

JAN WALRAVENS EN HET EXPERIMENT

SEL-REEKS 1

JAN WALRAVENS EN HET EXPERIMENT

Onder redactie van

Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck



© Academia Press

Eekhout 2

9000 Gent

T. (+32) (0)9 233 80 88

info@academiapress.be

F. (+32) (0)9 233 14 09

www.academiapress.be

De publicaties van Academia Press worden verdeeld door:

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel

Sint-Kwintensberg 87

B-9000 Gent

T. 09 255 57 57

info@story.be

F. 09 233 14 09

www.story.be

Ef & Ef

Eind 36

NL-6017 BH Thorn

T. 0475 561501

F. 0475 561660

Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck

Jan Walravens en het experiment

Gent, Academia Press, 2011, II + 229 pp.

Cover: 2 Kilo Design

ISBN 978 90 382 1707 9

D/2011/4804/6

NUR 621

U 1539

Opmaak: proxess.be

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgeverij.

INHOUDSTAFEL

ALLES ONTDEKT EN NIETS GEDAAN? <i>Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck</i>	I
MISLUKT IN DE MORGEN DE SADE-INTERPRETATIE VAN JAN WALRAVENS <i>Else Walravens</i>	II
DE RUIMTE VAN HET BEELD, TUSSEN TIJD EN MENS OVER JAN WALRAVENS EN DE BEELDDE KUNST <i>Tom van Imschoot</i>	23
DE EENZAAMHEID VAN GROEPSVORMING HET DILEMMA VAN JAN WALRAVENS' AVANT-GARDISME <i>Jos Joosten</i>	47
'DE NAAR CONSTRUCTIE SCHREEUWENDE CHAOS VAN VANDAAG' JAN WALRAVENS EN DE MODERNE POËZIE <i>Dirk de Geest</i>	59
FACSIMILE: <i>DIE SLANKE BIJZONDERHEID</i> <i>Albert Bontridder, Jan Walravens en Florent Welles</i>	83
DE VLAAMSE ROMANVERNIEUWING EN DE NOUVEAU ROMAN DE VISIE VAN JAN WALRAVENS <i>Bart Vervaeck</i>	119
ROERLOOS ONTROERD EMOTIE EN COGNITIE IN <i>ROERLOOS AAN ZEE</i> <i>Lars Bernaerts</i>	143
JAN WALRAVENS EN ROERLOOS AAN ZEE: EEN EXISTENTIALISTISCH DEBUUT? <i>Liesbeth Plateau</i>	161
DE RUIMTE EN DE TIJD VAN DE EXISTENTIE IN WALRAVENS' <i>NEGATIEF</i> <i>Tine Hendrickx</i>	179

'HET LEVEN IS NIET GOED'	199
<i>JAN BJORIX ALS EXPONENT VAN 'LE NOUVEAU JOURNAL'</i>	
<i>Hans Vandevoorde</i>	
EEN AUTOBIOGRAFIE VAN JAN WALRAVENS (V.A.R.A.-HILVERSUM)	215
MEDEWERKERS	219
INDEX	221

ALLES ONTDEKT EN NIETS GEDAAN?

Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck



Jan Walravens in Botassart bij Bouillon, 1961, Walravens-archief.

‘Ik ben vijf en dertig jaar en ik heb het gevoel, dat ik al alles ontdekt heb en nog niets gedaan. Alles ontdekt, het is natuurlijk dwaas; het is ook vals. Wel heb ik sinds mijn prille jeugd de indruk gehad steeds nieuwe ontdekkingen te doen (“Zo zult ge nog eens Amerika ontdekken”, zei mij jaren geleden een schoolmeester), gepaard met het gevoel dat er thans niets meer te ontdekken valt. Ik ben inderdaad gemakkelijk geneigd om datgene wat ik niet ken, als onbestaand te beschouwen’. In een autobiografische tekst voor de VARA uit 1955 – die hier in dit boek voor het eerst wordt gepubliceerd – wist Jan Walravens (1920-1965) zichzelf scherp te karakteriseren. Hij zag als zijn voornaamste eigenschap zijn ‘verbluffende ontvankelijkheid [...] voor het ontdekken van steeds nieuwe zaken’. Dat leidde hem naar de nieuwe filosofie van het existentialisme, naar de verdediging van de experimentele poëzie tegen het neoclassicisme en naar de oprichting van het Kamertoneel in Brussel, waar nieuwe werken werden gespeeld van Beckett en Genet. Hij werd door zijn ontvankelijkheid ook de belangrijkste Vlaamse criticus van de jaren vijftig en zestig, van wie de betekenis alleen te vergelijken is met die van die andere Brusselaar, van voor de Tweede Wereldoorlog, August Vermeylen.

Het eenzijdige beeld van Walravens als poëziecriticus moet bijgesteld worden. Ten eerste omdat hij meer was dan de paus van de experimentele poëzie. Hij had niet

alleen oog voor experimentele dichters en vernieuwende prozaschrijvers, maar hij waardeerde ook oudere, traditionele schrijvers die beweeglijk bleven. Ten tweede omdat zijn belangstelling aanzienlijk ruimer en veelzijdiger was dan die van de poëziecriticus. Hij hield zich in zijn journalistiek werk bezig met nieuwe ontwikkelingen op alle culturele vlakken, en zelfs op politiek-maatschappelijk gebied. Hiermee is de eerste van de drie doelstellingen aangegeven die dit boek over 'Jan Walravens en het experiment' wil bereiken: de veelzijdigheid van zijn werk (filosofie, kunstkritiek, literaire kritiek en verhalend proza) uitdiepen. Daarnaast wil het de bestaande inzichten over het werk van Walravens aanvullen of corrigeren en een aanzet geven tot de bestudering van nog niet onderzochte facetten.

De bestaande literatuur over Walravens is niet echt overvloedig te noemen. Na zijn dood verscheen in 1966 een bijzonder nummer van het tijdschrift *De Vlaamse Gids*, waarvan hij redactiesecretaris was geweest, *Facetten van Jan Walravens*. Tien jaar later werd *Van Walravens weg* door het tijdschrift *Restant* gepubliceerd. Daartussen ligt de monografie over *Jan Walravens* die Paul de Wispelaere in 1974 schreef. Na de jaren zeventig werd het stil rond hem. Alleen Jos Joosten hield de fakkel van de Walravensstudie brandend. Zijn proefschrift *Feit en tussenkomst* (gepubliceerd in 1996) over het tijdschrift *Tijd en mens*, het blad van de Vlaamse experimentelen, waaraan Walravens ten grondslag lag, is een standaardwerk geworden. Daarnaast besteedde Joosten ook aandacht aan Walravens' activiteiten in Het Kamertoneel. In 1996 maakte hij een portret van Walravens voor het *Kritisch Theater Lexicon*.

Hoewel er toch meer over Walravens geschreven is dan men op grond van dit literatuuroverzicht zou denken, blijft er nog veel werk te doen. Een van de grote desiderata van de Walravensstudie is een uitgave van zijn kritieken over beeldende kunst. Wie het omvangrijke brieven- en knipselarchief van Jan Walravens doorneemt, ziet nog meer lacunes: zijn rol als tijdschriftsecretaris en 'animator' van het culturele leven is nog niet afdoende beschreven; zijn pionierswerk voor de televisie blijft altijd buiten beschouwing; en zijn berichtgeving op politiek vlak (voor bijvoorbeeld *De Groene Amsterdammer*) ligt op studie te wachten. Vergeten zijn ook de nog steeds zeer leesbare gids voor Brussel, geschreven ter gelegenheid van de Expo 1958, en zijn merkwaardige brochure over de journalistiek: *Het avontuur van een bericht*.

Avontuurlijkheid

Avontuurlijkheid, dat soort durf dat zowel ernst als speelsheid vraagt, is terug te vinden in alles wat Walravens deed en schreef. Zijn zoekende houding leidde hem naar het experiment, wat volgens hem betekent: 'ervaren door een proefondervindelijk onderzoek' of 'zijn kennis vergroten door ondervinding'. In ieder geval gaat het om een handeling, die evolueert van een bekende naar een onbekende en dit langsheen, of door middel van een proef. Het doel van de actie is de kennis of het bezit van 'iets', waarvan men niet precies weet wat het is, wanneer men de proef aanvangt. Maar het is duidelijk dat men, om te slagen, zeer goed de eigenschappen en de mogelijkheden

moet kennen en volgen van wat men in de hand heeft. Met andere woorden: men experimenteert slechts met zekerheden, al werpt men zich dan ook vooruit naar een onzekerheid' (Walravens 1959, 79). Uit dit citaat blijkt dat de ervaring en de traditie centraal staan in Walravens' experimenten. Voor hem geen autonome en volslagen iconoclastische vernieuwingen.

Vanwege Walravens' centrale positie in de literaire vernieuwing en vanwege zijn genuanceerde visie op het experiment werd voor deze eerste uitgave in de SEL-reeks gekozen voor een focus op het experiment bij Walravens, op zoveel mogelijk vlakken – behalve het theater, dat al uitvoerig door Joosten is belicht. SEL (het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur) is een VUB-UGent-onderzoeksgroep die de experimentele traditie in de Nederlanden grondig wil bestuderen, en voor dat doel is een boek over een grote verdediger van die traditie een uitstekend beginpunt. Walravens' houding ten opzichte van het experiment blijkt complexer dan tot hiertoe is gedacht. In de bijdragen van onder anderen De Geest, Joosten en Vervaeck wordt verhelderd hoe Walravens het experiment en de literaire vernieuwing inschatte en uitdroeg. Wat Walravens' eigen teksten betreft, constateren de medewerkers aan deze bundel een volgehouden kwaliteit van stijl en compositie. Het werk van Walravens vertoont ook een grote thematische coherentie. Zo is 'de mens in zijn tijd' een centraal gegeven in alle teksten van de auteur.

De bijdrage van Else Walravens, waarmee dit boek opent, maakt duidelijk dat Walravens' filosofische essay over Markies De Sade, 'Mislukt in de morgen', getuigt van een 'vernunftige compositie'. Zoals zij laat zien, maakt haar vader op een gesofisticeerde manier gebruik van de metafoor van de morgen en construeert hij verschillende verhaallijnen, die zijn interpretatie weerspiegelen. Bovendien doorstaat de tekst met gemak de filosofische doorlichting van een specialiste, zoals blijkt uit de analyse. In de verhaallijnen van het Sade-essay ontwaart Else Walravens twee polen, die van Sades mislukkingen en die van Sades successen. Aan de ene kant faalt Sade in zijn streven naar een radicale vrijheid die van hem een authentieke mens zou moeten maken. Volgens Jan Walravens faalt Sade bovendien als literator en als atheïst. Aan de andere kant behaalt Sade zijn succes door als eerste het goedgelovige humanisme onderuit te halen. Als vernietiger van dat mens- en wereldbeeld is Sade een profetisch denker. In Else Walravens' lectuur zien we hoe Jan Walravens zich verhoudt tot de experimenten van Markies De Sade.

Een soortgelijke uitgekende compositie blijkt Walravens' laatste werk *Jan Biorix* (1965), dat vooral bestaat uit een verzameling van columnachtige bijdragen aan het tijdschrift *De periscoop* en dat vaak verkeerdelijk als dagboekproza wordt bestempeld. Hans Vandevoorde, wiens bijdrage het boek besluit, plaatst het in een traditie van gearrangeerde dagboeken, die niet eens hoeven te bestaan uit private reflecties. Hij laat zien hoe *Jan Biorix* tegelijk een voorloper is van het fragmentarische proza dat de vernieuwers uit de tweede helft van de jaren zestig – Willy Roggeman, Daniël Robberechts en anderen – publiceerden. Als er bij hen dan toch sprake is van dagboekachtig proza komt dat voort uit een vergelijkbaar *ethos*: zij claimen waarachtigheid.

Walravens' kritische werk

In de eerste van vier bijdragen over Walravens' kritische omgang met het experiment en de literaire vernieuwing onderzoekt Tom van Imschoot het kunstkritische werk. Walravens was actief aanwezig in het artistieke veld, besprak de nieuwste ontwikkelingen, schreef verscheidene introducties tot de moderne kunst en maakte monografieën over onder anderen Felix de Boeck en Jan Vaerten. Als kunstcriticus engageert Walravens zich ertoe om een filosofische toegang te bieden tot de moderne kunst, een toegang die vooral ervaringsgericht (fenomenologisch) is. Centraal in Walravens' benadering van de moderne kunst staat 'het beeld als ruimte', legt van Imschoot uit: het beeld is de plaats waar de essentiële overgang naar het metafysische kan plaatsvinden. Als Walravens kunst als de uitdrukking van de tijdgeest bespreekt, dan gaat het namelijk altijd ook om de 'geest' in transcendente zin, om spiritualiteit. Van Imschoot toont duidelijk aan dat de moderne artistieke verbeelding voor Walravens om een metafysische duiding vraagt in het teken van 'een essentiële oorspronkelijkheid', een nieuwe morgen.

Jos Joosten relateert het beeld van Walravens als de niet-begrepen avant-gardist. In zijn bijdrage heeft hij het niet over de formeel-literaire kenmerken van de avant-garde, maar over de sociale rol en status ervan. Hij ziet hierin een duidelijke evolutie. In de jaren tussen 1945 en 1955 stelt Walravens zich expliciet op als de profeet van de nieuwe literatuur, toneel- en schilderkunst, waarbij hij alle belangrijke uiterlijke kenmerken vertoont die Renato Poggioli bespreekt in zijn klassieke studie over de avant-garde. Het jaar 1955 is een keerpunt, zoals ook al uit het citaat blijkt waarmee dit boek begon: Walravens en enkele van zijn medestanders (zoals Boon en Claus) dringen door tot de machtscentra van het literaire veld, dat steeds opener staat voor de ideeën die de profeet propageerde. Het probleem van Walravens wordt: hoe kan hij tegelijkertijd een voorhoedestrijder en een gevestigd auteur zijn? Walravens wil een propagandist van de vernieuwing blijven, ook wanneer hij als een gesetelde auteur aanvaard wordt.

Dirk de Geest relateert dan weer de bekende interpretaties van Walravens' iconische essay 'Phenomenologie van de moderne poëzie'. Dat wordt meestal gezien als een afrekening met de klassieke poëzie en een lofzang op het experiment. Via een close reading laat De Geest zien dat het essay heel wat 'restanten van de klassieke poëtica' bevat en dat de visie van de experimentelen nooit centraal geplaatst wordt. Integendeel, het verregaande experiment van de vorm wordt verworpen. De Geest maakt voorts duidelijk dat het betoog van Walravens academische en literair-historische pretenties had. Daar sluit de internationale oriëntering goed bij aan. Wie dacht dat de 'Phenomenologie van de moderne poëzie' een pleidooi was voor de Nederlandstalige experimentele poëzie, zal zijn mening na deze bijdrage van Dirk de Geest drastisch moeten herzien.

De door Joosten geconstateerde dubbelzinnigheid doortrekt de poëtica van Walravens, die, zoals Dirk de Geest liet zien, zowel avant-gardistische als klassieke trekken

bezit. Een vergelijkbare ambiguïteit ziet Bart Vervaeck in Walravens' houding ten opzichte van de Franse nouveau roman. Walravens was goed op de hoogte van de Franstalige artistieke productie. In combinatie met zijn voorkeur voor literaire vernieuwing zou dat doen veronderstellen dat hij de nouveau roman enthousiast zou onthalen en propageren. Dat blijkt echter niet het geval. Vervaeck wijst vier factoren aan die Walravens' omzichtige houding ten opzichte van de nouveau roman kunnen verklaren: als zelfbewuste literatuur was de nieuwe roman te weinig gericht op de mens en de tijd (voor Walravens de bakens voor goede kunst); als vormexperiment druiste de Franse vernieuwing in tegen Walravens' visie op de grens tussen proza en poëzie; als buitenlandse invloed op de Vlaamse prozavernieuwing woog de nouveau roman volgens Walravens erg licht in vergelijking met het internationale modernisme; en tot slot kwam de doorbraak van de Franse innovatie te laat voor Walravens, die immers al in 1965 stierf.

Walravens' proza

Hoe moeten we het vernieuwende karakter van Walravens' eigen literaire werk inschatten? In de laatste vier bijdragen worden de romans en het dagboekproza van Walravens, met die vraag als leidraad, tegen het licht gehouden. Lars Bernaerts leest het romandebuut, *Roerloos aan zee* (1951), aan de hand van de cognitieve narratologie om na te gaan hoe de psychologische uitwerking van de personages zich verhoudt tot de thematische nadruk op filosofische ideeën. Terwijl de personages van *Roerloos aan zee* volgens de literaire kritiek ronduit simplistisch voorgesteld worden, wijst de narratieve analyse iets anders uit. Het in de roman voorgestelde bewustzijn is enerzijds zodanig rijk geschakeerd en gelaagd van opbouw dat het genrekader van de psychologische roman relevant wordt. Anderzijds gebruikt Walravens in *Roerloos aan zee* niet de narratieve technieken van bewustzijnsvoorstelling die de door hem bewonderde romans, in het bijzonder die van Faulkner, vernieuwend maken. In zijn eigen romandebuut kiest de auteur niet zozeer voor het vormexperiment, maar voor een literaire verkenning van (het bewustzijn van) de mens in zijn tijd.

Over Walravens' verhouding met het existentialisme is al veel gezegd, maar ook hier is nog plaats voor nieuwe en nuancerende bijdragen. Over het algemeen suggereert de literatuurgeschiedenis dat het literaire experiment in het existentialisme beperkt werd tot inhoudelijke aspecten, zoals ethiek en erotiek (Vervaeck 2006, 404). Walravens zelf vond dat misplaatst, want volgens hem vernieuwden de existentialistische romanciers ook de vorm, onder meer 'door de innerlijke monoloog en het simultaneïsme' (Walravens 1947, 409). Liesbeth Plateau en Tine Hendrickx vragen zich in hun essays af op welke manieren het existentialisme vernieuwend werkt in Walravens' romans. Plateau peilt naar het sartrianaans existentialistische gehalte van *Roerloos aan zee*. Zij spitst haar vergelijkend onderzoek toe op de filosofische inhoud, meer bepaald op drie dimensies van de sartriaanse lichamelijkeheid die in *L'être et le néant* toegelicht worden: het bewustzijn van het eigen lichaam, het lichaam dat door ande-

ren bekeken wordt, en het lichaam dat zich bewust is van die blik van anderen. Op de drie vlakken raakt Walravens' roman aan Sartre, maar er zijn ook telkens significante verschillen. Die wijzen op een fundamenteel verschil tussen de twee auteurs op het vlak van het godsbeeld en de vrijheidsgedachte. *Roerloos aan zee* is te pessimistisch en deterministisch om een existentialistische roman in de traditie van Sartre te kunnen zijn.

Tine Hendrickx leest de tweede roman van Walravens, *Negatief* (1958), eveneens tegen de achtergrond van het literaire existentialisme. Met Camus' en Sartres werk als kompas verkent ze de representatie van ruimte en tijd, waarin de existentialistische boventoon van *Negatief* vorm krijgt. Hier komen vorm en inhoud van de roman aan bod. Ruimtelijke tegenstellingen (zoals licht versus donker) en andere ruimtelijke motieven uit het werk van Camus en Sartre ondersteunen een mensbeeld dat draait om spanningen tussen vrijheid en onvrijheid, begrenzing en vlucht, betrokkenheid en onverschilligheid (roerloosheid). De evocatie van een cyclische tijd herinnert aan Camus' opvatting van de tijd als een herhaling zonder vooruitgang. Door middel van een zorgvuldige tekstuele analyse legt Hendrickx uit hoe de structurele eigenschappen van tijd en ruimte in *Negatief* de existentialistische opvattingen (van zowel Sartre als Camus) over mens en wereld verbeelden. Zo blijkt de innovatie in de formele, tijdruimtelijke organisatie van de roman samen te gaan met de inhoudelijke verkenningen van existentialistische thema's.

Negativiteit (de dood, de destructie, het kwaad) beschrijft Walravens als de grootste ontdekking van zijn leven. Zij was volgens hem vruchtbaar voor zijn tweede belangrijke karaktertrek naast zijn zucht naar ontdekkingen: 'de koortsachtigheid om iets te doen en de daarmee vergezeld gaande indruk, dat ik toch nooit wat doe'. Dat die indruk verkeerd was, zal iedereen kunnen constateren die kennis neemt van het avontuurlijke oeuvre van de criticus en schrijver die op nauwelijks vijfenveertigjarige leeftijd overleed.

