat het impliceert. Een begin is in zichzelf niet academisch, noch artistiek of zelfs inhoudelijk. Het is principieel: de handeling, in casu schrijven-onderzoeken, begint met de wens toegevoegde waarde te creëren in de wereld, en voor de conceptie van wat wetenschap is, vanuit argumentatie en de rede, en vanuit de ethiek (het verbindende) en de esthetiek.



# BIBLIOGRAFIE

Academy of Creative and Performing Arts Conference, *Is This Thing On? The Public Dimensions of Artistic Research* (2019). <<https://www.universiteitleiden.nl/en/events/2019/10/acpa-conference-is-this-thing-on-the-public-dimensions-of-artistic-research>> [bezocht 22-02-2022]

Aristoteles, *Poëtica*, red. K.A. Algra et al., vert. Piet Gerbrandy en Casper de Jonge (Groningen: Historische Uitgeverij, 2017).

Atwood, Margaret, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing* (New York: Anchor Books, 2003).

Austin, John Langshaw, *How to do things with words* (London: Oxford University Press, 1962).

Bal, Mieke, *Guidelines for writing a PhD thesis within ASCA* (Amsterdam: ASCA Press, 2003).

Bammer, Angelika en Ruth-Ellen Boetcher Joeres, *The Future of Scholarly Writing: Critical Interventions* (New York: Palgrave Macmillan, 2015).

Barthes, Roland, 'To Write: An Intransitive Verb?' in *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, red. Richard Macksey en Eugenio Donato (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970), pp. 141-142.

Barthes, Roland, *The preparation of the novel. Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*, red. Nathalie Léger, vert. Kate Briggs (New York: Columbia University Press, 2011), naar: *La préparation du roman. I et II, Cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980* (Parijs: Éditions du Seuil, 2003) en 'Vita Nova' in *Oeuvres Complètes V, Livres, Textes, Entretiens, 1977-1980* (Parijs: Éditions du Seuil, 1995-2002).

Becker, Sander, 'Dichter Nachoem Wijnberg: Voor u ben ik altijd bereid om op mijn hoofd te gaan staan', *Trouw*, 24 mei 2018.

Biggs, Michael, 'The Rhetoric of Research' in *Common Ground. Proceedings of the Design Research Society International Conference at Brunel University*, red. D. Durling en J. Shackleton (Stoke-on Trent: Staffordshire University Press, 2002), pp. 111-118.

Biggs, Michael en Henrik Karlsson, red., *The Routledge Companion to Research in the Arts* (New York: Routledge, 2011).

Biggs, Michael en Henrik Karlsson, 'Editor's preface' in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. xiii-xvi.

Biggs, Michael en Daniela Büchler, 'Communities, Values, Conventions, Actions', in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 82-98.

- Blom, Thomas en Mischa Wessel (regie, scenario), *The World of Thinking* (BNNVARA, 2019).
- Boomgaard, Jeroen, 'Postponed inevitability' in *In/search re/search: Imagining scenarios through art and design*, red. Gabrielle Kennedy (Amsterdam: Valiz; Gerrit Rietveld Academie; Sandberg Instituut, 2020), pp. 26-29.
- Borgdorff, Henk, 'The Production of Knowledge in Artistic Research' in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 44-63.
- Borgdorff, Henk, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012).
- Borgdorff, Henk, *Reasoning through Art* (Leiden: Universiteit Leiden, 2017).
- Bosch, Jolande, *The strategic studio: how to access and assess decision-making in visual art practice* (Newcastle: Northumbria University, 2009).
- Bosch, Jolande, 'Notities bij de praktijk van het kunstzwemmen' in *Innerlijke Spiegels. Wederzijds—Kunst in context*, red. Oscar Schrover (Den Bosch: Ansgar Editions, 2008), pp. 76-90.
- Boven, Erica van, Gillis van Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* (Bussum, NL: Coutinho, 2015).
- Brennan, Timothy, *Places of mind. A life of Edward Said* (Londen: Bloomsbury, 2021).
- Brien, Donna Lee, Marcelle Freiman, Jeri Kroll, Jen Webb, 'The Australasian Association of Writing Programs 1996-2011' in *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, Vol. 8, No. 3 (2011), pp. 238-263.
- Caduff, Corina, 'Literature and Artistic Research' in *Art and Artistic Research. Zurich Yearbook of the Arts*, Vol. 6, red. Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2009), pp. 98-105.
- Caduff, Corina, 'Approaching the Essay as Artistic Research' (2014). <<https://researchcatalogue.net/view/83263/83264>> [opgehaald 03-2017; bezocht 22-02-2022]
- Caduff, Corina en Tan Wälchli, red., *Artistic Research and Literature* (Leiden: Brill; Paderborn: Wilhelm Fink, 2019).
- Camus, Albert, *De Pest*, vert. Jan Pieter van der Sterre (Amsterdam: Bezige Bij, 1998).
- Childs, Peter en Rodger Fowler, red., *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (New York: Routledge, 2006).