Die slanke bijzonderheid

Tussen en na de hoofdstukken van dit boek zijn telkens illustraties (met bijbehorende toelichting) opgenomen, afkomstig uit het AMVC-Letterenhuis en uit het privéarchief van Jan Walravens. De samenstellers van dit boek zijn Else Walravens erg dankbaar voor de gulheid waarmee ze dat archief beschikbaar stelde en bijkomende toelichting wilde geven. We bedanken ook Frank Vaerten, dankzij wie we een briefgesprek tussen Jan Walravens en de schilder Jan Vaerten als illustratie hebben kunnen toevoegen. Naast de illustraties bij de verschillende bijdragen zijn ook de vermelde autobiografische tekst en een facsimile van de dichtbundel *Die slanke bijzonderheid* (het product van een bijzondere samenwerking tussen Walravens, Albert Bontridder en Florent Welles) opgenomen in dit boek.

Volgens Albert Bontridder dateert *Die slanke byzonderheid* uit 1938.¹ Het bundeltje wordt reeds door hem vermeld in een interview met Hedwig Speliers in *Van Walravens weg*: ‘Ik herinner mij dat wij elk een reeks “stukjes” schreven, als oefeningen bedoeld, in het impressionisme, realisme, naturalisme, symbolisme, enz. We schreven de probeersels dan zorgvuldig over, telkens met een tekening in de gekozen stijl, om ze met elkaar te kunnen vergelijken. Het schrift moet ergens in het nalatenschap van Jan terug te vinden zijn’ (Speliers 1976, 55). *Die slanke byzonderheid* blijkt eerder het resultaat van een zoektocht door de avant-gardestromingen dan een nabootsing van (laat)negentiende-eeuwse stromingen als impressionisme en naturalisme. De sporen van expressionisme, constructivisme en surrealisme zijn onmiskenbaar.

In 1935 bezochten Bontridder en Walravens volgens Francis Strauven een grote tentoonstelling over het expressionisme. In 1936 ontdekten ze het expressionisme van Permeke en De Smet, het surrealisme van Delvaux en Magritte en het kubisme van Braque (Strauven 2005, 10). Al deze ontdekkingen worden in *Een slanke byzonderheid* verwerkt. Vooral de aanwezigheid van het surrealisme, dat vanaf het midden van de jaren dertig in België een groeiende aantrekkingskracht had,² is opmerkelijk. Bontridder herinnert zich: ‘Ik vermoed dat wij de revelatie van het surrealisme in het jaar ‘36-’37 gehad hebben, bij gelegenheid van een der toenmalige grote tentoonstellingen van de Maatschappij Art Contemporain in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel’ (Speliers 1976, 55). Strauven corrigeert de datum. In 1934 bezochten Walravens en Bontridder de tentoonstelling die exclusief door het tijdschrift *Minotaure* van 12 mei tot 3 juni werd georganiseerd en waarin werk te zien was van Brancusi, de Chirico, Dali, Ernst, Giacometti, Miró, Picasso en Tanguy (Strauven 2005, 96).³ Bij die gelegenheid gaf André Breton ook een lezing in Brussel, die onder meer door August Vermeulen werd bijgewoond.⁴

Walravens zelf vertelt in *Jan Biorix* dat hij samen met Bontridder vanaf zijn vijftiende door het surrealisme werd geboeid (Walravens 1972, 619). Nog beter dan in het bundeltje is de invloed van het surrealisme te herkennen in een ‘cadavre exquis’ van de drie kunstenaars dat zich ook in de nalatenschap Walravens bevindt en dat op het kaft van dit boek wordt afgedrukt. Het ‘cadavre exquis’ is een soort estafettewedstrijd onder dichters, waarbij de eerste dichter een versregel schrijft en het eerste woord van een volgende regel. De tweede dichter mag de regel echter niet zien, maar alleen het losse woord enzovoort. Samen met dit ‘cadavre exquis’ vormt *Die slanke byzonderheid* een interessante getuigenis van de belangstelling die het surrealisme in die tijd onder jongeren genoot. De bundel laat ook toe de vroegste ontwikkeling van drie kunstenaars en dichters in beeld te brengen. Hij bevat immers enkele van Walravens’ zeldzame gedichten en van de vroegst bekende gedichten van Bontridder. Ook al blijft de literaire vormtentaal achter bij de beeldende – op een enkel beeldgedicht aan het begin van de bundel na –, toch vormt *Die slanke byzonderheid* een merkwaardig en waardevol experiment.

Literatuur

ALLMER e.a. 2007

P. Allmer e.a., 'Surrealism in Belgium', in: P. Allmer & H. Van Gelder, *Collective Inventions: surrealism in Belgium*. Leuven, Leuven University Press, 2007, 10-29.

BROUWERS e.a. 1966

J. Brouwers e.a. (red.), *Facetten van Jan Walravens. De Vlaamse Gids*, 50, 3-4, 1966.

CANONNE 2006

X. Canonne, *Het Surrealisme in België, 1924-2000*. Brussel, Mercatorfonds, 2006.

DE VOS e.a. 1976

L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976.

JOOSTEN 1996a

J. Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

JOOSTEN 1996b

J. Joosten, *Jan Walravens. Kritisch Theater Lexicon 3*. Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1996.

PAENHUYSEN 2010

A. Paenhuysen, *De nieuwe wereld. De wonderjaren van de Belgische avant-garde (1918-1939)*. Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2010.

SPELIERS 1976

H. Speliers, 'Langs een Jezuïetenstreek? Gedachtenwisseling per brief', in: L. de Vos (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 54-62.

STRAUVEN 2005

F. Strauven, *Albert Bontridder. Architecte et poète*. Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 2005.

VERVAECK 2006

B. Vervaeck, 'Vlaams experimenteel proza in de jaren vijftig', in: *Spiegel der Letteren*, 48, 4, 2006, 403-426.

WALRAVENS 1947

J. Walravens, 'Nood', in: *De Vlaamse Gids*, 31, 7, 1947, 407-411.

WALRAVENS 1959

J. Walravens, 'Proza en experiment in de jonge Vlaamse literatuur', in: *De Vlaamse Gids*, 43, 2, 1959, 79-89.

WALRAVENS 1971

J. Walravens, *Verzameld proza*. Amsterdam/Brussel, Paris/Manteau, 1971.

DE WISPELAERE 1974

P. de Wispeleere, *Jan Walravens*. Antwerpen, Helios, 1974.

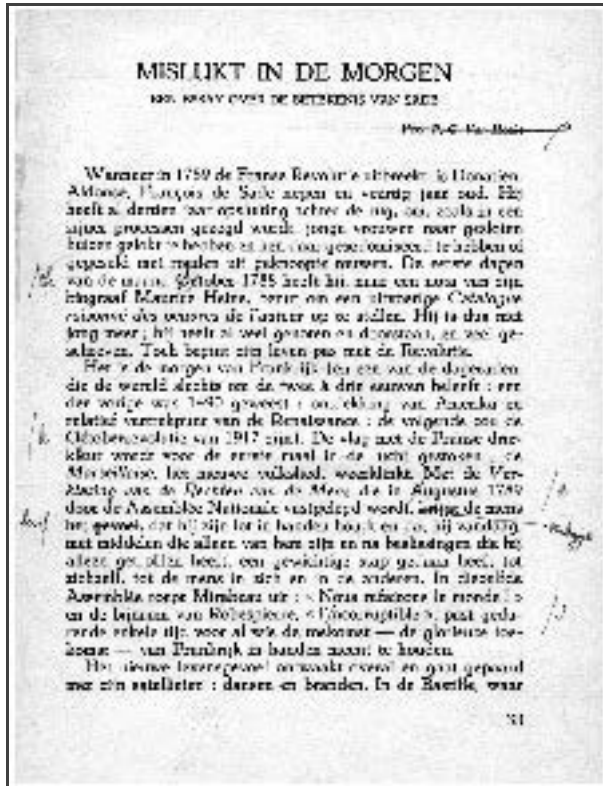
Noten

1. Brief van Albert Bontridder aan Hans Vandevoorde, 27 juni 2010. De datum wordt ook genoemd in Strauven 2005, 11.
2. Zie Allmer e.a. 2007 en Paenhuysen 2010.
3. Ook Canonne (2006, 29) vermeldt de tentoonstelling, de eerste internationale tentoonstelling van het surrealisme in de wereld. Ze werd gepatroneerd door de Editions Skira, die het tijdschrift *Minotaure* uitgaf.
4. Zie de notitie in een ongepubliceerd dagboek [1.6.34-7.9.34] van Vermeylen, dd. 1 juni 1934 (AMVC-Letterenhuis, V 4655/H).

MISLUKT IN DE MORGEN

De Sade-interpretatie van Jan Walravens

Else Walravens



Gecorrigeerde publicatie van 'Mislukt in de morgen' in het tijdschrift *Tijd en Mens* (1952), AMVC-Letterenhuis (W 208/H).

In brieven aan zijn jeugd vrienden Albert Bontridder en Florent Welles alsook in bepaalde autobiografische teksten alludeert mijn vader op een paradox in zijn persoonlijkheid. 'Je weet dat mijn wanhoop [...] steeds gepaard ging met een onbegrijpelijke, geëxalteerde werkkraft', schrijft hij in 1943 vanuit Berlijn aan Florent. 'Deze week heb ik veertien brieven geschreven, 20 bladzijden van mijn nieuwe novelle, *L'être et le néant* van Sartre begonnen. En toch naar "het niet verlangd"' (Joosten 1996, 103). De tegenstelling tussen zwaarmoedigheid en opborrelende energie is niet de enige paradoxale karaktertrek van Jan Walravens. Bij de lectuur van

zijn werken en van interpretaties van zijn oeuvre en zijn persoonlijkheid, valt vooral het woord ernst op. Een voorbeeld daarvan vind ik in het geestrijke artikel van Geert Buelens getiteld 'Walravens in Vegas'. Op het einde van die bijdrage schrijft Buelens 'Talent, visie en culot: ze brachten zelfs de doofternstige Walravens in Vegas' (Buelens 1999, 633). Ernst en doofternst zijn niet de woorden die bij mij als dochter opkomen om mijn vader als mens te typeren. Hij kon melancholisch en diep teleurgesteld zijn, maar van hem herinner ik mij vooral zijn enthousiasme, intense aanwezigheid, hartelijkheid en bovenal zijn vrolijkheid, humor en speelsheid. Ik vraag me af of in het literaire, essayistische en kritische oeuvre van Jan Walravens temidden van de somberheid geen sporen terug te vinden zijn van deze lichtigheid.

Vanuit mijn eigen expertise is het echter het meest aangewezen om de filosofische inhoud van de werken van Walravens te duiden. Maar een keuze dringt zich op want het thema is ruim en tamelijk onontgonnen. Daarom heb ik besloten mij te beperken tot de bespreking van één tekst, het intrigerende essay 'Mislukt in de morgen' waarin Walravens de betekenis van Donatien Alfonse François de Sade (1740-1814) probeert te achterhalen. Voor een boek gewijd aan het experiment is de titel uitdagend: de vernieuwing is er prominent in aanwezig maar dadelijk gelinkt aan de mislukking. Het is niet de optimistische zijde van Walravens' persoonlijkheid die in het artikel de toon zet.

Het essay is gepubliceerd in 1952 in het tijdschrift *Tijd en Mens*. In die periode verschijnen er in Frankrijk meerdere boeken over Sade: biografieën zoals die van Maurice Heine en uiteenlopende interpretaties zoals die van Jean Paulhan, Georges Bataille, Pierre Klossowski, Maurice Nadeau, Maurice Blanchot, Albert Camus en Simone de Beauvoir. Walravens neemt van sommige van die auteurs informatie over, met een aantal onder hen gaat hij de discussie aan en hij maakt gebruik van sommige van hun argumenten om zijn eigen visies te ondersteunen. Hij mengt zich met andere woorden in een internationaal intellectueel debat en past zodoende zelf toe wat hij eist van de Vlaamse kunstenaars en intellectuelen: aansluiten bij de tijd in een internationaal perspectief. In het Nederlandse taalgebied is hij met zijn bijdrage over Sade een pionier.

Walravens' benadering van de figuur Sade is genuanceerd: ze is geen ophemeling noch een globale verwerping. Walravens heeft duidelijk sympathie voor het rebelse, de hartstochtelijkheid, de authenticiteit en de soms terechte maatschappijkritiek van de markies. Sades helse programma daarentegen vergoelijkt hij niet en hij poogt het niet tot iets positiefs om te buigen. Hij neemt er ondubbelzinnig afstand van. Walravens' tekst zelf is in een gepassioneerde stijl geschreven, bevat uitgesproken standpunten, is sterk betrokken op de actualiteit en op de rest van zijn toenmalige geschriften. De bekende gegevens en interpretaties van leven en werk van Sade duiken erin op, gecentreerd rond een specifieke verhaallijn, deze van de projecten van de markies en hun mislukking.

De metafoor van de ‘morgen’

De ‘morgen’ is de centrale metafoor van het essay. Patrick Peeters heeft er de indringende studie “Meer zeggen is gevaarlijk”. De “morgen” van Jan Walravens en Markies de Sade’ aan gewijd (1996, 87-107). Met dit artikel wil de auteur de klassieke invulling van de metafoor problematiseren. In de klassieke interpretaties verwijst de ‘morgen’ naar iets statisch, met name de nieuwe mythe, de nieuwe waarheid en menselijke zuiverheid waaraan de naoorlogse tijd dringend behoefte heeft en die de moderne kunst volgens Walravens nastreeft. Hoewel Walravens meent dat de experimentele poëzie, zoals hijzelf, de oude waarden als onbruikbaar afwijst, zou hij volgens die opvatting toch veronderstellen dat de poëzie een vaste waarheid als leidraad heeft, hoe vaag en nieuw die leidraad ook moge zijn. Peeters haalt in dit verband de grondige analyse aan die Jos Joosten levert in zijn boek *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)* (Joosten 1996, 351-372). Joosten benadrukt wel de verschillen tussen het klassieke ideaal en het ideaal dat Walravens aan de moderne poëzie toeschrijft: dat laatste kan nog geen concrete invulling krijgen en het gaat niet om een platonische, externe idee maar om een menselijke grootheid die uitgaat van het subjectieve individu (Peeters 1996, 89-90; Joosten 359). Peeters interpreteert Joostens opvatting van de ‘morgen’ ondanks deze nuanceringen als een in essentie bereikbaar en onbeweeglijk iets, zodat een afgesloten wereldbeeld aan de grondslag zou liggen van Walravens’ poëtica van de experimentele poëzie. Joosten schrijft inderdaad dat de nieuwe waardeschaal van Walravens ‘opnieuw een oriëntering op een weliswaar geheel vernieuwde, transcendente maar uiteindelijk toch statische Waarheid’ inhield (Joosten 1996, 358-359). Peeters stelt deze geslotenheid ter discussie (1996, 98). Op basis van zijn lezing van het essay over Sade komt hij tot de conclusie dat de ‘morgen’ een zeer ambigue metafoor is: de morgen is niet alleen het absolute eindpunt dat richting geeft aan de ethische dimensie van de experimentele poëzie. Het absolute karakter ervan dat Joosten onderstreept en dat lijkt te spreken uit Walravens’ terminologie, wordt opengebroken omdat Walravens de mislukking inschrijft in de ‘morgen’. De gedachte van een rustgevend ethisch fundament is er wel in aanwezig maar tegelijkertijd is de bereikbaarheid ervan onzeker. ‘Zowel de volledige mens’, schrijft Peeters, ‘als de experimentele poëzie worden daardoor tot onmogelijke projecten die weliswaar telkens opnieuw ondernomen moeten worden’ (1996, 98).

Beide neerlandici thematiseren de problematische relatie tussen de autonomie en openheid van de poëzie enerzijds en het ethische eindpunt anderzijds. Het verschil tussen beider interpretaties betreft de mate van geslotenheid van dit eindpunt en de invloed daarvan op de poëtica. In mijn benadering van Walravens’ essay vertrek ik niet vanuit de poëtica maar thematiseer ik de intrinsieke relatie tussen Sades ‘morgen’ volgens Walravens en het experimentele in het algemeen. Daarvoor richt ik mij op de betekenis van het begrip ‘eindpunt’. Die betekenis wordt duidelijk vanuit de aristotelische finale oorzaak. Een finale oorzaak veronderstelt uiteraard een doel en dus een eindpunt, maar als oorzaak staat ze aan het begin van een activiteit: het is zij die

de activiteit aan de gang brengt. Het doel kan reeds bij voorbaat extern aangereikt zijn en dan handelt de actor volgens geijkte regels. Het is echter eveneens mogelijk dat het doel nog niet vooraf gegeven is zodat de actor zelf, door originele acties een nieuw doel moet genereren – en dat kan hij zowel op een reflexieve als pre-reflexieve manier doen. Dat laat mij toe de ‘morgen’ te verbinden met het experiment, hier begrepen als een op vernieuwing gerichte praktijk geleid door een originele, onzekere en nog uit te proberen inhoud. Welnu, de projecten van Sade die Walravens aanduidt met de metafoor van de ‘morgen’, zijn van die aard omdat Sades doel – de authenticiteit – ongedetermineerd is en de stappen om het te verwezenlijken, onbepaald zijn. In die interpretatie is er tussen het eindpunt en het experiment geen dichotomie.

Sades mislukkingen

Op het eerste gezicht lijken de door Walravens besproken projecten van Sade chronologisch op elkaar te volgen zodat de tekst enkel een getrouwe weergave zou zijn van een lineaire ontwikkeling. Bij nader toezien is dat niet het geval. In Walravens' relaas overlappen de diverse projecten elkaar, worden ze herhaald of aangevuld, zijn ze met elkaar vermengd. Gedeeltelijk weerspiegelen deze niet strikt te scheiden en te ontrafelen etappes de wispelturigheid van Sades zoektocht naar zelfrealisatie. Ze zijn echter vooral de uiting van de vormgeving van het essay: de tekst is geen objectieve, wetenschappelijke reconstructie van een levensloop, maar een vernuftige compositie. Walravens heeft duidelijk nagedacht over de vormgeving van zijn tekst. Die is goed geregisseerd, spannend opgebouwd en eindigt in een climax die meteen een anti-climax is: het enige waarin Sade geslaagd blijkt te zijn is geen lichtende ochtend, maar een duistere nacht.

De eerste morgen van Sade situeert Walravens in die andere dageraad: de Franse Revolutie. Zoals bekend, wou deze omwenteling in Frankrijk de maatschappelijke en culturele structuren van het *ancien régime* omverwerpen en de idealen van de verlichting in werkelijkheid omzetten. Gedurende de daaraan voorafgaande decennia was er op basis van een intens, open debat effectief een verlicht project tot stand gekomen. In een recent essay, *L'esprit des Lumières*, vat Tzvetan Todorov dit project samen onder drie begrippen: autonomie, menselijke finaliteit en universaliteit (Todorov 2006, 9-18). De autonomie omvat een kritisch en een constructief element. Het eerste facet verwijst naar de emancipatie, het zich onttrekken aan elke onderdrukkende voogdij, het tweede houdt in dat de individuen zich laten leiden door normen, wetten en regels gewild door degene voor wie ze gelden. De tweede fundamentele idee is volgens Todorov het middel waarmee de verlichting haar eigen vrijheid grenzen oplegt en regelt. Het welzijn van de mens is het doel van de vrije handelingen. De idee van de universaliteit ten slotte betekent dat alle mensen gelijk zijn en drager zijn van onvervreembare rechten. De revolutionaire leuze ‘Liberté, égalité, fraternité’ straalt deze genereuze geest van de verlichting uit.

Welnu, kortstondig, zo stelt ook Walravens vast, vallen het project van de markies en dat van de revolutie samen. ‘Frankrijk en Sade staan naast elkander in dezelfde ochtend’ (Walravens 1952, 35). Bij het uitbreken van de revolutie bevindt Sade zich al vele jaren in de gevangenis, wegens zedenfeiten en seksuele misdrijven. Sade beschouwt zichzelf als een slachtoffer van het *ancien régime* en wanneer hij dank zij een decreet van de Assemblée Constituante op vrije voeten komt, heeft hij het gevoel dat voor hem een nieuw leven begint. Die ervaring beschijft Walravens op een merkwaardige wijze als een tweevoudige bewustwording: deze van een totale vernieuwing, die gepaard gaat met het bewustzijn van de reeds verworven overwinning. Walravens suggereert dat deze voortvarendheid niet realistisch is en daarom reeds tot mislukken gedoemd. Dat neemt niet weg dat het project ‘burger worden van de republiek’ geboren is.