- Cixous, H el ene, *We Defy Augury*, vert. Beverly Bie Brahic, in *PN Review* No. 248, (2019), pp. 17-22, naar: *D eflons l'augure* (Parijs: Editions Galil ee, 2018).
- Cixous, H el ene, 'Three Steps on the Ladder of Writing' in *The H el ene Cixous Reader*, red. Susan Sellers (Londen: Routledge, 1994), pp. 199-205.
- Cobussen, Marcel, 'The Intruder. On differentiations in artistic research' in *Art and Artistic Research. Zurich Yearbook of the Arts*, Vol. 6, red. Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan W alchli (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2009), pp. 46-55.
- Cobussen, Marcel, 'I had a Dream...', in *Forum+*, Herfst (2020). <<http://www.forum-online.be/nummers/herfst-2020/i-had-a-dream>> [opgehaald 13-10-2020; bezocht 22-02-2022]
- Conquergood, Dwight, 'Poetics, Play, Process, Power: The Performative Turn in Anthropology' in *Text and Performance Quarterly* No. 1 (1989), pp. 82-95.
- Cowan, Andrew, "'No additional information required": Creative writing as research writing' in *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses*, Vol. 24, No. 1 (2020), pp. 1-19.
- Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (New York: HarperCollins, 1996).
- Dewey, John, *How we think* (Boston: D.C. Heath & Co., 1910).
- Digicult, 'Jan Švankmajer: The Alchemical Wedding'. <[digicult.it/art/jan-svankmajer-the-alchemical-wedding/](http://digicult.it/art/jan-svankmajer-the-alchemical-wedding/)> [bezocht 22-02-2022]
- Dijkgraaf, Robbert, 'De octopus biedt een blik in onze toekomst' in *NRC Handelsblad*, 24 maart 2017.
- Dijkgraaf, Robbert, 'Vrees coronadip wetenschap' in *NRC Handelsblad*, 31 oktober 2021.
- Doruff, Sher en Lucy Cotter, 'Writing as Experiment: A Dialogue with Sher Doruff' in *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research*, 2(1): 7 (2017), pp. 1-6. [doi: 10.5334/mjfar.24]
- Frascati Manual, Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD), [www.oecd.org](http://www.oecd.org). [bezocht 22-02-2022]
- Frayn, Michael, *Copenhagen* (1998), in Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (Durham & London: Duke University Press, 2007), p. 21.
- Freud, Sigmund, *Triebe und Triebchicksale* (1915). <<https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel22.html>> [bezocht 22-02-2022]
- Friedman, Ken, *Writing for the PhD in Art and Design. Issues for Research Supervisors and Research Students*, working paper (Melbourne: Swinburne University of Technology, 2015).