Maar zoals Simone de Beauvoir het in haar essay *Faut-il brûler Sade* uitdrukt, is ‘de flirt met de Revolutie van korte duur’ (Beauvoir 1963, 22). De snel intredende wederzijdse ontgoocheling heeft volgens Walravens enerzijds te maken met de adellijke afkomst van Sade die wantrouwen opwekt bij de revolutionairen en die bij Sade zelf een zekere dubbelzinnigheid tegenover de gelijkheidsidealën van de revolutie voedt. Maar die ontgoocheling heeft anderzijds dieperliggende oorzaken. Sade wordt zich als het ware bewust van wat Max Horkheimer en Theodor W. Adorno de dialectiek van de verlichting zullen noemen (Horkheimer & Adorno 1947). Hij zal de onmenselijke, gewelddadige perversities van de revolutie laken en in het bijzonder fulmineren tegen het behoud en het exponentieel toepassen van de doodstraf in naam van de rechtvaardigheid. De koude, berekende executies van mensen door een afstandelijke, kille justitie vinden geen genade in de ogen van de pleitbezorger van seksueel geweld. Bovendien wordt Sades levensfilosofie, die tijdens de lange jaren in de gevangenis vorm had aangenomen, door de revolutionairen niet meer gesmaakt dan door de vertegenwoordigers van het *ancien régime*. Deze levensfilosofie omvat eisen zoals ‘de volledige vrijheid wat de seksuele verhoudingen onder de mensen aangaat’ en ‘de volledige breuk met de godsgedachte onder al haar vormen’ (Walravens 1952, 37). Ook dat laatste realiseert de revolutie niet.

Het conflict met de republikeinen mondt uit in een gevangenisstraf gevolgd door een leven in totale armoede. Walravens maakt dan een sprong in de tijd en staat stil bij de anonieme en aan Sade toegeschreven sleutelroman *Zoloé* (1800) waarin Joséphine de Beauharnais en Napoleon Bonaparte belachelijk worden gemaakt. Walravens neemt aan dat het pamflet effectief door Sade is geschreven en dat het diens repliek is op het definitieve verval van de revolutie. Hij interpreteert die provocerende publicatie bovendien als een symbolische zelfdoding. Ze brengt Sade inderdaad eerst opnieuw in de gevangenis en daarna in het krankzinnigengesticht van Charenton, waar hij in 1814 zal overlijden. De suggestie dat het om een vorm van zelfmoord zou gaan onthult een tweede en derde verhaallijn in Walravens’ tekst: Sade zou ondanks de effectieve tegenkanting van buitenaf de touwtjes toch steeds zelf in handen gehouden hebben en zijn daden zijn tegelijk zelfdestructief. In elk geval is wat Walravens de ‘civieke’ droom noemt, uitgedroomd.

Parallel aan de poging om burger te worden, ontwikkelt Sade een andere droom, reeds aangeraakt met de levensfilosofie: deze van de mens die hij nu zou worden (Walravens 1952, 38). Sade heeft een levensproject, hij wil een authentieke, volledige mens worden. Hij zoekt naar vrijheid en waarheid, *zijn* vrijheid en *zijn* waarheid. Walravens brengt deze zoektocht in verband met het thema van het authentieke leven uit de existentiële filosofie van de twintigste eeuw. Meer bepaald ziet hij er een uiting in van de vrijheidsopvatting van Sartre. Een mens realiseert zijn vrijheid door middel van handelingen, daden, projecten waarvoor hij/zij kiest en die een bepaald onderwerp viseren. Het voorwerp van Sades vrijheid is eens te meer de bandeloze erotiek.

Vóór de revolutie poogt Sade deze vrijheid in de praktijk om te zetten, wat hem vervolgingen oplevert. Na de revolutie doet hij dat door zijn geschriften via de verbeelding, publiek gemaakte verbeelding zou men kunnen zeggen. Ook dat resulteert in schande en opsluiting. De republiek heeft haar waarheid en haar opvattingen van humaniteit en die sluiten deze van Sade uit. Wanneer we terugdenken aan de drie hoofdideeën van de verlichting die Todorov onderscheidt, stellen we inderdaad vast dat Sade enkel de eerste, de autonomie, met de revolutionairen deelt. Van grenzen en menselijke finaliteit is er in zijn visie van het authentieke leven geen sprake. Todorov rekent Sade daarom tot diegenen die de idealen van de verlichting hebben verdraaid (Todorov 2006, 41-43). Sade heeft geen respect voor zijn medemens omdat hij ervan uitgaat dat elke mens van nature eenzaam en op zichzelf teruggeworpen is. Todorov verwijt Blanchot en Bataille dat ze dit perverse antropologische uitgangspunt hebben beaamd. De volgens Todorov onterechte antropologische vooronderstelling leidt ertoe dat Sade meent dat het gerechtvaardigd is zijn eigen door wreedheid bekomen genot te verheffen tot enig criterium van authenticiteit.

De mislukking van Sade als mens heeft volgens Walravens echter niet te maken met dit conflict, dat nog een uiting is van de eerste mislukking, met name de wederzijdse ontgoocheling, maar wel met het feit dat de republiek er in tegenstelling tot het *ancien régime* in geslaagd zou zijn hem te doen buigen. Walravens baseert deze interpretatie op gebeurtenissen aan het einde van het leven van de markies, in het bijzonder het schrijven van coupletten waarin hij de lof zingt van de aartsbisschop van Parijs en diens morele standaarden. Opnieuw laat Walravens Sade in deze mislukking een actieve en zelfdestructieve rol spelen: Sade doet zelf afstand van zijn aspiraties als mens. Niet als denker, zoals we verder zullen zien, maar als concrete mens geeft hij zich gewonnen. Ik citeer Walravens: 'Hij denkt: ik mag mislukt zijn als burger en als mens, het zij zo. Ik heb mezelf gewonnen op andere gebieden' (Walravens 1952, 42).

Wat zijn die andere gebieden? Een van hen is het seksuele of erotische project *op zich*. Volgens Walravens is erotiek voor Sade oorspronkelijk een spel, dat van een – weliswaar buitensporige – achttiende-eeuwse libertijn. Dit spel is in de realiteit mislukt wegens externe hindernissen (het verzet van de maatschappij) en vervolgens eveneens omdat het zich wegens zijn steeds excessiever geworden karakter niet meer echt laat verwerkelijken. Daarom zet Sade de stap in de richting van de verbeelding en wordt

zijn erotiek een denksysteem, een filosofie van de libertinage. Die filosofie hemelt het erotische genot op dat verkregen wordt door de uitschakeling van de ander als persoon, door vernedering van de ander, door het stellen van verachtelijke daden, door martelen en uiteindelijk door de moord op het lustobject. Dit systeem is ingepast in een filosofie van de natuur begrepen als een wrede moeder, en van de mens als louter zinnelijk, op plezier belust wezen. Sade plaatst zich daarmee in de materialistische traditie van filosofen als d'Holbach, Lamettrie en Helvétius met dien verstande dat hij hun denkbeelden in het satanische doortrekt.

Sade heeft zijn filosofie neergeschreven in romans en aldus geprobeerd zijn seksuele onmacht te compenseren door de literatuur. Het probleem is echter dat hij volgens Walravens ook als literator is mislukt. Dat heeft te maken met de tegenvallende literaire kwaliteiten van zijn proza. Als kunstwerken zijn Sades romans zwak omdat ze kwantitief zijn: ze bestaan uit een opeenstapeling van buitensporige, provocerende tafereelen, die snel gaan vervelen. Wanneer in een kunstwerk, zo doceert Walravens, de kwantiteit de hoofdrol speelt, 'het weze dan die der adjectieven, der metaphoren of der immorele ontwikkelingen' (Walravens 1952, 50), dan is dat kunstwerk stijlloos. Sade zondigt tegen een literair principe van Jean Cocteau dat Walravens hier aanhaalt: 'de authentieke schrijver weet precies hoe ver hij te ver mag gaan' (Walravens 1952, 51). Dat aan te voelen was Sade blijkbaar niet gegeven: 'de kunstenaar is even lamentabel mislukt als de burger, de mens en de erotische minnaar', besluit Walravens (Walravens 1952, 52).

In 1965 geeft Herwig Leus bij uitgeverij De Galge een smal boekje uit waarin hij, voorzien van een Nederlandse vertaling, enkele provocerende teksten van Sade publiceert. Het essay van Walravens is er haast ongewijzigd als 'woord vooraf' in opgenomen. Leus zelf schrijft een uitvoerig nawoord. Daarin formuleert hij zijn eigen Sade-interpretatie. De originaliteit van Sade ligt volgens Leus in diens aanvaarding van een integraal, compromisloos atheïsme. Sade is volgens hem een militante atheïst. Dat betekent dat hij niet alleen, zoals de gewone atheïst, meent dat het geloof in een opperwezen zinloos is, maar ook dat het geloof in God actief moet worden bestreden. Leus pleit ervoor in zijn verband "het zoete 'a' te vervangen door het heel wat scherpere 'anti'" (Leus 1965, 175-176) en hij stelt dat Sade geen bestrijder is van God zoals Pierre Klossowski vooropstelt, maar een anti-theïst.

Beïnvloed door de oorlogservaringen, de filosofische tijdgeest met nadruk op de absurditeit van het leven (Camus, Sartre), door lectuur (Dostojevski, Kierkegaard) en door zijn eigen pas afgeronde geloofscrisis, ziet Walravens in Sade daarentegen iemand die niet loskomt van God, ook al is zijn relatie tot God een langgerekte vloek en ontkenning. Walravens gaat niet akkoord met Klossowski, die beweert dat Sade in feite een religieuze denker is omdat diens heiligschennis een manier om God te eren zou zijn. Toch neemt Walravens aan dat Sade een bestrijder van God was. Walravens vat wat Leus anti-theïsme noemt wel op als een gevecht met God dat nooit uitgestreden geraakte. Voor Walravens verschilt Sades houding immers van deze van de ware atheïst. Voor de ware atheïst is het een uitgemaakte zaak dat God niet

bestaat. God is verdwenen uit zijn interessesfeer, hij heeft enkel belangstelling voor de mens. Atheïsten zijn gelijktijdig hedonisten en stoïcijnen in die zin dat ze zoeken hoe de mens gelukkig kan worden en leren omgaan met tegenspoed. Ze zijn rustig, zelfverzekerd en het buitensporige is hun vreemd. Sades atheïsme is precies rusteloos en wanhopig. Sade is de godsidee ‘steeds blijven behameren, zoals een moordenaar die meent dat zijn slachtoffer nog de genadeslag niet ontving en er verder op los slaat’ (Walravens, 1952, 56). Kortom: ook als atheïst is Sade mislukt.

Het fiasco van Sades atheïsme gaat in Walravens’ visie gepaard met een bijkomende mislukking: het onvermogen om hét kwade te vatten. Sade is in de ogen van Walravens een antichrist. Hij wil de God van het christelijke monotheïsme verslaan door hem op een negatieve wijze te evenaren. Dat doet hij door de goedheid en de deugd als kwaadaardig en pervers te ontmaskeren, en vooral door zijn poging om de zuivere goedheid van Christus te vervangen door haar satanische tegendeel, het radicale kwaad. Dat laatste blijkt niet mogelijk te zijn. Hoe tomeloos Sades uitbeeldingen en benaderingen van het kwaad ook mogen zijn, ze blijven steken op het niveau van de weergave van gestalten van het kwaad. Een definitie van het kwaad kan Sade niet geven. Omdat hij het niet kan vatten, kan hij op het kwaad volgens Walravens dan ook geen neo-humanisme bouwen dat rust en geluk zou kunnen garanderen. Dat de helse gemeenschap beschreven in *Les 120 journées de Sodome* wel eens het wreedaardige ‘humanisme’ zou kunnen zijn dat Sade op zijn filosofie van het kwaad fundeert, neemt Walravens niet in overweging. De constanten in Sades gefingeerde universum, ‘de uitschakeling van de medemens, het volgen van de natuur in haar destructieve activiteit, de erotische exaltatie gepaard met marteling en moord, de moord op de God der Christenen’ (Walravens 1952, 54) beschouwt Walravens immers niet als een eindpunt maar slechts als ‘verspreide aspecten van het kwade’ (Walravens 1952, 54) die geen voldoening schenken.

Sades welslagen

Uit de passage over het atheïsme, het meest dialectische en moeilijkst te vatten stuk uit het hele essay, komt langzaam tevoorschijn waarin Sade volgens Walravens dan wel is geslaagd. Alle mislukkingen van Sade onthullen een machteloze mens wiens mogelijkheden tot in de kern zijn aangetast. Die mens ontbeert elke spirituele waarde en is eveneens totaal ongeschikt om zijn verlangen naar genot of – ruimer – naar geluk te bevredigen. Het enige wat hem rest is de destructie van de ander en van zichzelf. Walravens noemt Sade ‘de eerste die tegen de mens durfde zijn’ (Walravens 1952, 58). Dit gitzwarte denken tast niet alleen het christelijke maar eveneens het humanistische optimisme onherroepelijk aan. Het was Sades bedoeling de mens te bevrijden van onnatuurlijke conventies en van een in zijn ogen nefast geloof. De mens die na die afbraak oprijst is echter een totaal mislukt en radicaal kwaadaardig wezen, exponent van een even kwaadaardige natuur. Op die doctrine een nieuw humanisme bouwen is uitgesloten omdat elke spiritualiteit en elke menselijkheid erin

zijn vernietigd. ‘De denker Sade, de enige die niet mislukt is, is de mensgeworden destructie en negatie [...]. Hij is de levende zelfmoord’ (Walravens 1952, 58). Dat is de erfenis van Sade die in de twee wereldoorlogen van de twintigste eeuw een verwoestende uitwerking heeft gehad. In eerste instantie noemt Walravens Sade een zienner en een profeet: ‘Hij heeft in 1800 beschreven wat Himmler in 1940 heeft verwezenlijkt en niemand is ooit zo ver gegaan als hij in de beschrijving en de analyse van het menselijk kwaad’ (Walravens 1952, 57). Maar Sade is meer dan dat – en hier duikt de tweede verhaallijn weer op: het nihilisme dat hij heeft ingevoerd heeft ‘een nieuwe beschaving voor lang onmogelijk gemaakt. En dat heeft hij feitelijk gewild’ (Walravens 1952, 59).

Met deze conclusie – Sade is geslaagd in de vernietiging van elke menselijkheid en zijn duistere en destructieve mensvisie is in de twintigste eeuw een historische realiteit geworden – plaatst Walravens zich in een stroming binnen het Sade-onderzoek die Michel Onfray in een recent boek antifascistisch noemt (Onfray 2007, 299, 322-323). Op de hem kenmerkende polemische en ongenueanceerde manier onderscheidt Onfray in de Sadereceptie van de twintigste eeuw enerzijds een ‘coterie des gendelètres souteneurs du fascisme sadien’ (Onfray 322) waartoe onder meer Blanchot, Bataille, Klossowski, Michel Foucault (die later zijn vergissing zou hebben ingezien), Roland Barthes, Gilles Deleuze en Philippe Sollers behoren. Anderzijds is er een reeks antifascistische interpreten waartoe ook Onfray zich rekent, die de facistoïde teneur van Sades filosofie hebben aangeklaagd. Adorno en Horkheimer, Hannah Arendt en Camus worden als vertegenwoordigers van deze strekking aangehaald. Walravens bevindt zich in dat illustere gezelschap. Voor hem is Sade inderdaad geen slachtoffer maar een beul, geen bevrijder maar een vernietiger. Als onthuller van het menselijke kwaad en ‘beschrijver van een metafysisch klimaat waarin de laatste oorlog en deze deemsteringstijd de meesten geworpen hebben’ (Walravens 1952, 57) is hij voor Walravens echter een denker waar men, hoe zeer hij ook afstoot en walging opwekt, niet omheen kan. Walravens is er de discussie dan ook mee aangegaan en dat onder meer in zijn romans *Roerloos aan zee* (1951) en *Negatief* (1958). Het onmiskenbare, hoewel volgens mij toch niet eenduidige verband tussen aan de ene kant Sade, de mislukte atheïst en de mislukte zoeker naar het absolute kwaad, en aan de andere kant de personages Herman Kempadel en Pierre Esneux werd reeds gethematiseerd door René Gysen (1966, 59-62) en Paul de Wispelaere (1974, 13-14).

Twee experimenten verenigd

Het is begrijpelijk dat de gruwel van de Tweede Wereldoorlog, gesymboliseerd door ‘Sade’, ‘Auschwitz’ en ‘Hiroshima’, velen getraumatiseerd heeft en een ‘Sehnsucht nach dem ganz Anderen’ (Horkheimer 1970) uitgelokt. Walravens, bij wie dat persoonlijk duidelijk het geval is, ontwaart *op dat ogenblik* een zelfde snakken in de moderne kunst en in het bijzonder in de experimentele poëzie. Hij is er zich inderdaad van bewust dat zijn *descriptie*, niet *prescriptie* noch *evaluatie*, slechts een

momentopname is en dat de moderne poëzie in allerlei richtingen kan en zal evolueren (Walravens 1950, 319; Walravens 1955, 13-19, subtekst). Dat neemt niet weg dat een verlangen naar zuiverheid volgens hem een essentieel onderdeel is van de momentopname. Hij omschrijft dit verlangen – dat voor hem niet gericht is op een religieuze transcendentie – in zijn in 1950 in *Tijd en Mens* gepubliceerde artikel ‘De fenomenologie van de moderne poëzie’ als een hoop en als een confuse zekerheid ‘dat morgen tegenover de wereld van machines en relativiteitstheorieën, atoomsplitting en collectivisering, een nieuwe conceptie van de mens en zijn bestaan zal geplaatst worden, gevoed door een nieuwe mythe’ (Walravens 1950, 317). Het is een verlangen naar heilheid en zuiverheid, het verlangen ‘om eindelijk “proper” en echt als Adam het avontuur opnieuw te beginnen’ (Walravens 1950, 317). Daarom streeft de moderne dichter ‘naar datgene wat vol is als een ei, voltooid als een Griekse atleet, absoluut als God’ (Walravens 1950, 318).

In zijn vernieuwende analyse van het ethische eindpunt heeft Peeters duidelijk aangetoond hoe deze totaliserend aandoende tendens in Walravens’ poëtica zelf diepgaand gerelativeerd wordt, wat openheid creëert (Peeters 1996, 97-104). Een verdere openheid wordt mogelijk gemaakt door ook de activiteiten die het zuivere doel gestalte geven, als experimenten in rekening te brengen. Volgens mijn lezing zijn de door Walravens geduide projecten van Sade – en dat ze mislukt zijn doet er hier niet toe – op zich experimenten waarmee hij zijn authentiek bestaan wilde realiseren. Toegepast op de moderne poëzie betekent dit dat de moderne dichter, tastend en met het risico te mislukken, flarden en sporen van menselijkheid aan het licht brengt zodat naast de vorm ook de inhoud van zijn gedicht experimenteel wordt. Aan de door Walravens vermelde twee inhouden van de experimentele poëzie, het verwoorden van de eigentijdse verwarring en het uitdrukken van het verlangen naar zuiverheid, had hij er nog een derde kunnen toevoegen: het aanreiken van die nog diffuse en uit te proberen aanzetten van een humaniteit die weerstand kan bieden tegen de steeds opnieuw dreigende barbarij. Bij Walravens is dit aspect impliciet aanwezig in de twee vermelde punten waarin het ideaal van de moderne poëzie verschilt van het klassieke: het ideaal is niet gegeven zodat de moderne poëzie een zoektocht documenteert, waarbij concrete belevingen het ideaal proberen te onthullen.

Resultaten van die – niet noodzakelijk bewust nagestreefde – zoektocht zijn volgens mij terug te vinden in de Vlaamse en Nederlandse moderne poëzie uit de jaren vijftig. De nieuwe zuiverheid hoeft niet zwaarwichtig te zijn. Speelsheid die zowel uit de vorm als de inhoud van meerdere experimentele gedichten spreekt, is een niet te onderschatten humaniserende tendens. Die karaktertrek typeerde ook Jan Walravens.