- Friedman, Ken, *Research Writing Workshop* (Sjanghai: College of Design and Innovation, Tongji University, 2017).
- Fry, Paul, 'Ways In and Out of the Hermeneutic Circle' in *Introduction to Theory of Literature*, Lecture 3, (Yale University, Open Yale Courses). <<https://oyc.yale.edu/english/engl-300>> [bezoekt 22-02-2022]
- Gadamer, Hans-Georg, *Waarheid en methode*, vert. Mark Wildschut (Nijmegen: Vantilt, 2014).
- George, Theodore, 'Hermeneutics' in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (editie herfst 2021), red. Edward N. Zalta. <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/hermeneutics/>>
- Goethe, Johann Wolfgang von, 'The Experiment as Mediator between Object and Subject', vert. Craig Holdrege in *In Context* No. 24 (Ghent (NY): The Nature Institute, 2010), pp. 19-23, naar 'Der Versuch als Vermittler von Object und Subject' in *Goethe's Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd 12 (München: C.H. Beck, 2002), pp. 10-20.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 'Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt' (1792) in *Naturwissenschaftliche Schriften 1792-1797*. <<https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/nat92-97/chap011.html>> [bezoekt 22-02-2022]
- Grafton, Anthony, *The Footnote. A Curious History* (Cambridge: Harvard University Press, 1997).
- Groot, Ger, *Vergeten te bestaan. Echte fictie en het fictieve ik* (Nijmegen: Vanthilt, 2010).
- Haasse, Hella, *Zelfportret als legkaart* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1954).
- Harper, Graeme, 'Creative writing: words as practice-led research' in *Journal of Visual Arts Practice*, Vol. 7, No. 2 (2008), pp. 161-171. [doi: 10.1386/jvap.7.2.161/1]
- Harper, Graeme en Jeri Kroll, red., *Creative Writing Studies: Practice, Research and Pedagogy* (Clevedon (UK): Multilingual Matters, 2008).
- Haseman, Brad, 'Tightrope Writing: Creative Writing Programs in the RQF Environment' in *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses*, Vol. 11, No. 1 (2007), n.p.
- Heidegger, Martin, *De oorsprong van het kunstwerk*, vert. Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam: Boom, 2009).
- Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen: Günter Neske, 1959). <<https://mystiekfilosofie.files.wordpress.com/2015/12/heidegger-unterweg-geheel.pdf>> [opgehaald 09-2021, bezocht 22-02-2022]
- Hirsch, Eric Donald Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven en Londen: Yale University Press, 1967) .

Hueck-Dehio, Else, 'Taft zum Kragen' in *Ja, damals... : Zwei heitere estländische Geschichten. Erzählungen* (1913).

Hughes, Ted, *Birthday Letters* (Londen: Faber and Faber, 1998).

Ingold, Tim, *Correspondences* (Aberdeen: University of Aberdeen, 2017).

Jonge, Casper de, 'Inleiding' in Aristoteles, *Poëtica* (Groningen: Historische Uitgeverij, 2017), pp. 9-40.

Kant, Immanuel, *Prolegomena*, vert. Jabik Veenbaas en Willem Visser (Amsterdam: Boom, 1999).

Kehlmann, Daniel, *Het meten van de wereld*, vert. Jacq Vogelaar (Amsterdam: Querido, 2006).

Kentridge, William, *A Defence of the Less Good Idea*, XLIV. Sigmund Freud Lecture, Wenen, 30 mei 2017 <<https://www.youtube.com/watch?v=1YUqg1MOS5w>> [bezocht 22-02-2022]

Kierkegaard, Søren, *Aforismen*, vert. W.R. Scholtens (Baarn: Ten Have, 1983).

Kitely, Robin, 'How can I make this work? Genre affordances, agency and identity in a doctoral research journey' in *Journal of Writing in Creative Practice*, Vol. 11, No. 1 (2008), pp. 121-138.

Kjørup, Søren, 'Pleading for plurality: Artistic and other kinds of Research' in *Routledge Companion to Research in the Arts*, red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 24-43.

Kopland, Rutger, *Een lege plek om te blijven* (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1975).