Literatuur

BATAILLE 1947

G. Bataille, 'Le secret de Sade', in: *Critique*, 15, 1947, 147-160.

BATAILLE 1947

G. Bataille, 'Le secret de Sade (II)', in: *Critique*, 17, 1947, 304-312.

BATAILLE 1949

G. Bataille, 'Le bonheur, l'érotisme et la littérature', in: *Critique*, 5, 1949, 401-411.

BEAUVOIR 1951

S. de Beauvoir, 'Faut-il brûler Sade?', in: *Les Temps Modernes*, 74, 1951, 1002-1033

BEAUVOIR 1952

S. de Beauvoir, 'Faut-il brûler Sade?', in: *Les Temps Modernes*, 75, 1952, 1197-1230.

BEAUVOIR 1963

S. de Beauvoir, 'Moeten wij Sade verbranden?' in: *Markies de Sade, Simone de Beauvoir*. Amsterdam, Van Ditmar, 1963.

BLANCHOT 1949

M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*. Paris, Minuit, 1949.

BUELENS 1999

G. Buelens, 'Walravens in Vegas', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 144, 5, 1999, 626-633.

CAMUS 1951

A. Camus, *L'homme révolté*. Paris, Gallimard, 1951.

DE WISPELAERE 1972

P. De Wispelaere, *Jan Walravens*. Antwerpen, Helios, 1972.

GYSEN 1966

R. Gysen, 'Is niets iets niet?', in: *Facetten van Jan Walravens. De Vlaamse Gids*, 50, 3-4, 1966, 57-64.

HEINE 1950

M. Heine, *Le marquis de Sade*. Paris, Gallimard, 1950.

HORKHEIMER 1970

M. Horkheimer, *Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen. Ein Interview mit Kommentar*. Hamburg, Furche, 1970.

HORKHEIMER & ADORNO 1947

M. Horkheimer & Th. W. Adorno, *Die Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam, Querido, 1947.

JOOSTEN 1996

J. Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

KLOSSOWSKI 1947

P. Klossowski, *Sade mon prochain*. Paris, Seuil, 1947.

LEUS 1965

H. Leus, *Marquis de Sade: gesprek tussen een priester en een stervende en andere teksten*. Brugge, De Galge, 1965.

NADEAU 1947

M. Nadeau, 'Introduction', in: D.A.F. de Sade, *Œuvres*. Paris, La jeune Parque, 1947.

ONFRAY 2007

M. Onfray, *Les ultras des Lumières. Contre-histoire de la philosophie*. Vol. 4. Paris, Grasset, 2007.

PAULHAN 1945

J. Paulhan, 'Le marquis de Sade et sa complice, ou les revanches de la pudeur', in: *Table ronde*, 3, 1945, 97-136.

PEETERS 1996

P. Peeters, "Meer zeggen is gevaarlijk". De "morgen" van Jan Walravens en Markies de Sade', in: P. Peeters & E. Spinoy (red.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literatuur-opvattingen*. Leuven, Peeters, 1996, 87-107.

TODOROV 2006

T. Todorov, *L'esprit des Lumières*. Paris, Robert Laffont, 2006.

WALRAVENS 1950

J. Walravens, 'Phenomenologie van de moderne poëzie', in: *Tijd en Mens*, 2, 8, 1950, 295-320.

WALRAVENS 1952

J. Walravens, 'Mislukt in de morgen. Een essay over de betekenis van Sade', in: *Tijd en Mens*, 3, 1, 1952, 33-59.

WALRAVENS 1955

J. Walravens (red.), *Waar is de eerste morgen?* Brussel, Manteau, 1955.

DE RUIMTE VAN HET BEELD, TUSSEN TIJD EN MENS

Over Jan Walravens en de beeldende kunst

Tom van Imschoot

L'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve. En son expression, elle est jeune langage. Le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage.

(G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957, 4)

Welke ruimte bekleedt het beeld in het denken van Jan Walravens over tijd en mens? Is het beeld als een ruimte te benaderen? Zo ja, in welke zin? En draagt de interpretatie van het beeld als ruimte tussen tijd en mens ook bij tot een beter begrip van de strijd tussen autonomie en engagement die voor Walravens 'de paradox van heel de moderne kunst' uitdrukte (Walravens 1953a, 625)? In wat volgt hoop ik duidelijk te maken hoe de metafysische gerichtheid van Walravens' denken beter te begrijpen is door de ruimte van het beeld erin te onderzoeken. Het beeld gaf immers ruimte aan Walravens' verlangen naar het nieuwe of het oorspronkelijke.

Ik ga uit van twee veronachtzaamde feiten. Ze geven aan hoe de concepten van 'ruimte' en 'beeld' bij Walravens precies verbonden zijn met hun klassieke pendanten: 'tijd' en 'mens'. Ten eerste beweerde Walravens dat 'de moderne dichter geleidelijk tot een kunst gekomen is die essentieel beeld geworden is, niet alleen omdat daarin een groot aantal metaphoren gebruikt worden [...] maar omdat al de elementen van het gedicht opgeheven werden tot beeld (en niet beperkt tot de mededeling van een idee)' (ibidem, 626). Als het beeld voor Walravens inderdaad de essentie van de moderne poëzie belichaamt, en als de poëzie overeenstemt met de existentie van de mens in de moderne tijd, waarom werd Walravens' begrip van het beeld dan zo weinig bestudeerd? Die vaststelling is nog opvallender in het licht van een tweede feit.

Voor Walravens was het beeld absoluut geen leeg begrip. Hoewel het vandaag zo goed als vergeten is, was Walravens immers een aandachtig waarnemer en kritisch pleitbezorger van de moderne beeldende kunst.¹ Kunst was via de zondagsschilder die zijn vader was zelfs zijn eerste inspiratiebron, zoals enkele autobiografische verhalen vertellen.² Het was bovendien op het gebied van de kunst dat hij zijn eerste stapjes in de journalistiek zette – met een debuutstuk over Eugeen Laermans in *De Zweep* (12 november 1944), de kunstbijlage van *Het Laatste Nieuws*. Al gauw schrijft Walravens ook over algemeen culturele onderwerpen, in het bijzonder over literatuur en existentialisme – vanaf 1945 in *Arsenaal* en *Zondagspost*, vanaf 1946 in *De Vlaamse Gids*. Maar als in *De Zweep* van 4 februari 1945 een heel vroeg stuk over de schilder Jan

Cox verschijnt, is dat het begin van een betrokkenheid bij de beeldende kunst van zijn tijd. Tot aan zijn dood in 1965 zal zij intens en toonaangevend blijven.

Dat uitte zich niet alleen in honderden gelegenheidsbijdragen in diverse periodieken, waaronder *De Periscoop* en *De Groene Amsterdammer* of kunstbladen als *De Meridiaan*, *Kroniek van Kunst en Cultuur* en *Kunst van Nu*. Maar ook overzichtsartikels over de evolutie van de moderne kunst in België en een rist monografieën over de beeldende kunstenaars die hem het meest nabij waren, getuigen van zijn betrokkenheid.³ Het mag dan ook niet verbazen dat Walravens in een stuk over de ‘hedendaagse schilderkunst in België’ beweerde dat de moderne schilders in kwestie ‘de huidige esthetische en wijsgerige positie van de mens misschien het scherpst en het duurzaamst van alle artistieke disciplines hebben uitgedrukt’ (1961, 7).

Precies de status die Walravens aan de eigentijdse beeldende kunst toekende, wil ik nu als aanleiding nemen om nader te bepalen welke ruimte het beeld juist innam in zijn denken. Vanzelfsprekend zal ik het plastische en het poëtische beeld daarbij geenszins naïef gelijkgeschakelen.⁴ Mijn hypothese is alleen dat een verkenning van Walravens’ reflectie over de kunst een verhelderend licht kan werpen op het (klaarblijkelijke) belang dat het beeld voor hem had, als ruimte waarin de existentiële materie van de moderne kunst haar essentie vindt. De talrijke referenties aan de beeldende kunst in zijn stukken over poëzie zouden zo meteen beter kunnen worden gekaderd. En vooral: het lijkt mij een aangewezen manier om de contouren af te tasten van de metafysische dimensie die de poëtica van Walravens, zoals gezegd, behelst en beknelt.



Briefkaart met Jan Walravens, Walravens-archief.

Jan Walravens als kunstcriticus

Walravens lijkt vandaag als kunstcriticus in de eerste plaats een historische figuur geworden te zijn. Hij is verbonden met een specifiek moment in de ontwikkeling van de kunst in België: de korte, experimentele fase in de eerste twee decennia na de Tweede Wereldoorlog, de moderne passage van negentiende-eeuwse kunst naar wat nu ondertussen versteend is tot de term ‘actuele’ of ‘hedendaagse kunst’.

België is een land waar ‘geen enkele belangrijke beweging werd geboren’, zoals Michel Seuphor (1963, 27) ooit zei in de klassieke studie over *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen* waaraan Walravens meewerkte. Toch ‘raakt’ het land ‘aan alles’, zoals hij er ook fijntjes aan toevoegde. Vooral in de naoorlogse periode waarin Walravens haar nauwlettend volgt, getuigt de Belgische kunstscène zozeer van een grenzeloze openheid ten aanzien van de internationale ontwikkelingen dat zij gemakkelijk als een brandpunt kan worden gezien in die overgang van negentiende-eeuws naar hedendaags. Aan de ene kant dankt Walravens’ kunstkritische corpus daaraan dan ook zijn historische belang, namelijk als een omvangrijk, diepgaand en uniek cultureel journal. Aan de andere kant werd Walravens’ werk over beeldende kunst echter ook net vergeten door die historische gebondenheid. In tegenstelling tot zijn wapenbroeders in de literatuur (Louis Paul Boon of Hugo Claus) zijn de beeldende kunstenaars van dat experimentele uur immers niet meer zo actief aanwezig in het actuele artistieke geheugen. Ik verwijs zowel naar de schilders van de ‘Jeune Peinture Belge’ (met o.a. Louis van Lint en Anne Bonnet) als naar andere, contemporain voor-aanstaande kunstenaars over wie Walravens heeft geschreven (Marc Mendelson, Roel D’haese, Serge Vandercam, Luc Peire of Paul van Hoeydonck).⁵

Een tweede aspect van Walravens’ profiel als kunstcriticus is het geëngageerde karakter van zijn kritische praktijk zelf. Walravens’ kunstkritiek is meer dan een journal dat over talloze gelegenheidsartikels en essays verspreid ligt. Zij gaf ook actief vorm aan de moderne ervaring van de kunst in België en haar internationale context. Net zoals hij bijvoorbeeld in zijn werk voor *Zondagspost* het existentialisme bij een breed publiek introduceerde, was Walravens ook onder de eersten om een fenomeen als Jean Dubuffet en zijn *Art Brut* bekend te maken (in een nummer van *Bulletin* uit 1953). Hij situeerde bovendien de nieuwste generatie van Belgische kunstenaars in een internationale context (Walravens 1961). Dat gebeurde in een klare taal, wars van de *art speak* die de kunstkritiek dan stilaan in zijn greep krijgt.⁶ Walravens koppelt filosofische reflectie aan fenomenale beschrijving en historische situering aan kritische duiding om de moderne kunst voor een breed publiek toegankelijk te maken.

Het kritische gebaar is met andere woorden zelf voorwerp van engagement geworden. Het steunt op de wil om kennis en doorzicht voor de kijkers te vertalen. Daarbij gaat altijd iets verloren. Claus heeft Walravens dan ook wel eens verweten dat hij zijn ideeën te zeer vereenvoudigde. In de plaats van wat verloren gaat, treedt echter ook een toegevoegde waarde. In het geval van Walravens zou je die meerwaarde wellicht makkelijk de ‘passie’ kunnen noemen waarmee hij getuigt van een fascinatie voor de

moderne kunst – zelfs zijn eerste boekpublicatie betrof haar (*Jan Vaerten*, 1950a). En niet zo vaak is een toeristische gids verschenen waarin de eigentijdse situatie van de beeldende kunst zo uitvoerig gekenschetst wordt als in *Hier is Brussel* (1958). Die passie kan echter ook preciezer omschreven worden. Walravens' enthousiasme voor de moderne beeldende kunst gaat, om in zijn eigen termen te spreken, in laatste instantie terug op een metafysische grondslag. De moderne kunst spaart voor hem een ruimte uit in het moderne leven die beantwoordt aan het tijdgebonden, existentiële verlangen van de mens naar een nieuw begin, een 'eerste morgen', kortom: een essentiële oorspronkelijkheid. Die ruimte vormt nu precies de ruimte van het beeld.

Het beeld als ruimte

Het grondpatroon van Jan Walravens' kunstkritiek is inderdaad zijn klemtoon op een metafysische dimensie, als ruimte waarin de eigentijdse kunst haar waarheid vindt. Dat gold al voor de uitspraak die hierboven als uitgangspunt diende: alleen wie 'de metafysiek' van hun schilderijen 'aanvoelen en volgen kan', begreep volgens Walravens 'dat de Belgische schilders de huidige, esthetische en wijsgerige positie van de mens misschien het scherpst en het duurzaamst van alle artistieke disciplines hebben uitgedrukt' (1961, 7). Deze nadruk duikt systematisch op. Metafysische ambitie is wat hij mist in het neoklassieke animisme van voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog (Albert van Dyck, War van Overstraeten, H.V. Wolvens), een 'kunst van de eenvoud, van het neohumanisme' als 'bloedloze reactie op de heerlijke revolutie der twintiger jaren' (1960, 179; 1950, 14). Ze vormt daarmee hét tegenbeeld van wat Walravens in de moderne kunst fascineerde.⁷ Zelf gaat het hem om de 'spirituele intensiteit' die de beste kunst van zijn tijdgenoten én hun meest inspirerende voorgangers (James Ensor, Frits van den Berghe) vooral tot 'een kunst van de geest' maakt – want 'wie de geest van dit werk [...] niet heeft begrepen, hij zal er ook de vormgeving niet van begrijpen' (1961, 6). Vraag is dan wat Walravens met deze 'geest' – of 'metafysiek' – bedoelt.

Twee dingen blijkt hij daarmee te bedoelen: aanvankelijk eigenlijk de tijdgeest, maar naarmate zijn denken zich verder uitklaart, alsmaar meer ook een abstracte spiritualiteit, een zekere vorm van 'aanwezigheid'. Wanneer hij naar de kunstschilders van zijn eigen generatie verwijst, de figuren van de Brusselse 'Jeune Peinture Belge' én haar Antwerpse connectie (met Cox, Mendelson, Vaerten en Meerbergen), benadert Walravens de 'geest' van hun werk inderdaad systematisch als een uitdrukking van de 'tijdgeest', niet in idealistische zin maar zoals beleefd door de mens.⁸ Hij noemt hun beweging in een panoramisch artikel over 'Beeldende kunst in België' (1960) 'de spil waardoor de Vlaamse schilderkunst opnieuw aanknoopt met de buitenlandse experimenten van het expressionisme en het abstractivisme'. Hij benadrukt bovendien dat zij in alle diversiteit 'een bewuste poging [ondernemen] om de tijdgeest vast te leggen op doek', zoals het duidelijkst blijkt bij Vaerten, die 'in zijn woeste arbesken en zijn heftige kleurentegenstellingen van paars tegen wit en zwart de ontred-

derde tijdsgeest [uitdrukt] met een doordringingskracht die het geniale benadert' (1960, 181-183). Het verbaast dan ook niet dat Walravens Vaerten, in de monografie die hij in volle *Tijd en Mens*-periode aan hem wijdt, 'met een paraphrase op het woord van Terentius [...] als een mens van deze tijd' beschrijft, aan wie 'niets, van wat deze tijd eigen is, [...] vreemd is'.

Zeker, wanneer Jan Vaerten schildert, drukt hij vooral zichzelf uit, maar van zichzelf verkapt hij ons niet alleen de individuele tormenten en vreugden, hij zegt ons ook wat allen voelen, vermits hij samen met ons in het raderwerk van een epoche opgesloten zit. Zijn werk is niet alleen modern omdat het nieuwe vormen aanwendt of beproeft, het is ook van deze tijd omdat het een beeld geeft van al wat wij thans dromen en ondergaan. Voor het nageslacht zal het niet alleen bewaard blijven als beeld van een uitzonderlijk artistiek streven en kunnen, maar ook als de spiegel van de angsten, de vragen en de vervoeringen, die de mens uit deze eerste helft van de twintigste eeuw beroerd hebben (Walravens 1950a, 47-48).

Behalve deze representatiegerichte benadering van de kunst als uitdrukking van de tijdgeest krijgt Walravens' duiding van de moderne kunst als 'kunst van de geest' nog een tweede invulling: de term 'geest' lijkt ook te staan voor de spiritualiteit die haar wezenlijke inhoud vormt. In dezelfde monografie over Vaerten schrijft hij:

In feite schildert Vaerten het aardse slechts *om des te beter de geest uit te drukken*. Hij blijft de Vlaamse kunstvorm getrouw om een klimaat te bereiken, dat niet anders maar universeler is dan Vlaams. Deze kunst, die uitsluitend het aardse voorstelt, transcendeert het terzelfdertijd en voert het op naar de scherpste spiritualiteit. *Hierdoor verkrijgt dit werk dan ook zijn inhoud*. Nog meer: gans het werk ontstond voor de expressie van die spiritualiteit en wie die spiritualiteit niet begrijpt, begrijpt het kunstwerk niet. Alleen in die geestelijke bekommernis vindt de liefde voor de grillige natuurvormen en voor het zware, Vlaamse kleuren- en lijnenextremisme haar reden van bestaan. Het komt er bij Vaerten immers niet op aan een getrouwe weergave van de werkelijkheid te geven. Wat hij wenst, ligt hierin: de toeschouwer overplaatsen in een geestelijk klimaat, dat identiek is met de gedachten- gevoel- en droomsfeer van de kunstenaar. Zoals Dostoëwski en Van Gogh drukt Jan Vaerten de kleuren en de glans van zijn intiemste leven uit in zijn werk (Walravens 1950a, 44, mijn cursivering – TVI).

Deze passage toont de moeilijkheid aan die Walravens ondervond om de spiritualiteit of de geest van het moderne kunstwerk te lokaliseren. Enerzijds is de spiritualiteit van het kunstwerk duidelijk de resultante van een gebeuren in het kunstwerk zelf, in concreto de manier waarop het zijn aardseheid (als thema) transcendeert. Anderzijds koppelt Walravens haar, in de tweede helft van bovenstaande passage, ook terug naar een sensibiliteit ('geestelijke bekommernis', 'intiemste leven') die aan het kunstwerk

voorafgaat: de mentale wereld van de kunstenaar zelf. Juist op het moment dat Walravens naar fenomenologisch model duidelijk wil maken hoe een mentaal beeld uit de materie van het kunstwerk opduikt, hervalt hij met andere woorden in een personalisme, een retoriek van de existentie en de expressie.

Dat valt niet zo moeilijk te begrijpen. Anno 1950 staat Walravens voor de uitdaging om de vernieuwde tendens naar een abstracte, autonome vorm te verzoenen met de sartriaans geïnspireerde verwachting dat het kunstwerk ook de uitdrukking is van zijn tijd en als dusdanig van engagement getuigt. Dat lijkt zelfs te lukken door de abstractie als een 'figuratie' te lezen, een afbeelding van de ontwrichting waaraan de mens in de huidige tijd ten prooi is. Abstractie lijkt dan met andere woorden juist eigentijdse expressie. In de afwijking van het natuurbeeld verschijnt de figuur van de kunstenaar: zijn 'geest', gevangen en bezwaard door de tijd, voor zover hij die waarachtig en bevrijdend in het kunstwerk ingezet ('geëngageerd') heeft. Poëticaal gezien is die gedachtegang revelerend. Ze toont hoe het probleem van de abstractie voor Walravens altijd teruggekoppeld wordt naar de figuur van de mens. De mens verschijnt dus als een essentiële onzuiverheid, een weerstand tegen de hang naar zuivere abstractie. Net om die reden waardeert hij Vaerten ook zo sterk:

Het schilderij wordt, volgens Vaerten, slechts geschapen voor [het gevoel] en om de waarheid die het aanduidt, en niet om de zuivere poëtische kracht van de vorm. Zeker, wie kunst zegt, zegt vorm; wie spreekt van kunstgeschiedenis, spreekt van de ontwikkeling der vormen in een chronologisch verband. Maar meer dan dat is de kunst een algemene activiteit van de mens. *Zij gaat uit van de mens en keert steeds op enigerlei terug naar de mens. De troebele aanwezigheid van de mens in de kunst zal de zuiverheid van de vorm steeds in de weg staan*, hoe schoon de poging van een de Chirico of een Joan Miro om de mens volledig uit de schilderkunst te verbannen, ook wezen mag. *Deze noodzakelijke onzuiverheid van de kunst heeft Jan Vaerten volledig aanvaard* (Walravens 1950a, 60, mijn cursivering – TVI).