Kroll, Jeri en Greame Harper, *Research Methods in Creative Writing* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: The University of Chicago Press, 1970).

LaRue, Madeleine, 'Waiting Translations: A Conversation with Kate Briggs' in *Music and Literature*, November 20 (2017). <<https://www.musicandliterature.org/features/2017/11/20/a-conversation-with-kate-briggs>> [bezocht 22-02-2022]

Le Guin, Ursula K., 'Bryn Mawr College Commencement Address (1986)' in *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places* (New York: Harper & Row, 1989), pp. 147-160. <[https://serendipstudio.org/sci\\_cult/leguin/](https://serendipstudio.org/sci_cult/leguin/)> [opgehaald 05-03-2021; bezocht 22-02-2022].

- Lesage, Dieter, 'Tegen het supplement. Enkele beschouwingen over artistiek onderzoek' in *Forum+* (Lente 2017), pp 4-11. <<http://www.forum-online.be/nummers/forum-maart17/tegen-het-supplement>> [opgehaald 06-2017; bezocht 22-02-2022]
- Lévi-Strauss, Claude, *Het wilde denken*, vert. J.F. Vogelaar en H. ten Brummelhuis (Amsterdam: Meulenhoff, 1990 (1968)) naar *La Pensée Sauvage* (Parijs: Librairie Plon, 1962).
- Lipps, Jonathan, *Blogging Borgmann: TCCL Chapter 21, "Deictic Discourse"* <<https://blog.jlipps.com/2015/07/blogging-borgmann-tccl-chapter-21-deictic-discourse/>> [bezocht 22-02-2022]
- Mader, Rachel, 'A review of Artistic research and literature, edited by Corina Caduff and Tan Wälchli' in *Art/Research International*, No. 6, Vol. 2 (2021), pp. 535-543.
- Magee, Paul, 'What distinguishes scholarship from art?' in *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing* (2014), pp. 400-416. [<https://doi.org/10.1080/14790726.2014.956120>]
- Magee, Paul, 'Alternative futures for the creative writing doctorate (by way of the past)' in *TEXT. Journal of writing and writing courses*, No. 24, Vol. 1 (April 2020), pp. 1-21.
- Martelaere, Patricia de, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood* (Amsterdam: Meulenhoff; Leuven: Kritak, 1993).
- McEwan, Ian, *Atonement* (Londen: Jonathan Cape, 2001).
- Meijer, Eva, *Vuurduin* (Amsterdam: Lemniscaat, 2021).
- National association of writers in education (nawe). <<https://www.nawe.co.uk/writing-in-education/writing-at-university/writing-courses.html>> [bezocht 22-02-2022]
- Oz, Amos, *Zo beginnen verhalen*, vert. Daniel Bugel-Shunra (Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1999).
- Peters, Arjan, *Het woord is aan de schrijver. Interviews* (Amsterdam: Contact, 2005).
- Polanyi, Michael, *The Tacit Dimension* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).
- Pollock, Della, 'Oral traditions in Performance' in *Oral Tradition*, Vol. 18 No. 2 (2003), pp. 263-265.
- Rasker, Maya, *Met onbekende bestemming* (Amsterdam: Prometheus, 2002).
- Rasker, Maya, *De vleugels van Ikara* (Amsterdam: Prometheus, 2008).
- Rasker, Maya, 'A writer's oscillations: The beginning as mediating space between origin and destination' in *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses*, Vol. 22, No. 2 (2018), n.p.

- Rasker, Maya, 'A Letter to Foucault' in *Artistic Research and Literature*, red. Corina Caduff en Tan Wälchli (Leiden: Brill; Paderborn: Wilhelm Fink, 2019), pp. 35-46.
- Rasker, Maya, 'On Fiction and Forensics. A Classroom Investigation on Writing Artistic Research (and what are those *Footnotes* doing there?)' in *Bridging Distance: Artistic Research during a Pandemic*, red. Janneke Wesseling (Den Haag: Hogeschool der Kunsten Den Haag, 2022), pp. 5-16.
- Rheinberger, Hans-Jörg, 'Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein synthesis' in *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. 23, No. 2 (1992), pp. 305-331.
- Rheinberger, Hans-Jörg, *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins into the Test Tube* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997).
- Rheinberger, Hans-Jörg, *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen* (Wollerau, Zwitserland: The Cogito Foundation, 2006).
- Rheinberger, Hans-Jörg, 'For all that gives rise to an inscription in general' in *Radical Philosophy* 187 (2014), pp. 9-14.
- Rheinberger, Hans-Jörg, 'Schreiben und Experimentieren' in *Die Dringlichkeit der Literatur* (Liechtenstein: Literaturhaus, 2018), pp. 116-124.
- Rheinberger, Hans-Jörg, online lezing (Academy of Creative and Performing Arts joint session, 11 december 2020).
- Said, Edward, *Beginnings. Intention and Method* (London: Granta Books, 2012 (1975)).
- Schwab, Michael, 'Forming and Being Informed. Hans-Jörg Rheinberger in conversation with Michael Schwab' in *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*, red. Michael Schwab (Leuven: Leuven University Press, 2016), pp. 198-219.
- Servaas, Tobias, 'Review of Corina Caduff and Tan Wälchli (eds.), "Artistic Research and Literature"' in *Journal for Artistic Research*. [doi: 10.22501/jarnet.002]
- Slaby, Jan, 'Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn. Bausteine einer phänomenologischen Gefühlstheorie' in *Gefühle als Atmosphären*, red. Kerstin Andermann en Undine Eberlein (Berlijn: Akademie-Verlag, 2011).
- Siegel, Nina, 'The "Godfather of Animated Cinema" Makes More Than Just Movies' in *The New York Times*, 20 december 2018.
- Stein, Gertrude, *Composition as Explanation* (London: Hogarth Press, 1926). <<https://www.poetryfoundation.org/articles/69481/composition-as-explanation>> [opgehaald maart 2018; bezocht 22-02-2022]

- Stevens, Anne H. en Jay Williams, 'The Footnote, in Theory' in *Critical Inquiry* 32 (Winter 2006), pp. 208-225.
- Švankmajer, Jan, *Decalogue*, vert. Tereza Stehlíková (Knovíz, CH: Athanor, 1999).
- Tarkovski, Andrei, *De verzegelde tijd. Beschouwingen over de filmkunst*, vert. Arjen Uijterlinde (Groningen: Historische Uitgeverij, 1986).
- The Warburg Institute, Cornell University Library, <<https://warburg.library.cornell.edu>> [bezoekt 22-02-2022]
- Trimingham, Melissa, 'A Methodology for Practice as Research' in *Studies in Theatre & Performance*, No. 22, Vol. 1 (2002), pp. 54-60.
- Verschuer, Nynke van, 'Mijn moeder strafte me voor iets wat ze alleen maar kon weten uit mijn dagboek', interview met Charlotte van den Broeck in *NRC Handelsblad*, 13 februari 2020.
- Vienna Declaration (2020). <[https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR\\_corrected-version\\_24-June-20-1.pdf](https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR_corrected-version_24-June-20-1.pdf)> [bezoekt 22-02-2022]
- Vroman, Leo, *Warm, rood, nat & lief* (Amsterdam: Contact, 1994).
- Webb, Jen en Donna Lee Brien, "'Agnostic thinking": creative writing as practice-led research', University of Canberra Working Papers in Art and Design (5), (2008). <[https://www.herts.ac.uk/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0014/12434/WPIAAD\\_vol5\\_webb\\_obrien.pdf](https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0014/12434/WPIAAD_vol5_webb_obrien.pdf)> [opgehaald 03-11-2017; bezocht 22-02-2022]
- Webb, Jen, "'Good to think with": words, knowing and doing' in *Strange Bedfellows: Refereed Conference Papers of the 15<sup>th</sup> Annual AAWP Conference* (Canberra: University of Canberra, 2010). <[https://www.academia.edu/17380803/\\_Good\\_to\\_think\\_with\\_words\\_knowing\\_and\\_doing](https://www.academia.edu/17380803/_Good_to_think_with_words_knowing_and_doing)> [opgehaald 13-02-2017; bezocht 22-02-2022]
- Webb, Jen en Donna Lee Brien, 'Addressing the "ancient quarrel": creative writing as research' in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, red. Michael Biggs and Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 186-203.
- Webb, Jen, *Researching creative writing* (Suffolk: Frontius, 2015).
- Wesseling, Janneke, 'Why Write?' in *Writing: An international conference on artistic research* (Den Haag: Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, 2016), pp. 15-16.
- Woerden, Henk van, *Notities van een Luchtfietser* (Amsterdam: Podium, 2002).
- Wolf, Christa, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen* (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1983).