Hoe revelerend ook, toch zorgt Walravens' personalisme ervoor dat hij geen greep krijgt op wat hij de 'essentie' van Vaertens werk noemt: een 'gevoel, alsof men voor een natuurelement of een uiting van heiligheid stond, [a]lsof men de ongeschapen energie had benaderd' (1950a, 62). Die spirituele essentie heeft, zoals het woord 'energie' ('en-ergeia') zelf aangeeft, te maken met iets wat gebeurt in het werk, wanneer het zich aan de kijker presenteert. Ze houdt verband met de manier waarop het werk zijn eigen aardigheid (of materialiteit) transcendeert, als 'beeld' tevoorschijn treedt uit de waar te nemen materie. Walravens' intuïtie is op dat vlak scherp, mogelijk onder invloed van zijn lectuur van Gaston Bachelard, die aan het begin van het essay over Vaerten vermeld wordt.⁹ Wanneer hij tot slot stelt dat Vaertens artistieke 'energie' een manier is om 'de blote weergave van onze tijdsnood [te] transcenderen', zodat 'de mens van morgen' er 'misschien een vernieuwde grootheid en een nog

onbekende levenskans' uit kan putten, zegt hij impliciet dat net het beeld de toekomst draagt, een surplus vormt dat de voorstelling openbreekt (ibidem).

Pas tien jaar later voelt hij zich niet langer verplicht om het beeld als een spirituele essentie te zien die vanuit de tijdgeest benaderd moet worden. Dat gebeurt wanneer hij de generatie van informelen en tachisten bespreekt die onder impuls van Alechinsky en de Cobra-beweging uit 'de koude abstractie' zijn losgebroken. In een passage die niet toevallig opnieuw aan Bachelard refereert, licht hij toe hoe de kunst waarvan sprake door een herverbeelding van de stof een aanwezigheid of 'présence' creëert die uitzicht biedt op het 'Zijn'.

In de kunst van Jorn, Vandercam, Alechinsky en Wyckaert [bewijst het informele of het tachisme] hoezeer het de uitdrukking is van sterke, luciede temperamenten, geopend op al de uitingen van het leven, die uitingen niet voorstellend, doch ze her-verbeeldend in het glorieuze wezen van de kleur. Er ontstaat inderdaad een nieuwe verbeelding van de kleur, zoals Gaston Backeland [sic] gesproken heeft van de verbeelding en van het water, het vuur en de lucht. De kleur beeldt niet alleen uit, *zij verbeeldt ook, zij herschept bepaalde geestelijke energieën van de stof tot grote, beklemmende plasma's, conglomeraten, trillingen en weer: aanwezigheden*. De kunst is een menselijke activiteit die 'présence' schept op een afgemeten stuk lijnwaad of papier, in een geheel van woorden, in een constructie van ijzer, klei, brons. Bij de animisten was er helemaal geen présence geweest, tenzij een zeer minieme: bleek en bloedeloos. Onder schilders van de 'Jeune Peinture Belge' wees men met de vinger naar een 'présence'; zij was er niet altijd, maar als ze opdook was ze verbonden met het edel-menselijke. Maar groter dan het menselijke is het naakte, woeste Zijn en wie het Zijn van de kleur heeft bereikt, raakt meteen al was is (Walravens 1961, 5, mijn cursivering – TVI).

Walravens' metafysische duiding van de 'herverbeelding' die in de informele kunst plaatsvindt, houdt geenszins in dat zijn personalistische visie op de kunst verdwijnt: het blijft hem om de uitdrukking van 'sterke, luciede temperamenten' gaan, kunst als 'menselijke activiteit'. Evenmin betekent zijn ontologische benadering van die kunst als 'aanwezigheid' en 'présence' dat een referentiële duiding van beelden onmogelijk wordt. Van het animisme tot het tachisme is de 'beweging naar spiritualiteit voortgegaan, maar het zwakke vlammetje in de ogen van het ziekelijke, bloedloze kind is bij Vandercam het verschrikkelijke grauwwuur geworden, dat Marcinelle heeft doen ontploffen' (1961, 6). Wel geeft de metafysische duiding iets anders aan. Door 'geen voorstelling van de wereld of de mens' maar integendeel 'een brok geanimeerde *matière*' te laten zien heeft de kunst van de jongste generatie Walravens' inzicht verscherpt. Hij begrijpt nu beter hoe de 'materie' in wisselwerking staat met de 'présence' die uit die materie opduikt als haar spirituele essentie, of beeld. In het geding is hier met andere woorden de grens tussen het fysische en het metafysische van de kunst, waarbij de materialiteit enerzijds ruimer wordt opgevat dan de thematische

aardsheid zoals die bij Vaerten ter sprake kwam, terwijl anderzijds blijkt dat de transcendente ‘présence’ van de artistieke herverbeelding een kwestie is van Zijn.

Het gevolg van dat verruimde en verdiepte inzicht is tweeledig. Ten eerste blijken de abstracte en informele kunstvormen in hun streven naar ‘een hoge spirituele intensiteit’ twee kanten van eenzelfde oude traditie, die gecentreerd is rond ‘de liefde voor het aardse en de fascinatie voor het bovenzinnelijke’, zoals zijn overzichtsstuk uit 1960 leert.¹⁰ Ten tweede blijkt het beeld als ruimte te worden begrensd door het fysische en het metafysische, het materiële en het spirituele. Dat klinkt evident, maar het betekent in de praktijk van Walravens’ kunstopvatting dat het onderscheid tussen abstractie en figuratie (en afgeleiden, zoals vormelijk experiment en wereldse representatie, autonomie en engagement) ondergeschikt gemaakt wordt aan de interactie tussen fysica en metafysica.¹¹ Vandaar ook dat Walravens naar het einde van zijn leven, in een stuk over de ‘figuratieve schilderkunst in België’, op de principiële eenheid drukte tussen abstractie en figuratie. Die ontstaat uit ‘het geestelijk Da-sein’, dat de hele plastische kunst tracht te bereiken, ‘de hogere opdracht: aanwezigheid te scheppen op doek’ (1963a, 5; 7).

Schilderen betekent, dat met volumes, lijnen en kleuren – maar vooral met kleuren – een scherp voelbaar ‘aanwezigheid’ op een doek gesuggereerd wordt. Dank zij die ‘présence’ is ieder schilderij heel wat meer dan de som van zijn materiële bestanddelen. Het groeit uit tot de ontroerende mededeling en overheveling naar de toeschouwer van datgene wat de schilder beroerde toen hij er aan werkte. Meer nog dan dat, het bereikt een geestelijke autonomie die tot geen enkele andere werkelijkheid te herleiden is. Schilderen betekent dus, dat de lijnen, de volumes en de kleuren in dergelijke verhoudingen tegenover elkander geplaatst worden dat zij een eigen ‘ziel’ schijnen te veroveren. Het schilderij lééft zoals een mens, zoals een tijd. Het is even oorspronkelijk, verrassend en vrij als een levend wezen. Het bestaat. Het maakt geen verschil of deze levende vrijheid van het schilderij bereikt wordt door het autonoom gebruik van de kleuren of door de weergave van volumes en tonaliteiten die ons op aarde omringen. Noch de aanwezigheid van de natuur noch haar afwezigheid lijkt ons essentieel voor de schilderkunst. [...] Op het hoogste vlak mag men zeggen, *dat de non-figuratieve kunst precies hetzelfde vermag als de figuratieve, en omgekeerd*: onze ontroering verwekken door de suggestie van een brok authentiek en bijgevolg zuiver leven (Walravens 1963a, 5, mijn cursivering – TVI).

Het hogere principe van de eenheid tussen abstractie en figuratie dat Walravens benadrukt, houdt uiteraard niet in dat hij het verschil tussen beide ontkent: ‘op een lager vlak’, schrijft hij, ‘is het onderscheid tussen de twee aspecten van de ene en zelfde plastische kunst natuurlijk groot’ (ibidem). Het rechtvaardigt echter wel mijn bewering dat de klassieke tweespalt tussen abstractie en figuratie voor Walravens verdwijnt doordat hij het beeld als een geestelijke ruimte opvat tussen materie en meta-

fysica. Die opvatting was meer in het bijzonder gevoed door ‘de metafysische richting’ die de kunst van zijn eigen tijd was uitgegaan (Walravens 1965a, 6).

Beter dan te spreken van een breuk en figuratief ruwweg te scheiden van non-figuratief zou men willen zeggen, dat de schilderkunst nooit zulke fundamentele eenheid bezeten heeft als in onze tijd, en dan in al haar experimenten. [...] Men denke slechts aan het feit dat wij leven in een tijd waarin én Picasso én Fontana aan het werk zijn, een tijd waarin Jean Dubuffet en Alberto Giacometti de geniale tegenhangers blijven van Alberto Burri en Bram Van Velde. Zo komt zelfs de ontwikkeling van de moderne kunst ons bewijzen, dat de schilderkunst één is, en niet het minst de allerjongste evolutie van deze kunst’ (Walravens 1963a, 6-7).

Een en ander leidt ertoe dat Walravens in zijn laatste monografie, over *Rudolf Meerbergen* (1965a), beweert dat de kunst ‘voor de modernen’ slechts absoluut is wanneer zij ‘én reëel én bovenzinnelijk’ is.

En moest men de vraag stellen hoe een abstracte kunst, die het beeld van de ons omringende wereld per definitie uitsluit, reëel kan zijn, dan ware het gemakkelijk te antwoorden dat waar de vormen van de aarde ontbreken, haar kleuren in ieder geval nog aanwezig zijn en het pure blauw, geel of rood hier de concrete rol speelt die de natuur of het menselijke gelaat in de figuratieve kunst vervult. [...] De kleur is de zinnelijke werkelijkheid waarvan de non-figuratieve schilder ons de geestelijke spanning zal doen voelen. Ver van alleen decoratief, dat is oogstrelend maar vrij oppervlakkig te zijn, zal de authentieke abstracte schilder ons in contact brengen met een spiritualistische realiteit, die ontspringt aan de subtiele verhoudingen van zijn tinten, binnen hun verschillende vormgevingen en onderworpen aan een welbepaalde en gecontroleerde compositie (Walravens 1965a, 6).

Een essentiële oorspronkelijkheid

Reëel én bovenzinnelijk is de moderne kunst, schrijft Walravens, terwijl hij Meerbergen en passant ‘tot de origineelste vertegenwoordigers in België van [de] metafysische richting’ rekent. Scherper had hij de ruimte niet kunnen bepalen die het moderne beeld als aanwezigheid, ‘présence’ of ‘zuiver leven’ voor hem inneemt. Vraag is alleen nog waarop die ruimte uitgaat. Met andere woorden, welk appel ging voor Walravens uit van het beeld als spirituele ruimte, resultante van de spanning tussen materie en metafysica? Welke belofte school voor hem in die benadering van het beeld als een materiële presentie van louter Zijn?

Die vraag valt het beste te beantwoorden door te verwijzen naar Walravens’ commentaar op Felix de Boeck. In *Zes weken blind* noemt hij de schilder, samen met Boon, de ‘belangrijkste Vlaamse artiest’ die hij ontmoette, ‘en die [hem] evenzeer geschokt

als verdiept [heeft]’ (1966b, 19). Existentialisme, spiritualiteit, abstractie én figuratie komen in diens oeuvre samen in een mystiek licht van kleur en cirkel. Metafysisch georiënteerd als Walravens’ beeldbegrip is, dicht hij De Boeck een fundamentele betekenis in de ontwikkeling van de moderne kunst toe: ‘Voor ons is De Boeck de meester door wie op de dood van God en op de verdwijning van het natuurbeeld geantwoord wordt door een nieuwe positie tegenover God en een vernieuwde voorstelling van het menselijke gelaat’ (1952, 18). Walravens construeert hier gelijktijdigheid tussen de dood van God en het verdwijnen van een bepaalde voorstellingwijze of beeldopvatting. Bovendien suggereert hij dat de ‘vernieuwing’ van de moderne kunst bij De Boeck voor hem een direct antwoord vormt op de spirituele crisis of de metafysische behoefte van de eigen tijd. De moderne kunst ontwikkelt zich anders gezegd (voor Walravens) als antwoord op de zoektocht van de eigentijdse mens naar een nieuwe metafysische verhouding. Zij genereert een nieuw begin. Daarin schuilt de betekenis van haar essentiële oorspronkelijkheid.

Tien jaar na zijn monografie schrijft Walravens in *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen* (1963b) een lemma over de abstracte periode van De Boeck. Hierin scherpt hij zijn inzicht nog aan.

Belangrijk blijft de betekenis, die de specifiek abstracte kunst in het hele werk van deze schilder gehad heeft. De abstractie is hier geen voleindiging, [...], maar een begin. Doch dat begin bezit de frisse en blijde schoonheid van wat in *een eerste morgen*, aan de aanvang van een leven, *aan de oorsprong van een avontuur* staat. [...] Het is alsof de kleuren en de lijnen hier voor de allereerste maal op een doek of een paneel gelegd worden. Het is een maagdelijkheid die aan dit werk een enig accent verleent in het geheel van de abstracte kunst in Vlaanderen (Walravens 1963b, 173).

Walravens typeert De Boecks abstracte fase als een ‘begin’, ‘aanvang’ of ‘oorsprong’ en zelfs ‘een eerste morgen’. Daarin eechoot de vraag naar ‘de eerste morgen’ die het gesternte vormt waaronder hij zijn bloemlezing plaatste over de ‘levende, experimentele poëzie in Vlaanderen’ (1960). Zijn ‘Phenomenologie van de moderne poëzie’ (1951b) die daarin werd hernomen, formuleert die centrale gedachte als volgt:¹²

[De bijzonderste sleutel tot het innerlijke van het moderne gedicht] vinden we in de heropleving van de metaphysica in de moderne tijd. [...] Maar wat is het metaphysische dan? Wat houdt het in? [...] Het is de hoop van morgen. Het is een confuse zekerheid, dat morgen tegenover de wereld van machines en relativiteitstheorieën, atoomsplitsing en collectivisering, een nieuwe conceptie van de mens en zijn bestaan zal geplaatst worden, gevoed door een nieuwe mythe. *Een nieuwe opvatting van God en Zijn verhouding tot de mensen, zo men wil*. Een nieuwe Rede [...], een nieuwe waardenschaal. En een zuiverheid. Er heeft zelden zoveel pessimisme geheerst in de kunst als thans, maar zelden is ook de drang naar de zuiverheid van een nieuw geloof groter geweest. [...]

Opnieuw beginnen. De tafel ledig maken met één beweging van de hand en zich, maagdelijk, zonder bagage, immanent aan het werk zetten. We-nige gevoelens zijn zo sterk merkbaar in de kunst van onze tijd als dit. Ook in de moderne poëzie, die alles wil overdoen, alle beschrijvingen opnieuw aanpakken, alle gevoelens opnieuw evoceren, alle problemen opnieuw stellen en oplossen. Niet voor het plezier om het oude af te breken en het zaakje voor eigen rekening opnieuw te beginnen. Maar om het nu eens te doen in alle zuiverheid en alle eerlijkheid (Walravens 1951b, 39; 41-42, mijn cursivering – TVI).

Hoe sterk Walravens' reflectie over poëzie hier ook lijkt op zijn ideeën over beeldende kunst, in de laatste zin van het fragment gebeurt iets vreemds. Dat vreemde raakt aan de uiterlijke tegenstelling tussen autonomie en engagement, die zijn visie over poëzie volgens de traditionele receptie beheerst. Mijns inziens wijst ze op een ondoordacht element in Walravens' kijk op het beeld, bij uitbreiding in de analyse van zijn commentatoren. Wat hier immers opduikt, is de omzetting van een metafysische kwestie in een ethische aangelegenheid. Van een vraag naar het 'zijn' gaat de gedachte ineens over naar een kwestie van 'doen'. Dit heeft als gevolg dat de zuiverheid van het beeld die de vraag naar het metafysische ingaf, hertaald wordt naar de zuivere en eerlijke intentie van de maker. Of nog: metafysica wordt teruggeplooid op moraal.

De oorzaak is niet zo ver te zoeken. Zij is te vinden bij de Sartre die als een dwingende demon in Walravens' tekst figureert: de Sartre van het (literaire) engagement en de morele situatie van de (schrijvende) mens, van *L'existentialisme est un humanisme* (1946) en *Qu'est-ce que la littérature?* (1948).¹³ Vanwege zijn sartrianse inspiratie stond Walravens voor het probleem om poëzie met engagement te verbinden, aangezien Sartre zelf die mogelijkheid uitsloot. Het proza, stelde Sartre, behoort tot 'het rijk der tekens', woorden worden er gebruikt om betekenis te stichten. Ze staan er niet om zichzelf, maar omdat ze de prozaïst van dienst zijn bij zijn keuze om te ageren, om zich te engageren. Hij benoemt de dingen om ze te veranderen, door hun betekenis te onthullen, opnieuw tot object te maken van een betekenisgevende keuze, een verantwoordelijkheid. Volgens Sartre is de taal in proza dan ook een instrument van 'de vrijheid waartoe de mens veroordeeld is' (1948, 17-29; 1946, 37).

Dat is anders in de poëzie. Daar worden de woorden als dingen benaderd, naar het beeld van de dingen, niet als hun teken. 'Faute de savoir s'en servir comme *signe* d'un aspect du monde, [le poète] voit dans le mot *l'image* d'un de ces aspects', stelde Sartre. Vandaar ook dat de taal, 'qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu de monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image' (1948, 20-21). Dat alles houdt niet in dat de betekenis er geenszins toe doet in de poëzie, maar wel dat de taal van de poëzie zelf het object is – in plaats van de 'prozaïsche wereld' erbuiten. Ze is geen instrument, maar een doel op zich. De dichter 's'arrête aux mots, comme le peintre fait aux couleurs et le musicien aux sons' (ibidem, 19).

De vergelijking is uiteraard niet toevallig. In tegenstelling tot het proza is de poëzie voor Sartre inderdaad ‘du côté de la peinture, de la sculpture et de la musique’ (ibidem, 17-18). Walravens van zijn kant was allicht niet ongevoelig voor die parallel, a fortiori vanwege de wijze waarop ook Sartre het beeld aan de poëzie relateert. Maar de parallel legt evenzeer een paradox bloot in zijn denken, aangezien hij doordrongen bleef van de behoefte aan engagement in de poëzie en de andere beeldende kunsten, quasi tegelijk geïnspireerd door én in tegenspraak met Sartre. Uiteindelijk tracht Walravens die patstelling op te lossen door de autonome aard van het beeld – als ding (of ‘matière’) waaraan zowel poëzie als schilderkunst hun presentie ontleen – terug te voeren op de ‘oorspronkelijke’ intentie van de maker. Geheel volgens de logica van Sartre kan het verlangen naar zuiverheid die het moderne beeld typeert zo immers geherinterpreteerd worden als een zaak of beter een daad van authentieke expressie, een wijze van handelen en dus van engagement.

Deze reductie tot de auteursintentie is om twee redenen jammer. Ten eerste herleidt zij de metafysische ‘aanwezigheid’ die Walravens in het hart van de moderne kunst ontdekt had, tot een ethische dimensie, die meer met poëtische opvatting dan met de werking van het beeld heeft te maken. Met andere woorden, een (personalistisch) intentieprincipe wordt het criterium, de manier waarop het ‘beeld’ van een poëtische wil of een (zelfs metafysisch) streven ‘getuigt’. En dat betekent in laatste instantie dat de spanning tussen engagement en autonomie toch weer beslissend wordt bij poëzie, hoewel Walravens uit zijn reflectie over de moderne schilderkunst weet dat ze ondergeschikt is aan de wisselwerking tussen fysische materialiteit en metafysica. Ten tweede is die reductie ook jammer omdat een alternatieve stroming in het existentialisme, die Walravens helaas veronachtzaamt maar wel degelijk kende, soelaas had kunnen bieden in de geschetste problematiek. In zijn ‘ingebeelde gesprek’ met Simone de Beauvoir typeerde hij die stroming ooit als een ‘tweede beweging in het Franse denken rond 1948’ (1965b, 42). Opmerkelijk is dat zijn beschrijving aanleunt bij zijn eigen inschatting van de verhouding tussen metafysica en moderne kunst, zoals bijvoorbeeld bleek naar aanleiding van De Boeck (1963b).

Zij boort opnieuw de bronnen van de verbeelding aan; poëtisch gezien zet zij de woorden in nieuwe verhoudingen en geeft zij de beelden een zelfstandige functie. Filosofisch gaat zij lucide voor de grote stilte staan, voor het ontzaglijke niet dat opgerezen is sinds de dood van God. Hölderlin, Mallarmé, Kafka zijn hier de grote voorouders. Het is de beweging die op plastisch gebied vertrokken is van Paul Klee en nu bij Jean Dubuffet en Corneille staat, ook bij Giacometti. In de Franse literatuur wordt zij vertegenwoordigd door Jacques Audiberti, Samuel Beckett, in de filosofie door Maurice Blanchot en Georges Bataille, door Jean Genêt zelfs (Walravens 1965b, 42-43).

De namen die Walravens hier met de tweede beweging in het Franse denken associeert, lezen bijna als een staalkaart van de kaders die zijn denken over kunst en poëzie hebben geïnspireerd – getuige bijvoorbeeld de referenties in de ‘Phenomenologie van

de moderne poëzie' (1951b). Over Georges Bataille heeft hij, volgens een brief uit 1949 aan Claus, ooit zelfs een 'studie' in voorbereiding gehad (vgl. Joosten 1996, 175). Het is dan ook een gemiste kans dat Walravens dit alternatieve existentialisme niet heeft aangewend om vanonder de schaduw van Sartre te geraken, te meer omdat hij de stroming zelf als een omissie bij De Beauvoir aanwees. In het bijzonder het denken van Maurice Blanchot had daarbij kunnen helpen.¹⁴ Net als Bataille polemiseerde Blanchot hevig met Sartre rond noties als beeld, literatuur, autonomie en engagement. In contemporaine publicaties als *La part du feu* (1949), *L'espace littéraire* (1955) en *Le livre à venir* (1959) ontwikkelde Blanchot een reflectie waarin de toekomst van de literatuur en de kunst overwogen werd, vanuit de observatie dat zij (toen) op zoek bleken te gaan naar een essentiële oorspronkelijkheid.¹⁵ Bij ontstentenis van die intertekst lijkt het mij alvast voor de studie van Walravens' werk een vruchtbaar toekomstperspectief om de verhouding van zijn poëtica ten opzichte van die kunstfilosofische context verder te onderzoeken.¹⁶ Bachelard vormt daarbij wellicht het evidente aanknopingspunt.

Waar is Jan Walravens' morgen?

En effet, il n'est pas un de nos actes qui, en créant l'homme que nous voulons être, ne crée en même temps une image de l'homme tel que nous estimons qu'il doit être. [...] Si l'existence [...] précède l'essence et que nous voulions exister en même temps que nous façonnons notre image, cette image est valable pour tous et pour notre époque tout entière.

(Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, 1946, 25-26)

Wanneer Blanchot in 1969 beschrijft hoe Bachelard het poëtische beeld begreep, zeven jaar nadat de auteur van *La poétique de l'espace* (1957) is overleden, benadrukt hij hoe Bachelard het beeld als de ruimte van een begin beschouwde: 'elle est commencement parlant', 'appel à ce qu'il y a d'initial en elle', of nog: 'le point de jaillissement où, parlant au dedans, elle parle déjà tout au dehors' (1969, 470-472). Voor de lezer van het kritische werk van Walravens klinkt die idee vrij bekend in de oren. Ook voor de criticus is het beeld een 'aanwezigheid' die zich voor de lezer of de kijker in de ruimte opwerpt en die uitzicht biedt op een nieuw begin, of een 'eerste morgen'. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de wijze waarop hij de poëzie van Albert Bontridder in 'Opstandigheid, verrukkelijke arend' typeert: 'zich openwerpend in de ruimte', met een passie die 'zijn verzen vaak de onsamenhangende, woeste en gekantelde constructie van een spasmodische uitstorting' geeft (1953a, 616). Hetzelfde beeld duikt op als hij in een notitie uit *Jan Biorix* van juni 1955 de absoluut-abstracte kunst van Dewasne beschrijft: 'Dewasne richt zijn ontzaglijke kleurvlakken op in de ruimte, plaatst ze vóór en dus buiten ons [...], creëert zo een "zuiver schoonheidsobject", dat misschien nog vast te knopen is aan enkele van onze meest algemene gevoelens als blijdschap en verdriet, maar dat verder niets meer is dan een fonkelende, extatische spanning van lijnen en kleuren onder elkander' (1965b, 54). Tegelijk spoort het

gevoel van Walravens vóór de schilderijen van Dewasne ('dat hier de mogelijkheid ligt van een volkomen nieuwe schilderkunst', *ibidem*, 53) ook goed met wat hij in 'Opstandigheid, verrukkelijke arend' over de toekomst zegt van de poëzie die 'essentieel *beeld*' geworden is: 'Alles ligt nog maagdelijk en open, als een streek zonder grenzen en waarover nog geen wegen getrokken zijn' (1953a, 627).

Mijns inziens heeft Walravens die open toekomst en dat mogelijk nieuwe begin van de poëzie en de schilderkunst bij momenten verward met de evolutie van die kunst-disciplines zelf. De reden daarvoor is de sartriaanse hertaling van de zijnskwestie tot een kwestie van doen of moreel handelen, zoals ik die hierboven heb geschetst. Alleen dat verklaart waarom hij zijn hoop op een eerste morgen na verloop van tijd meende te zien verdwijnen op basis van de oppervlakkige, niet-authentieke omgang met het beeld die hij bij de jongeren constateerde. Zo wordt het hem in 1957 droef te moede, wanneer hij ziet dat de beeldpoëzie een mode wordt: 'wat zet er al deze jongeren ineens toe aan nog uitsluitend met beeldpoëzie te debuten, en braaf de "tormenten van mijn arm hart" der slappe traditionele dichters te vervangen door de "atoomontploffingen van mijn losgeslagen schip?"' (1965b, 101). Om een vergelijkbare reden is Walravens aan het eind van de jaren vijftig blijkbaar zelfs de abstractie moe: 'Ik geloof niet dat de koude abstracte nog grote mogelijkheden biedt' (1965b, 179). Epigonisme is de regel (en Luc Peire hooguit de uitzondering), heet het begin 1960: 'Verontwaardiging omdat zoveel jonge schilders met grenzeloos cynisme blijven geloven dat het volstaat abstract, rommelig en in de lijn van een groot artiest te schilderen om erkend te worden' (1965b, 191).

Ondanks de ontgoocheling bleef Walravens jongeren ontdekken die hij wel degelijk waardeerde – naast Luc Peire in het bijzonder Paul van Hoeydonck. Dat komt doordat hij, zoals ik heb aangetoond, de ruimte van het beeld alsmaar scherper wist af te lijnen, 'én reël én bovenzinnelijk': het beeld als een (ontoegankelijke) ruimte van oorspronkelijke aanwezigheid die de essentiële vraag naar de eerste morgen stelt, wars van de antwoorden die men erop geeft. Nergens heeft Walravens het beeld van zichzelf als geëngageerd criticus misschien duidelijker met die vraag laten rijmen dan in het open einde van een notitie, uit april 1957, in *Jan Biorix*:

Is het mogelijk dat de abstracte schilderkunst, die geen voorwerpen en figuren meer voorstelt en die exclusief bestaat uit lijnen en kleuren die in een expressieve compositie samengebracht zijn, dat deze kunst van de essentie ooit uitdrukking brengt van nog niet aangeduide realiteiten? Sommigen loochenen het en achten de beeldende kunst slechts mogelijk langs een evocatie, hoe gestileerd ook, van de wereld die ons omringt. Anderen zijn van mening dat het zuivere gebruik van lijnen en kleuren wel mogelijk is, maar om in feite niets anders uit te drukken wat de schilders in alle eeuwen uitgedrukt hebben: het godsgevoel, de angst, de warmte, het streven naar iets absoluuts van de mensen. Slechts enkelen zijn van mening dat de nieuwe abstracte kunst ook tot de onthulling van nieuwe gevoelens, tot het aanduiding van een nieuwe verhouding tegenover het

leven, tot andere werkelijkheden zal komen. [...] De vraag blijft natuurlijk of er werkelijk nog onaangeduide of onuitgedrukte realiteiten bestaan. [...] De vraag blijft open. Ik zal ze nooit beantwoorden (Walravens 1965b, 109-111).

Als de ‘morgen’ van Jan Walravens morgen nog iets zal betekenen, dan is het omdat hij het beeld van zichzelf als criticus, als geëngageerde getuige van een historisch moment, op essentiële wijze verbonden heeft met de vraag naar de eerste morgen, zoals die in de kunst van zijn tijd leefde. Het is een beetje zoals Blanchot schrijft in ‘L’avenir et la question de l’art’, het slothoofdstuk van *L’espace littéraire*: ‘Une réponse juste s’enracine dans la question. Elle vit de la question’ (1955, 279).

Literatuur

BACHELARD 1957

G. Bachelard, *La poétique de l’espace*. Paris, PUF, 1957.

BLANCHOT 1949

M. Blanchot, *La part du feu*. Paris, Gallimard, 1949.

BLANCHOT 1955

M. Blanchot, *L’espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955 [2003].

BLANCHOT 1959

M. Blanchot, *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.

BLANCHOT 1969

M. Blanchot, *L’entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.

GIEBCUS 2007

C. Giebcus, ‘Eén onnozel woord kan soms veel doen: Adolf Merckx en Jan Walravens over Celbeton en de kunst van het publiceren’, in: *De witte raaf*, 22, 130, 2007, 4-5.

JOOSTEN 1996

J. Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

SEUPHOR 1963

M. Seuphor (m.m.v. M. Bilcke, L.-L. Sosset & J. Walravens), *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*. Brussel, Arcade/Mercatorfonds, 1963.

SARTRE 1946

J.-P. Sartre, *L’existentialisme est un humanisme*. Paris, Nagel, 1946.

SARTRE 1948

J.-P. Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948 [1997].

VANDE VEIRE 2002

F. vande Veire, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Nijmegen, Sun, 2002.

WALRAVENS 1944

J. Walravens, 'Eugeen Laermans, de schilder der misbedeelden', in: *De Zweep*, 12-11-1944.

WALRAVENS 1945

J. Walravens, 'Kunstschilder Jan Cox', in: *De Zweep*, 4-2-1945.

WALRAVENS 1946

J. Walravens, 'De kunstenaar Lode Matthijs. Wanneer de poëzie en de schilderkunst elkander raken', in: *De Zweep*, 3-11-1946.

WALRAVENS 1950a

J. Walravens, *Jan Vaerten*. Brussel, Les arts graphiques, 1950.

WALRAVENS 1950b

J. Walravens, 'Als schilderkunst en poëzie elkander raken. Werk van acht schilders in Brussel', in: *Op de uitkijk*, 1950, 11-13.

WALRAVENS 1951a

J. Walravens, *Valerius De Saedeleer*. Antwerpen, De Sikkel, 1951.

WALRAVENS 1951b

J. Walravens, *Phenomenologie van de moderne poëzie*. Brussel, Les arts graphiques, 1951.

WALRAVENS 1952

J. Walravens, *Felix De Boeck*. Antwerpen, De Sikkel, 1952.

WALRAVENS 1953a

J. Walravens, 'Opstandigheid, verrukkelijke arend', in: *De Vlaamse Gids*, 37, 10, 1953, 614-629.

WALRAVENS 1953b

J. Walravens, *Gaston Bertrand*. Gent, De meridiaan, 1953.

WALRAVENS 1953c

J. Walravens, 'Jean Dubuffet', in: *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in België*, 1953, 4, 169-175.

WALRAVENS 1957a

J. Walravens, 'Frits Van den Berghe', in: *De Vlaamse Gids*, 41, 7, 1957, 550-557.

WALRAVENS 1957b

J. Walravens, 'Een nieuwe naam: Roger Raveel', in: *De Vlaamse Gids*, 41, 3, 1957, 191-192.

WALRAVENS 1958

J. Walravens, *Hier is Brussel*. Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1958.

WALRAVENS 1960

J. Walravens, 'Beeldende kunst in België', in: *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 7-8, 1960, 178-189.

WALRAVENS 1961

J. Walravens, *Hedendaagse schilderkunst in België*. Antwerpen, Helios, 1961.

WALRAVENS 1963a

J. Walravens. *Van Constant Permeke tot heden. De figuratieve schilderkunst in België*. Brussel, Cultura, 1963.

WALRAVENS 1963b

J. Walravens, 'Felix De Boeck', in: M. Seuphor (m.m.v. M. Bilcke, L.-L. Sosset & J. Walravens), *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen*. Brussel, Arcade/Mercatorfonds, 1963, 167-173.

WALRAVENS 1963c

J. Walravens, 'Brieven aan een verre nicht. De abstracte schilderkunst in het gedrang', in: *De Vlaamse Gids*, 47, 3, 1963, 237-238.

WALRAVENS 1965a

J. Walravens, *Rudolf Meerbergen*. Brussel, Meddens, 1965.

WALRAVENS 1965b

J. Walravens, *Jan Biorix*. Amsterdam, Atlas, 1965 [1998].

WALRAVENS 1966a

J. Walravens, 'Wat waar is, is goed', in: *Facetten van Jan Walravens. De Vlaamse Gids*, 50, 3-4, 1966, 9-12.

WALRAVENS 1966b

J. Walravens, 'Zes weken blind', in: *Facetten van Jan Walravens. De Vlaamse Gids*, 50, 3-4, 1966, 13-20.

Noten

1. Symptomatisch voor die vergetelheid is de manier waarop Walravens bij de publicatie van zijn correspondentie met Adolf Merckx (van het Dendermondse kunstplatform *Celbeton*) in het hedendaagse kunsttijdschrift *De witte raaf* geïntroduceerd werd door de bezorgster: uitsluitend als ‘poëziethoreticus en romancier’ (Giebcus 2007).
2. In *Wat waar is, is goed* staat zo te lezen: ‘[Mijn vader] mocht dan een brave zondagsschilder zijn, voor mij is er nooit een hechter reden om te schrijven geweest dan de drang die hij mij meegegeven heeft. Als men mij dus vraagt of ik door lectuur tot het schrijverschap gekomen ben, dan kan ik daar totaal ontkennend op antwoorden. In den beginne is bij mij een drang geweest om iets te produceren en iets te zijn, iets van artistieke aard. Deze drang heb ik te danken aan onze familiale atmosfeer, niet aan de ontmoeting met een boek’ (Walravens 1966a, 10).
3. Zie de monografische bijdragen over achtereenvolgens Jan Vaerten (1950a), Valerius de Saedeleer (1951a), Felix de Boeck (1952), Gaston Bertrand (1953b), Frits van den Berghe (1957a) en Rudolf Meerbergen (1965a).
4. Slechts tweemaal schrijft Walravens een artikel waarin hij schilderkunst expliciet met poëzie in verband brengt: ‘De kunstenaar Lode Matthijs. Wanneer poëzie en schilderkunst elkander raken’ (*De Zweep*, 17 november 1946) en ‘Als schilderkunst en poëzie elkander raken. Werk van acht schilders te Brussel’ (*Op de uitkijk*, februari 1950). Geen van beide stukken is echter reveleerend met betrekking tot het beeld als nexus tussen beide kunstdisciplines. Het tweede stuk situeert het ‘raakvlak’ vreemd genoeg op het niveau van het natuurbeeld – het gaat om schilders van het landschap (‘maar’, voegt Walravens er hoogst overdrachtelijk aan toe, ‘zij zijn ook dichters’, 1950b, 12) – terwijl hij die thematische traditie (op het geval Jan Vaerten na) anders systematisch in oppositie met de moderne kunst plaatst (zie 1965a, 5-6). Voor het stuk over de ‘poëtische schilderkunst’ van Lode Matthijs geldt in feite hetzelfde, maar Walravens geeft wel aan dat schilderkunst voor hem met ‘herscheping’ te maken heeft (‘het wedersamenstellen, door middel van lijnen en kleuren, van een stemming die men ondergaan heeft’) én dat het poëtische ‘oogmerk’ van het werk erin bestaat dat we ‘in een zelfstandige, teedere wereld binnen[dringen]’ – vergelijkbaar met een roman die de lezer aan een ‘zekeren zielstoestand’ doet deelnemen (Walravens 1946).
5. Ik zal hier niet ingaan op de redenen voor het vergeten van deze generatie, dat overigens relatief is (aan Jan Cox en Jan Vaerten werd vrij recent nog een retrospectieve gewijd). In algemene zin heeft de internationalisering van de hedendaagse kunstcontext ter zake zeker een rol gespeeld en in het geval van de schilderkunst in het bijzonder ook een crisis van de discipline zelf. Interessant is dat Walravens al vroeg die crisis heeft aangevoeld, zoals ik later nog zal toelichten, in de vorm van een modieuze vervlakking. Omgekeerd heeft hij een schilder als Roger Raveel, die met de ‘Nieuwe Visie’ later een weg uit die crisis wees, ook al vroeg positief onthaald. ‘Binnen het vaak confuus en luchtloos geëxperimenteer van vele jongeren’, schrijft Walravens anno 1957 in *De Vlaamse Gids*, ‘brengt Roger Raveel een helderheid en een poëzie, die hij in de eerste plaats dankt aan zijn ongereptheid’. Hij zag in zijn werk dan ook de aankondiging van ‘een belangrijk kunstenaarschap’ (Walravens 1957b, 191-192).
6. In ‘De abstracte kunst in het gedrang’, een aflevering van de ‘Brieven aan een verre nicht’ in *De Vlaamse Gids*, schrijft Walravens anno 1963 al: ‘De kunstcritiek heeft in de laatste jaren zulke gekke vaart genomen, zij heeft zich op zulke absurde wijze in het meest duistere jargon van de esthetica en van de algemene filosofie geworpen, dat ze in vele gevallen totaal onleesbaar, inhoudsloos en dom geworden is’ (1963c, 237-238).
7. In bijna elke tekst over beeldende kunst in België voert hij het animisme als tegenbeeld op van de moderne kunst zoals die hem na de oorlog voor ogen staat. Het meest virulent valt hij het animisme aan in de tekst over Vaerten: ‘Meestal onmachtig om het expressionistisch experiment