Wood, Michael, 'Damaging thought' in Edward Said, *Beginnings. Intention and Method* (Londen: Granta Books, 2012), pp. xi-xv.

Wordsworth, William, 'Prefaces to Lyrical Ballads (1800)' in *The Harvard Classics 1909-14, Prefaces and Prologues*, Vol. 39 (New York: P.F. Collier & Son; Bartleby.com, 2001).

Wijnberg, Nachoem M., *Alvast, gedichten* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1998).

### **Naslagwerken**

Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal (Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1999) [VD]

Van Dale Studiewoordenboek Duits-Nederlands, Nederlands-Duits (Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 2006) [DUI]

Wolters' Handwoordenboek Nederlands-Engels, Engels-Nederlands (Utrecht, Antwerpen: Wolters' Woordenboeken, 1990) [ENG]

Woordenboek Latijn-Nederlands (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003) [LAT]

Website etymologiebanc [EB]

Duden.de [DU]

Stanford Encyclopedia of Philosophy ([plato.stanford.edu](http://plato.stanford.edu))









## DANKWOORD

Mijn deelname aan de onderzoeksmaster Artistic Research aan de Universiteit van Amsterdam markeert het moment waarop schrijven als kunstvorm en schrijven als “gereedschap” voor onderzoek elkaar begonnen te naderen. Toenmalig hoofd van de masteropleiding Jeroen Boomgaard heeft mij de ogen geopend voor wat artistiek onderzoek vermag, en als opdracht heeft binnen het academisch speelveld. Emeritus hoogleraar filosofie Ger Groot, als tweede lezer van mijn masterscriptie, toonde mij dat precisie in taal onderdeel is van het filosofisch argument.

Zoekend naar houvast voor mijn ideeën over schrijven en onderzoeken vond ik een genereus gehoor bij Janwillem Schrofer tijdens een lunch in zijn tuin. Het gesprek met Christien Brinkgreve over “fictie” en “non-fictie” in leven en werken vormt een onuitputtelijke bron van inzichten. Vergelijkbaar en verrijkend is de doorlopende uitwisseling van gedachten met Frank Westerman over wat schrijven is en kan doen in een onrustige wereld.

De verfrissende wisselwerking met talloze studenten was en is van onschatbare waarde om het onderzoek te ontwikkelen en te scherpen: studenten van de Academie voor Beeldende Vorming (nu de Breitner Academie) en de master Film van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten; van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht; de Frank Sanders Akademie voor musical en muziektheater; de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag; en de Interfaculteit ArtScience van de Hogeschool der Kunsten Den Haag.

In het verlengde daarvan memoreer ik dankbaar de gesprekken met collega's op bovengenoemde academies over wat onderzoek in de kunsten behelst, en hoe wij als docent en (kunstenaar-)onderzoeker daarin navigeren. Dank aan Robert Klatser, Mieke Bernink, Nirav Christoph, Jan IJzermans, Arja Veerman, Bart van Rosmalen, Taconis Stolk en vele andere collega's, in het bijzonder van HKU Media.

Onderdeel te mogen zijn van de genereuze, geestige, geëngageerde groep kunstenaar-onderzoekers binnen PhDArts heeft me doordrongen van het belang van wederkerigheid om tot wasdom en groei te komen als onderzoeker, schrijver, docent, student, en als mens. Ik ben veel dank verschuldigd aan alle promovendi van PhDArts. Ik omhels met name Thalia Hoffman, Anja Groten, Roosje Klap en Suzan Tunca.

In het kader van het PhDArts-programma reikten de colleges van Marcel Cobussen en Frans Willem Korsten inzichten aan die ik dankbaar ik dit proefschrift heb verwerkt. Met Erik Viskil onderhield ik een inspirerende en prikkelende dialoog. De gedeelde interesse in de rol en betekenis van het schrijven in de context van onderzoek voedde fijne gesprekken met Alice Twemlow.

Van onschatbare betekenis is de ondersteuning geweest van Rosalien van der Poel, instituutsmanger van de Academy of Creative and Performing Arts (ACPA). De samenwerking met Suzanne Knip-Mooij, coördinator van PhDArts, en met Emily Huurdeman, coördinator van het lectoraat Kunst, Theorie en Praktijk was fenomenaal. Dank ook aan Jessica van der Liende, die als communicatie- en officemanager ACPA en de promovendi ondersteunt. Inspirerend is de samenwerking met grafisch vormgever Nóra Békés, wier werk van meerwaarde is voor de inhoud van dit boek. Verheugend is dat Anna Yaedell-Moore, *as we speak*, de hand legt aan de Engelse vertaling van het proefschrift. Een woord van grote dank hierbij aan ACPA, de J.E. Jurriaanse Stichting en Stichting De Zaaier voor hun genereuze bijdragen ten behoeve van de vormgeving en de vertaling.

Janneke Wesseling, hoofdpromotor, heeft met standvastige hand dit project langs klippen en woelige baren geleid, en daarbij het onderzoek en mij op koers gehouden. Als artistiek geweten heeft Sher Doruff mij kritisch bevraagd en oprecht gezien in de onconventionele route die ik voor het onderzoek koos. Al voor aanmelding bij PhDArts steunde Henk Borgdorff mijn ambitie het schrijven te emanciperen in de context van artistiek-academisch onderzoek.

Als promotor ontpopte hij zich tot mijn academisch kompas, en wees mij op belanghebbende auteurs en onderzoeksrichtingen. Mijn dank is onzegbaar voor jullie inspanning, vertrouwen, en toewijding.

Familie is voor mij (bijna) alles. In liefde gedenk ik mijn grootouders, Albert-Jan Rasker, Wija Rasker-Locher en Sigrid Stronck-Westerkamp. Dank aan mijn moeder en fan van het eerste uur Bertie Wierenga-Rasker en aan haar levenspartner Henk Meijering voor jullie niet aflatende interesse in dit promotieonderzoek. Dank in liefdevolle herinnering aan Heiko Wieringa. Ik omhels mijn broers en schoonzussen en mijn dierbare ooms en tantes. Jim Zielinski dank ik voor zijn vriend- en vaderschap en voor de gastvrijheid ten behoeve van een schrijftraite; Harma Staal, vriendin voor het leven, dank ik voor precies dat. Ik prijs me gelukkig met de nieuwkomers in de familie: Teddy Steen, en Sarah Roumen en Mick Roumen. Dat geldt ook voor Felix Bosch en Pieter Schoonraad, de levensgezellen van mijn meest kostbare goed. In grote dankbaarheid omhels ik mijn dochters en paranimfen, Felicidad Lola Zielinski en Akke Andromache Zielinski, voor jullie *zijn*.

Met heel mijn hoofd en hart dank ik mijn liefste, Frank Roumen, voor hoe je er was, en voor wat je bent: de wind onder mijn vleugels.