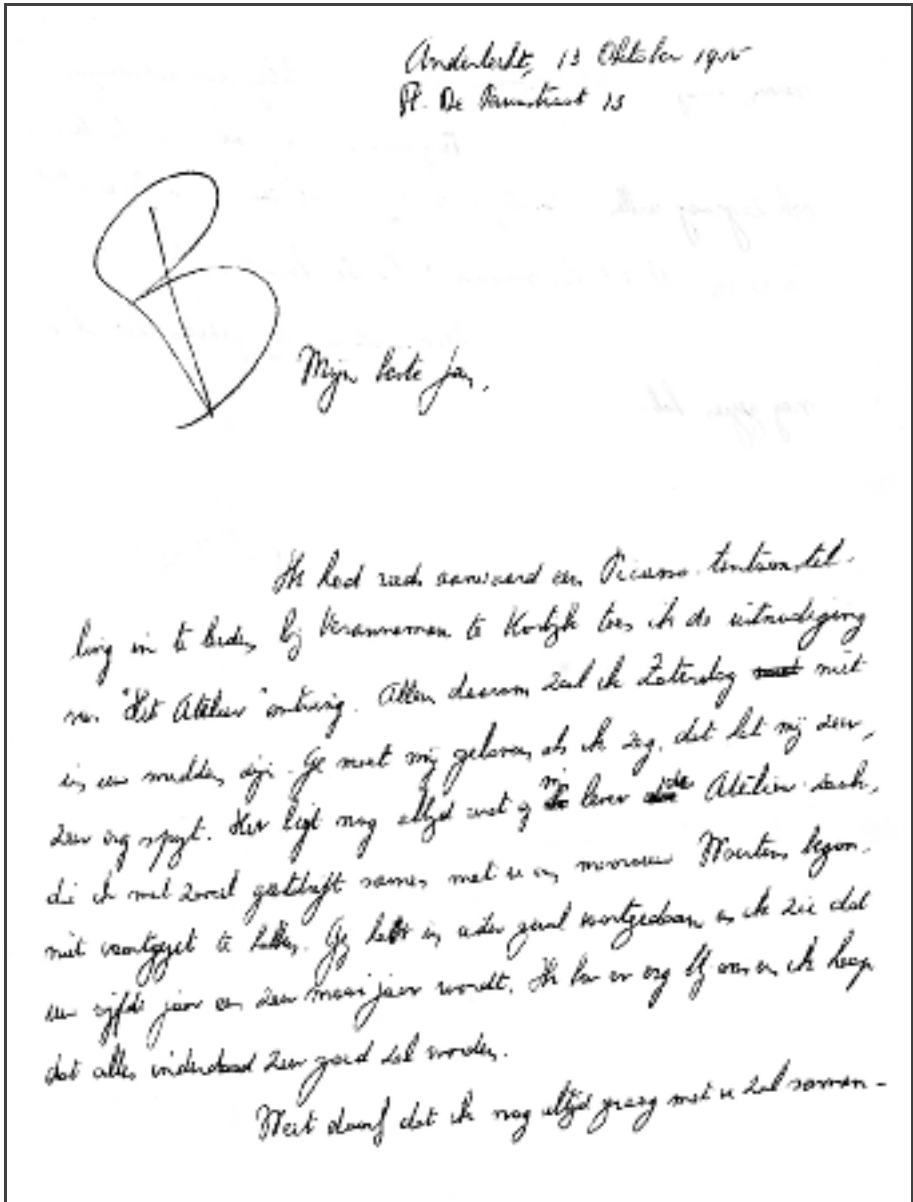
voort te zetten [...] stelden zij de voornaamste [...] beweging van de twintigste eeuw voor als een zuiver extremisme, dat door een zogenaamde “terugkeer naar de natuur, de mens en het classicisme” moest vervangen worden. [...] De theorie van de animisten was niet alleen vals, zij scheen ook iedere waarachtige picturale waarde uit te sluiten. Door het feit, dat zij de terugkeer naar het alledaagse, naar de geesteloze kleurenvlek, naar het compromis tussen werkelijkheid en kunst, naar de bandeloosheid in de compositie meebracht, leidde zij tot een kunst, waarvan de geestelijke armoede schreeuwend was. Waar zij maat beoogde, ontstond slechts eentonigheid; waar zij psychologisch wenste te zijn, ontwaarde men slechts braafheid; waar zij de gedempte kleuren wilde doen neuriën, vernam men slechts een verward en grijs gemurmel. [...] In de animistische beweging waren de grote talenten ver te zoeken en bleef de theorie wat zij was: een bloedloze reactie op de heerlijke revolutie der twintigerjaren’ (Walravens 1950a, 14).

8. De kunstenaars Cox, Vaerten en Meerbergen werden dan ook niet toevallig intens betrokken bij *Tijd en Mens* (zie ook Joosten 1996, 307-328).
9. Ik citeer: ‘Welk een aantrekkelijk essay zou Gaston Bachelard weten te schrijven over de vertrouwelijkheid van Jan Vaerten over de “matière” van de schilderkunst, lang voor hij doordrong tot haar geest!’ (1950a, 11). Walravens alludeert concreet op het feit dat Vaerten op jonge leeftijd aan de slag moest in de verfwinkel van zijn oom.
10. ‘In hun opzet om een hoge spirituele intensiteit te bereiken door een vóór hen nog niet gebrachte verhouding der kleuren, blijven de huidige Vlaamse kunstenaars slechts de grote traditie van de Vlaamse kunst getrouw. Zij blijven daarvoor beroep doen op wat steeds de rijkdom van de kunst in deze streken geweest is: de liefde voor het aardse, de fascinatie voor het bovenzinnelijke. In de moderne perspectieven is het echter zo, dat de warmen of tachisten op temperamentvolle wijze van dat aardse willen vertrekken om de materie zelf te doen leven, terwijl de kouden of geometrisch-abstracten de hoge spanningen van de geest opzoeken om die spanningen een getroubleerd of sereen voortbestaan te schenken door hun vlakken en kleuren’ (Walravens 1960, 186).
11. Er is (bij mijn weten) maar één schilder die volgens Walravens getuigt van ‘een geëngageerde schilderkunst’: Jan Cox (vgl. 1963a, 15).
12. Het is misschien geen toeval dat die passage op haar beurt weer geheel omkaderd wordt met referenties aan de beeldende kunst (Moore, Dubuffet en Klee vooral).
13. Zoals bekend werd de publicatie van *L’existentialisme est un humanisme* voorafgegaan door een Parijse lezing in 1945, maar Sartre deed ook Brussel aan met zijn voordracht. Walravens verwijst naar die passage in de eerste stukken die hij over Sartre schrijft in *Zondagspost*, o.a. ‘Jean-Paul Sartre, leider van het Fransch existentialisme’.
14. Ook dat had Walravens kunnen vermoeden. Opmerkelijk is immers dat hij de ‘beweging in het Franse denken rond 1948’ ook als een ‘terugkeer van het surrealisme’ duidt. Dat lijkt met name ingegeven door ‘Réflexions sur le surréalisme’, een essay van Blanchot dat in 1949 in *La part du feu* opgenomen werd. Het stuk in kwestie vormt samen met de eveneens opgenomen essays over ‘Le langage de la fiction’ en ‘Les romans de Sartre’, de kern van de discussie die Blanchot in *La part du feu* met Sartre voerde, in casu over ‘engagement’ versus ‘désengagement’. Inzet van de reflectie is een inschatting van de relatie tussen vrijheid en ‘écriture automatique’. Het ‘intermezzo’ over ‘automatisch schrift’ in Walravens’ ‘Phenomenologie van de moderne poëzie’ vormt mogelijk een spoor van zijn lectuur ervan, zij het hooguit een oppervlakkig (1951b, 22-23).
15. Zo vraagt Blanchot in *L’espace littéraire* (1955) bijvoorbeeld, onder andere in een kritische dialoog met Sartre: ‘Pourquoi, là où l’histoire le subordonne, le conteste, l’art devient-il présence essentielle? Pourquoi Mallarmé et pourquoi Cézanne? Pourquoi, au moment même où l’absolu tend à prendre la forme de l’histoire, où les temps ont des soucis et des intérêts qui ne s’accor-

dent plus avec la souveraineté de l'art, où le poète cède la place au littérateur et le littérateur à l'homme qui donne voix au quotidien, au moment où, par la force des temps, l'art disparaît, pourquoi l'art apparaît-il pour la première fois comme une recherche où quelque chose d'essentiel est en jeu, où ce qui compte, ce n'est pas l'artiste, ni les états d'âme de l'artiste, ni la proche apparence de l'homme, ni le travail, ni toutes ces valeurs sur lesquelles s'édifie le monde et pas davantage ces autres valeurs sur lesquelles s'ouvrait jadis l'au-delà du monde, recherche cependant précise, rigoureuse, qui veut s'accomplir dans une œuvre, dans une œuvre qui soit – et rien de plus?' (1955, 292). Later schrijft hij bij wijze van antwoord op die vraag: 'L'œuvre dit ce mot, commencement, et ce qu'elle prétend donner à l'histoire, c'est l'initiative, la possibilité d'un point de départ' (ibidem, 304). Vergelijk ook Frank vande Veire: 'De tegenstelling tussen autonomie en 'engagement' (betrokkenheid op de 'wereld') is voor Blanchot dan ook een schijnprobleem' (2002, 266).

16. Naast het werk van Blanchot komt met name het denken van Maurice Merleau-Ponty daarvoor in aanmerking. Bovendien is er natuurlijk Sartres eigen, pre-existentialistische reflectie over het 'beeld', in *L'imagination* (1936) en *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940). Als ik die laatste boeken hier zelf niet heb verwerkt, heeft dat evenwel te maken met de niet-artistieke aard van de reflectie die Sartre erin onderneemt.

Brief van Jan Walravens aan de schilder Jan Vaerten, 13 oktober 1955, Vaerten-archief.



verder, hetz voor het oogen van zelden, hetz voor indidivige.

Nog een met te jacht en de trouwe
ook zo graag met. Komt gy verlyft met een naar Brussel?

En de egypten? En wenen? En de kinderen?

Het is nu zo lang geleden dat ik u

may zeges het

Jan H.

Brief van de schilder Jan Vaerten aan Jan Walravens, 19 oktober 1955, Walravens-archief.

Beerse 19 October 1955

M'n beste Jan,

Wat was ik blij uw brief te ontvangen, ik
 dacht voorwaar, dat na het verschijnen van uw monogra-
 fie over m'n werk, waar ik nog altijd meer blij en ben,
 de grootste interesse voor m'n werk nearby was. Ik vond
 dat erg opytig. Ik weet dat ik zo maar niet hale over
 kop met de medestromingen mede doe en dat voor my
 het schilderen een levensnoodsaak is, waar ik steeds nog
 alles voor opoffer. Ik weet dat ik de moeilijkste weg ge-
 konen heb en dat het succes van m'n werk siet van nu
 is, vooral dat ik nu meer en meer overtuigd geraak dat er
 iets inkomt van blijvende waarde en het zal ik wellicht
 niet pretentiefus klinken het in de grote evolutie der
 schilderkunst meer met het echte avant-garde te maken
 heeft, dan al die Paryse modekens die zich zwat rond
 de twee, drie jaar opvolgen. Ge weet ook dat voor my de
 kunst nog altijd alleen bestaat als een eigen waarde en
 niet een beuroswaarde, hoe dan ook tegenwoordig alles
 daaraan ondergeschikt is. Ik herhaal het je nog eens:
 De Paryzenaars met hun chauvinisme en marchands zyn de
 moordenaars van vele kunstenaars. Nu binnen een tien-
 tel jaren zift de tyd dit toch. DAN KOM IK AAN DE BRURT.
 Over dit alles zouden we eens moeten spreken.
 Ik hou werkelijk haast nooit in Brussel en tuch moet ik
 je eens zien.

Ja Jan, Mevrouw Wouters en ik hebben het met het Atelier
 volgehouden en we hebben gewonnen. Dat is in Antwerpen nu het
 enige centrum waar wat te zien en te horen is. Weet dat
 uw hulp steeds welkom is. Ze u kunt komt eens kijken. Het is een
 prachtige tentoonstelling. Een mooie confrontatie. Het doet
 stof opwaaien. De vernissage was voor Mev. Wouters een schit-
 terend succes. Ze verdient het ten volle. Zy doet een enige
 daad. Wellicht in ganz Europa te zulke niet te vinden.
 Het volk kon niet binnen. Een tweehonderd man was aanwezig.
 Er was sfeer. Er werd gediscuteerd, geeten en gedronken.
 Dat alles vertel ik je wel.

Wat m'n werk betreft. Nu ik de nieuwe techniek volle-
 dig onder de knie heb en ook met de wassensteek in m'n teke-
 ningen nieuwe wegen kan opgaan, evolueer ik nu verder naar
 de diepte. Wat het portret betreft meen ik iets gevonden te
 hebben. Het is een lange en meer moeilijke weg, vooral nu ieder
 byna me in de steek laat en m'n werk te oppervlakkig beschouwt
 en het onder geen ISMR te bestempelen is. Wat in Parys
 als goddend felt wordt hier door de officieelen naar het bui-
 tenland gezonden. Op dat punt hadden de expressionisten in hun
 tyd hier meer geluk. Als men nu iets ganz persoonlijk brengt
 dan veit men uit de toon. Nu Jan, met m'n plaats kan ik zorgen
 voor vrouw en kinderen, die het goed stellen. Voor de rest werk
 ik veel, meer veel, omdat ik een BEZISTENS ben. Soms is het zeer
 zwaar, maar na ontmoediging kom ik terug op het atelier en
 dan verloof me het werk. Ik zal volhouden. Te goed weet ik waar
 het op aan komt.

Ik hoop ook dan u wat meer nieuws te ontvangen.
 Ik meen wel dat u steeds actief blijft. Ik ga nu eindigen.
 We moeten elkaar eens spreken. Vele groeten van huis tot
 huis.

Jan van Im Schoot

DE EENZAAMHEID VAN GROEPSVORMING

Het dilemma van Jan Walravens' avant-gardisme

Jos Joosten

het eeuwige wolvenjong

Walravens

(...)

die zegt mannen

luistert

*de ware kunstenaar is geen waakhond,
hij is een wolf.*

Daar moesten ze toen hard

om lachen

allemaal.

Erik Spinoy, *Boze wolven*

Inleiding: het probleem van avant-gardist-zijn

Een zeer opmerkelijke uitlating over de lastige positie die een avant-gardist per definitie inneemt in het literaire systeem, was eind 2000 te lezen in een interview met Hans Verhagen in het Nederlandse weekblad *HP/De Tijd*. Verhagen, toen inmiddels de zestig al gepasseerd, was dichter, beeldend kunstenaar en ooit grensverleggend TV-maker. Hij stond begin jaren zestig in Nederland aan de wieg van de zogenaamde 'Zestigers', een club avant-gardedichters die met relatief succes een eind maakte aan de absolute literaire hegemonie van Vijftig in Nederland. Eén uitspraak in het vraaggesprek bleef me lange tijd fascineren. Op de vraag 'Aan wie ergert u zich?' antwoordde Verhagen: 'Aan de jongere generatie, die elk historisch bewustzijn ontbeert. Toen ik jong was, zette ik me af tegen de Vijftigers, maar ik wist er wel alles van. De nieuwe generatie heeft geen flauw benul van wat er is voorafgegaan'. Een enorme tragiek voor de echte, klassieke avant-gardist: als ze hem dan al niet als eenzame voortrekker en lichtend voorbeeld willen erkennen, dan zouden de jongelui toch op zijn minst de beleefdheid kunnen opbrengen om zich met alle macht te verzetten tegen de oude baanbreker en zijn werk. Geheel conform het mechanisme dat Pierre Bourdieu schetste in zijn klassieke artikel 'De productie van geloof: avant-garde bestaat bij de gratie van 'strijd tussen de producenten met een dominante positie die continuïteit, stabiliteit en reproductie voorstaan, en nieuwkomers die belang hebben bij discontinuïteit, onbestendigheid en revolutie' (Bourdieu 1992, 275). Totaal dood-

zwijgen is helemaal niet volgens de regels van het literaire spel, dat immers bestaat (en altijd al heeft bestaan) bij gratie van de door Bourdieu geschetste wisseling der generaties.

Wie cynisch zou willen zijn, moet bijna tien jaar na het bewuste interview vaststellen dat de avant-gardist Verhagen nadien ook nog eens de grootste ramp overkwam die de rechtgeaarde baanbreker kan overkomen: zijn totale werk werd bekroond met de P.C. Hooftprijs, de hoogste oeuvre-onderscheiding voor een auteur in Nederland. Overigens zij direct tot Verhagens troost gememoreerd dat hij zich met deze ultieme bekroning in goed avant-gardistisch gezelschap bevindt van Vijftigers als Campert, Kouwenaar en ‘Keizer der Vijftigers’ Lucebert, die in 1967 op 43-jarige leeftijd nota bene de jongste laureaat tot nu toe is.

Deze bijdrage gaat over avant-garde als *literair-maatschappelijk* fenomeen. Het zal dus niet gaan over de formele verschijningsvormen van avant-gardekunstwerken, niet over stilistische kenmerken, dus, of over compositorische eigenaardigheden. Hier wordt dan ook een andere insteek gekozen dan in de totnogtoe meest diepgaande beschouwing over Walravens als avant-gardist van Bruno Mulier uit 1976, dat ondanks zijn uitgebreide analyse intussen behoorlijk gedateerd is in met name zijn poging om Walravens koste wat kost als progressieveling neer te zetten.

De literaire (en maatschappelijke) positie van de avant-gardist is per definitie een paradoxale, alleen realiseren zich de avant-gardist noch veel van de beschouwers van de avant-garde dat ten volle. Dit kan bijvoorbeeld Arthur Rimbauds klassieke passus ‘il faut absolument être moderne’ uit *Une saison en enfer* (uit 1873) al illustreren. Het klinkt zeer combattief. Maar wat zijn de consequenties van dit directief? Men *moet* iets en wel ‘*absolument*’. Dat alleen al is in strijd met de gangbare roep om absolute vrijheid die avant-gardisten doorgaans voorstaan. En voorts: wat dan, als iedereen voldoet aan deze oproep en ‘*moderne*’ is geworden? Dan is de rol van de voortrekker uitgespeeld. Een mogelijkheid is het blijven uitdragen van de permanente revolutie, zoals Walravens’ Nederlandse generatiegenoot Paul Rodenko in woord en geschrift deed – wat echter in de praktijk betekende dat hij zich globaal tussen 1960 en 1975 nauwelijks meer publiekelijk uitliet over literatuurvernieuwing: zijn gedachtegoed ongeschonden, maar de literaire werkelijkheid danig veranderd (Joosten 2003 *passim*). Of je kunt je bekeren tot het adagium van de Britse punkbeweging, door Johnny Rotten in ‘Anarchy in the UK’ ooit verwoord met de richtlijn: ‘I don’t know what I want, but I know how to get it’. Beide grondhoudingen lopen uit op een eender dilemma: is er eigenlijk een einddoel, en wát als dat bereikt zou zijn?

Walravens als avant-gardist

Men kan zonder overdrijving stellen dat Jan Walravens een man met een missie was. Een missie die je globaal kunt samenvatten met de *oneliner* die hij optekende in het begin van zijn *Jan Biorix*, waaruit een streven spreekt dat wijst op een Johnny Rotten anno 1944: ‘Ik zou Vlaanderen willen op zijn kop zetten’ (Walravens 1965, 6).

Waarom hij dit zou willen, wordt op dat moment en op die plaats in het boek immers nog niet duidelijk. Maar al heel snel blijkt uit tal van publicaties en lezingen die hij in de jaren direct na 1944 het licht doet zien wel degelijk wat hij nastreeft: een inhoudelijk op het existentialisme en formeel op surrealisme geënte, avant-gardistische, radicaal nieuwe literatuur voor Vlaanderen. Allerlei theoretische kanttekeningen en nuanceringen van Walravens' avant-gardisme blijven nu even terzijde om kortweg vast te stellen dat hij zich in de jaren tussen 1945 en 1955 nadrukkelijk opstelt als de propagandist van het nieuwe in literatuur, theater en schilderkunst en dat hij daarbij in elk geval een aantal van de uiterlijke kenmerken vertoont die Renato Poggioli vaststelt in zijn klassieke studie *The theory of the avant-garde*. Hij manifesteert zich alom nadrukkelijk als profeet van het nieuwe, doet diverse pogingen een vernieuwerstijdschrift van de grond te krijgen – volgens Poggioli ‘one of the external signs most characteristically avant-garde to the highest degree of development’ (Poggioli 1968, 21). Wanneer het najaar 1949 uiteindelijk lukt met *Tijd en Mens* typeert hij het blad in het openingsmanifest (óók al een avantgarde-kenmerk) als ‘de beweging *Tijd en Mens*, waarvan deze uitgave de voornaamste maar niet de enige uiting zal zijn’.¹ Met een kleine groep gelijkgestemden bond men de strijd aan met de grote overmacht aan gezeten, conservatieve literaire krachten.

Iets vergelijkbaars geldt voor Walravens' activiteiten rond het Brusselse *Kamertoneel*. Ook dat initiatief kan in verband gebracht worden met de avant-garde, zoals bijvoorbeeld door De Belder-Sarens gedaan is, in haar studie naar het fenomeen van de naoorlogse Kamertonelen in Vlaanderen. Als voedingsbodem van de kamertonelen schetst zij de atmosfeer van ‘morele, sociale en financiële ontreddering’ van de naoorlogse jaren:

Welke is de avantgarde-sfeer van deze naoorlogse periode? Verveling, wanhoop, uitgedrukt in een burleske clownerie waar een lach de bitterheid des te schrijnender maakt (Ionesco) of uitgedrukt in een tragisch spel waarin de figuren en daden tot statische beelden verstard zijn (Beckett) (De Belder-Sarens 1964, 155).