Amsterdam, augustus 2022

## BIOGRAFIE

Maya Rasker schreef essays voor dagblad *Trouw* voordat ze als romanschrijver debuteerde met *Met onbekende bestemming* (2000). De Amerikaanse uitgeverij Ballentine kocht de rechten, en de Engelse vertaling werd genomineerd voor de prestigieuze Dublin Impac Literary Award. De roman is bekroond met het Gouden Ezelsoor (best verkochte literaire debuut) en de Vrouw en Cultuur Debuutprijs. Naast een toneelstuk in opdracht van het Noord Nederlands Toneel (*Collateral Damage*, 2002) scheef ze de romans *Rekwisieten* (2003), *Xenia* (2005) en *De vleugels van Ikara* (2008). Vertalingen van haar werk zijn verschenen in de Verenigde Staten, Duitsland, Spanje, Turkije, Rusland en Hongarije.

Als schrijver ontwikkelde en doceert Rasker ook onderwijsprogramma's rondom schrijven en (artistiek) onderzoek. Zij was onder meer verbonden aan de masteropleiding Film van de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten en aan de Mediaopleiding van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

Van 2010 to 2012 volgde ze de onderzoeksmaster Artistic Research aan de Universiteit van Amsterdam. Een bewerking van haar afstudeerproject is later gepubliceerd als 'A Letter to Foucault' in *Artistic Research and Literature* (Leiden: Brill, 2019).

In 2017 begon zij haar promotieonderzoek aan de Academy of Creative and Performing Arts (Universiteit Leiden, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Den Haag) naar de rol en betekenis van het schrijven als kunstvorm binnen artistiek-academisch onderzoek. Tussentijds publiceerde ze 'A writer's oscillations: Beginning as mediating space between origin and destination' (*TEXT. Journal of writing and writing courses*, 2018).

Aan de Hogeschool der Kunsten Den Haag is Rasker als scriptiebegeleider verbonden aan de Interfaculteit ArtScience en doceert academiebreed cursussen rondom schrijven en (artistiek) onderzoek. Haar les- en onderzoekspraktijk stonden aan de basis van het artikel 'On Fiction and Forensics: A Classroom Investigation on Writing Artistic Research (and what are those Footnotes doing there?)' (*Bridging distance: Artistic research during a pandemic*, Lectoraat Kunst, Theorie en Praktijk, 2022).

Het proefschrift *Woord en wetsteen. Beschouwingen over schrijven op het snijvlak van kunst en wetenschap* zal in 2023 in een Engelse vertaling verschijnen.

## COLOFON

Proefschrift door Maya Rasker ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Leiden.

Vormgeving en omslagontwerp: Nóra Békés (Studio Nóra Békés)

Papier: binnenwerk: Greentop 90gr, omslag: Muscat Grey 290 gr

Letter: Filosofia & Adelle Sans

Druk- en bindwerk: Tuijtel, Hardinxveld-Giessendam



© 2022 Maya Rasker, Amsterdam

ISBN 978-90-9036322-6

NUR 651

Met dank aan:

Academy of Creative  
and Performing Arts

J.E. Jurriaanse Stichting

Stichting De Zaaier



J.E. Jurriaanse<sup>®</sup>



STICHTING DE ZAAIER

## VERANTWOORDING

Een embryonale versie van het hoofdstuk 'Globe' verscheen onder de titel 'De wereld was zo groot als je aangereikt kreeg' in het Liber Amicorum *Luister! Over de kracht van verhalen*, bij het afscheid van Christien Brinkgreve als hoogleraar aan de Universiteit Utrecht (Universiteit Utrecht, 2014).

Elementen uit de hoofdstukken 'Labwerk 3', 'Begin' en 'Opened too deeply' bewerkte ik tot 'Het mechaniek van ontroering', opgenomen in de publicatie *Albert J. Rasker. Mens onder de mensen* (Skandalon, 2022).