Walravens was welbeschouwd een succesvolle avant-gardist: alle dichters die hij als beginners bij *Tijd en Mens* had betrokken, hadden bij het opheffen van het blad contracten bij gevestigde Vlaamse en soms Nederlandse uitgeverijen; hijzelf leidde in 1955 een bloemlezing in uit het werk van de *Tijd en Mensers*, die uitgegeven werd door het toentertijd belangrijkste Vlaamse uitgeefhuis Manteau en hijzelf zou binnen enkele jaren redactiesecretaris worden van de *Vlaamse Gids*, toentertijd een eminent literair periodiek. Al die erkenning is in feite een *contradictio in terminis*: want wanneer is de revolutie geslaagd, en: wil men feitelijk wel dat de revolutie slaagt? Wordt de gesettelde avant-gardist niet onvermijdelijk zoals de ‘superarrogante’ uit Jacques Brels ‘De Burgerij’, die zich, ouder en gezeten geworden, beklaagt bij de politiebrigadier over de onbeschofte behandeling door de opstandige jeugd, die hem uitscheldt met zijn eigen voormalige antiburgerlijke slogans?



Jan Saverijs, Elly Norden, Hugo Claus, Jan Walravens in februari 1955, Walravens-archief.

Met *Tijd en Mens* is in Vlaanderen een literaire ommekeer bewerkstelligd die feitelijk zeer snel zijn beslag kreeg. Zo snel, zelfs, dat Hugo Claus zich in juli 1954 in een brief aan Walravens beklaagde over het gekeerde tij, over de ‘tics van de experimentelen waarvan ik langzaam een verstikkend gevoel van walging krijg. Neem mij dus niet kwalijk wanneer ik bij de lezing van “de aders van de wil”, “de vogel van je oog”, “het blonde duin van de zon” dodelijk vermoeid word. Ik word puritein en verlang alleen meer naar de strikt geschoolde alexandrijnen van Graaf von Platen als ik dit te lezen krijg’.² Walravens ziet deze ontwikkeling van zijn jonge *compagnon de route* met lede ogen aan en vreest dat Claus de weg van de ethiekloze spelerijtjes zal opgaan. Zijn vriendschap en verwantschap met Claus is te groot om hem af te vallen, maar tegelijk ziet hij niks in wat hij niet anders kan opvatten dan als een terugtrekkende beweging richting classicisme en traditie. Hij formuleert in zijn lange brief van 10 augustus 1954 zijn bedenkingen bij Claus’ literaire ontwikkeling, die hem te ver afbrengt van een inhoudelijke vernieuwing:

En dan is er je zeer scherpe feeling voor de vormkwaliteiten, een feeling die niemand bezit in Vlaanderen en die je de mateloze bewondering van Teirlinck bezorgd heeft. Maar Teirlinck is een gevaarlijk bewonderaar en ik geef tien bewonderende artikels van Teirlinck voor één lijn van waardering van Boon.

Tegelijkertijd neemt hij bij diezelfde Boon, de enige andere *Tijd en Mens*-redacteur sinds enkele jaren, ook de trekken van verburgerlijking waar, zo lezen we in een brief die hij later dat jaar, op 26 december 1954, aan Claus schreef:

Toch voel ik er niet veel voor om het nog voort te doen als secretaris. Wel als redacteur met jou en Boon. Maar Boon is nu op de redactie van *Vooruit* (heb ik je dat al geschreven?), rijdt per auto, is ridder in de Kroonorde geworden en lid van de Leidse Maatschappij. Wat niets belet, maar toch zijn geestdrift voor *Tijd en Mens* gevoelig zal bekoelen, denk ik. Eigenlijk weet ik het niet. Ik word het hele spelletje wat moe, goede vriend Claus, en dat komt toch niet helemaal door de onafgebroken speldenprikken, massieve aanvallen met goedendags of maar gewone vernederingen die een heleboel heren in alle soort katholieke of niet-katholieke bladen en tijdschriften aan mijn adres lanceren.

De twee belangrijkste exponenten van het Vlaamse experiment houden het dus – althans in Walravens’ ogen! – voor gezien. Walravens zelf oogt ook even vermoeid in deze brief van tweede kerstdag 1954. Maar uiteindelijk is hij enkele maanden later wél degene die in de zomer van 1955 – tevergeefs – zou pleiten voor doorgaan met *Tijd en Mens*. Het ook volgens Poggioli tijdelijke korte bestaan van het avant-gardetijdschrift was in elk geval niet zijn streven.

1955 was een jaar met nog meer markante ijkpunten. Walravens’ bloemlezing *Waar is de eerste morgen?* verscheen. Net als het tijdschrift én het manifest is ook de bloemlezing te zien als een typisch avant-garde-instrument: ‘Or else they merely present to a friendly or hostile public an anthology of the collective work in a new tendency or by a new group of artists and writers’ (Poggioli 1968, 22). De status van Walravens’ anthologie is echter ambiguer dan louter een instrument met avant-gardedoelinden. Toen het boekje verscheen was er, anders dan enkele jaren eerder bij voorbeeld bij *Atonaal* in Nederland, al niets meer te bevechten, zoals al uit de gang van zaken rond *Tijd en Mens* bleek. *Waar is de eerste morgen?* is eerder een grafsteen dan een speerpunt. 1955 is ten slotte ook het jaar dat het *Kamertoneel* opgeheven werd. Hier lijken voornamelijk niet-artistieke redenen een rol te gespeeld te hebben – financiële redenen zijn het waarschijnlijkst (zie ook Joosten 1996b). Maar de balans opmakend kunnen we besluiten dat deze drie gegevens in elk geval in de richting wijzen van een cruciale ommekeer in het literair-culturele klimaat ten gunste van de avant-garde.

Markering van een keerpunt

1955 kan gezien worden als een keerpunt in Walravens’ activiteiten als avant-gardist. Veelzeggend is in dit verband de beschrijving die Walravens in zijn *Jan Biorix* maakte van de huwelijksviering van Hugo Claus en Elly Overzier in het *Goudpapier* *Blommeke*, het café van de kleurrijke surrealist en schilderijenhandelaar Geert van Bruaene in Brussel, in dezelfde periode, om precies te zijn op 31 mei 1955. Wanneer Walravens tijdens het feest zijn vermeende grafrede voor Claus houdt, lezen we:

– Claus, heb ik geroepen, die wij vandaag allen bewenen, was een onzer gelukkigste schrijvers. Hij was schatrijk toen hij stierf, niet alleen lid van

de Leopoldsorte zoals Louis Paul Boon, maar ook van de Kousenband. Hij won alle prijzen...

– Wat zijn schuld niet was! riep Simon Vinkenoog.

– Neen het was die van Teirlinck. Hij was een groot vriend geworden van Reimond Herreman, kende eerst een fantastische opgang, ging dan verschrikkelijk aan de drank, maar realiseerde omstreeks zijn veertigste jaar een werk dat wreedheid met fantasie paarde. Hij stierf als lid van de Academie, ten zeerste geacht door de kunstenaars, die eens met hem gedebuteerd hadden.

[volgt een opsomming van generatiegenoten en hun behepheden – JJ]

Jan Walravens, ten slotte, ging op zoek naar een nieuwe moraal en heeft daarvoor eerst het werk van schilders en schrijvers misbruikt om zijn moraal ten slotte bij de mollen, de nijlpaarden en de helicopters op te sporen.

Venijnig riep Geert van Bruaene:

– Dat is nu de eerste keer, Jan, dat ik u iets verstandigs hoor zeggen.

En Elly Claus verzuchtte:

– Assez de méchancetés.

Enkele minuten hing er een onbehaaglijke stemming in het café. Dan trokken de gasten geleidelijk af. Is voor ons allen de tijd van de grote scheuringen gekomen? (Walravens 1965, 39-41).

Afhangend van de status die je aan dit boek toekent, zijn meerdere interpretaties van deze tekst mogelijk. Natuurlijk is het te lezen als het feitelijk verslag van een gebeurtenis uit het leven van Jan Walravens, die als kunstjournalist – in de geest van de rubriek in *De Periscoop* waarin dit tekstje oorspronkelijk verscheen, een scène uit het leven van de Brusselse bohème weergeeft. Een inkijkje voor het publiek in zijn dagelijks leven met kunstenaars, zoals veel van de stukken in *Jan Biorix* zijn. De typering achteraf van wat Walravens' speech feitelijk behelsde is zelfs dan – als feit gezien – ook enigszins uiteenlopend. De website van het huidige *Goudpapieren blommeke* spreekt van een 'hilarische grafrede voor de verzamelde vrienden'.³ Kevin Absillis schrijft, met al wat meer distantie: 'Halfdronken hield Jan Walravens daar een ironisch bedoelde grafrede, die naderhand in zijn dagboek werd opgeschreven'.⁴ Ook de doorgaans zorgvuldig gedocumenteerde Henri-Floris Jaspers schrijft over de 'anders nuchtere en feitelijk wat schuchtere Jan Walravens was nogal beschonken'.⁵

Er zijn echter redenen om aan te nemen – de zorgvuldige compositie van *Jan Biorix* in acht nemend – dat de tekst voor Walravens op dat moment betekenisvoller was. Of hij al dan niet dronken was, doet niet ter zake, maar deze interpretatie van meerdere literatuurhistorici als hiervoor genoemd, wijst wel in de richting van een fundamentele leesfout van deze boektekst. Het is mijns inziens namelijk geen – of beter gezegd: *niet alleen* een – feitelijk verslag van de avond zoals die was. Het fragment is misschien ook te lezen als de fictionalisering van Walravens' gemoedstoestand in het midden van dat cruciale jaar 1955. De tekst is dan meer dan 'slechts' een dagboek-

aantekening, maar roert een dieper probleem aan. De slotvraag – ‘is voor ons allen de tijd van de grote scheuringen gekomen?’ – geeft Walravens’ visie op de avant-garde van het moment exact weer.

Eenzame wolf?

In welbeschouwd een half decennium was de literair-artistieke constellatie in Vlaanderen en Brussel zich grondig aan het wijzigen. Waar Walravens en de zijnen in 1949 in de marge begonnen waren met een klein tijdschriftje ‘voor de nieuwe generatie’, werd het werk van alle *Tijd en Mensers* intussen uitgegeven bij gevestigde uitgeverijen, meestal in Nederland. Walravens zelf had ook als romancier flink de aandacht getrokken met de discussie rond zijn debuut *Roerloos aan zee* (1951). De opvattingen die Walravens had gepropageerd, hadden breed bijval gevonden en hijzelf nam een steeds centralere positie in in het literaire veld: zijn tweede roman *Negatief* werd in 1958 bekroond met de Krijnprijs. Vanaf 1954 was Walravens redacteur en vanaf 1961 redactiesecretaris van *De Vlaamse Gids* en daarmee een spilfiguur in het literaire leven.

Toch is Walravens zelf zich altijd blijven inzetten voor alles wat zich als nieuw aandienende in de letterkunde. Ten tijde van *Tijd en Mens* al, spande hij zich in om de opvolgers (en antagonisten) van het blad op weg te helpen met hun tijdschrift *Gard Sivik*. Walravens bleef in zekere zin trouw aan de avant-garde, wat betekende dat er permanent naar het vernieuwende in de letterkunde gezocht moest worden. Tijdens de poëziemanifestatie ‘Poëzie in het Paleis’ in september 1966 in Brussel las Hugo Claus zijn duidelijk met Walravens sympathiserende ‘Open brief aan Jan Walravens’ voor, waarin hij zijn gestorven vriend herdenkt. Tegelijkertijd lijkt ook hij te wijzen op Walravens’ koste-wat-kost doorgevoerde voorkeur voor de avant-garde.

Let wel, Jan, ik ook ben bezig te verleren
 wat in de meeste van je houten teksten staat
 – en je hield het meest van slechte schilders –
 – een dichter zonder lettertekens vond je, ongelezen, een gouden mond
 (Claus 1967, 28).

Walravens heeft zich die splitsing tussen enerzijds zijn steeds centralere literaire positie en anderzijds zijn onveranderde inzet voor vernieuwing allicht gerealiseerd.⁶ In een brief die hij op 22 mei 1965, iets meer dan een maand voor zijn dood, aan de jonge Julien Weverbergh stuurde (op briefpapier van *De Vlaamse Gids*), liet hij weten verheugd te zijn dat er zich rond Weverberghs tijdschrift *Bok* nieuwe, jonge baanbrekers aandienen:

Veel van wat gij en de groep thans zeggen, heb ik bijna twintig jaar geleden al beweerd; ik ben er steeds voor blijven vechten. Maar ik ben ook altijd alleen geweest. Voor *Tijd en Mens* schreven Boon, Claus en de vrienden goede teksten, maar aan de polemieken deden zij niet.⁷

We zien hoe Walravens zich als eenzaam betoont in zijn permanente strijd voor de avant-garde. De vraag is echter hoe rechtvaardig zijn oordeel literair-historisch gezien is. Was hij inderdaad ‘altijd alleen geweest’ als polemist? Walravens doet hier zowel Hugo Claus als zeker Louis Paul Boon tekort. Als er in de jaren veertig nu één schrijver in Vlaanderen was die talloze polemieken uitvocht dan was het wel Boon. En dat ging door tot in *Tijd en Mens*, waar hij onder meer het conservatieve jongerentijdschrift *De Tafelronde* en de reactionaire literatuurpauze Urbain van de Voorde te lijf ging.

Er is een zekere meneer Urbain van de Voorde, die om een of andere reden een ‘dichter’ werd genoemd. Wie daarmee begonnen is weten we niet, maar nu wordt dit vrijwel door iedereen voor gangbare munt versleten. Ja, deze meneer Urbain van de Voorde zélf is het reeds gaan geloven (Boon 1952).

Boon heeft zich dus allerm minst afzijdig gehouden van literaire strijd in deze jaren. Hoe is Walravens’ uitlating tegenover Weverbergh dan te verklaren? De passage in Walravens’ brief laat in elk geval twee verklaringen toe.

De eerste is enigszins psychologiserend van aard. Walravens kan het achteraf in 1965 natuurlijk werkelijk, als ‘authentiek gevoel’ voor de geest hebben gestaan dat hij altijd alleen was geweest in zijn strijd voor het nieuwe, en op die grond de inspanningen van anderen uit het oog verloor. Het kan. We zagen immers in de brieven aan Claus hoe hij zich inderdaad in 1954 ook al als eenzame strijder afficheerde en hoe hij tekenen van vermoeidheid vertoonde. Maar toch is het haast uitgesloten dat hij Boons behoorlijk geruchtmakende polemieken in die eerste naoorlogse periode totaal vergeten zou zijn. Over Walravens’ authentieke gevoelens valt hoe dan ook natuurlijk hooguit te speculeren.

De tweede optie gaat uit van een meer literair-strategische verklaring. Die ligt weliswaar in het verlengde van de eerste, maar zij overstijgt de speculatieve particuliere psychologie. Zouden we hier een avant-gardistische variant zien op het door Stephan Greenblatt in zijn *Renaissance Self-Fashioning* uit 1980 gemunte fenomeen van *self-fashioning*? Verwachtte men van een ‘echte’ avant-gardist immers niet eenvoudigweg een compromisloze instelling? Het image van de avant-gardist is dan per definitie dat van eenzame voorhoedestrijder. Hier lijken twee klassieke avantgarde-kenmerken met elkaar in conflict te komen. Walravens heeft zich altijd teleurgesteld betoond over het feit dat *Tijd en Mens* zichzelf ophief in 1955. Hij betitelde het meermalen als ‘zelfmoord’. Zo signaleert hij in zijn inleiding op *Waar is de eerste morgen?*, nog maar zeer kort nadat het blad ter ziele was:

[B]ij de Vlamingen ging de lust in het tijdschrift, in manifesten en polemieken er gauw weer uit. [...] Terwijl in Nederland de ruzies knetterden en *Podium* als het ware opbrandde van de polemieken, pleegde in Vlaanderen *Tijd en Mens* zelfmoord. Het onafwendbare ogenblik van de crisis was gekomen (Walravens 1955, 17-18).

Zien we in de eerste regel een voorafspiegeling van Walravens' latere verzuchting tegenover Weverbergh, in de laatste zinsnede is de echo zichtbaar van zijn slotzin in het eerder geciteerde fragment uit *Jan Biorix*, rond dezelfde tijd.

Walravens heeft het moeilijk met wat toch een avant-gardistische onvermijdelijkheid lijkt: een baanbrekend tijdschrift bestaat kort en hevig, polemiseert, manifesteert, ruit op – en gaat vervolgens onherroepelijk ten onder. Bij die avant-gardistische wetmatigheid kon hij zich nooit helemaal neerleggen. Dat is misschien verklaarbaar voor zover het bij hem die andere avantgarde-hoedanigheid versterkt, namelijk die van de principiële eenzaat tot het einde. Walravens vertoont hier wat Poggioli betitelt als *agonism*, globaal geparafraseerd: een ultiem individueel lijden in onbegrepenheid, ten bate van de goede (i.c. avant-garde-)zaak. Een citaat dat Poggioli in dit verband aanhaalt, lijkt helemaal van toepassing op de Weverbergh-brief: 'the very spirit of the avant-garde movements is that of the sacrifice and consecration of the self for those who come after' (Poggioli 1968, 67).

Het in-memoriamgedicht voor Walravens van een andere oud-Tijd-en-Menser, Ben Cami, opent met de woorden: 'Jan was eenzaam' (Cami in Claus 1967, 72). Die woorden konden weleens een bredere interpretatie toestaan dan misschien gedacht. Uiteraard was Walravens 'eenzaam' voor wat betreft het strategische aspect van zijn avant-gardisme, waarbij hier vooral stilgestaan is. Voeg daarbij dat hij voor wat betreft de inhoudelijke ('ethische') kant van zijn avantgarde-opvattingen eigenlijk ook zijn hele leven onder vuur lag – zowel bij medestanders als tegenstanders – dan moet de conclusie zijn dat de avant-gardist Walravens de strijd – al dan niet onvermijdelijk – individueel heeft geleverd of misschien zelfs heeft moeten leveren.

Literatuur

BOON 1952

L.P.Boon, 'Verzen van Urbain van de Voorde of hetgeen men "poëzie" heeft genoemd', in: *Tijd en Mens*, 16, 3, 1952, 295.

BOURDIEU 1992

P. Bourdieu, 'De productie van geloof. Bijdrage tot een economie van symbolische goederen', in: *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam, Van Gennep, 1989, 246-283.

CLAUS 1967

H. Claus, 'Open brief aan Jan Walravens', in: H. Claus e.a., *Waar is de eerste morgen?* Brussel/Den Haag, Manteau, 1967, 25-29.

DE BELDER-SARENS 1964

M. De Belder-Sarens, 'Kamertoneel in Vlaanderen', in: *Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica 'De Fontaine' te Gent: Jaarboek 14/15, 1964-65*, 141-191.

JOOSTEN 1996a

J. Joosten, *Feit en tussenkomst: geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

JOOSTEN 1996b

J. Joosten, *Jan Walravens*. Kritisch Theater Lexicon 3. Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1996.

JOOSTEN 2003

J. Joosten, 'Heraclitus in de polder: over Paul Rodenko', in: *Onttichting: essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*. Nijmegen, Vantilt, 2003, 103-120.

JOOSTEN 2005

J. Joosten, 'Waarheid of iets wat erop lijkt: Jan Walravens tussen autonomie en engagement', in: *Dietsche Warande en Belfort*, 150, 3, mei-juni 2005, 336-350.

MULIER 1976

B. Mulier, 'Jan Walravens en de Avant-Garde', in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 88-112.

POGGIOLI 1968

R. Poggioli, *The theory of the avant-garde*. Cambridge/London, Harvard University Press, 1968.

WALRAVENS 1955

J. Walravens, '4 scherven van 1 inleiding', in: *Waar is de eerste morgen?* Brussel, Manteau, 1955, 13-21.

WALRAVENS 1965

J. Walravens, *Jan Biorix*. Brugge, De Galge, 1965.

Noten

1. [Openingsmanifest] zonder titel, in: *Tijd en Mens* 1(1949), 1, 1.
2. Deze en de volgende twee brieffragmenten zijn geciteerd uit Joosten 1996a, 465 en verder.
3. <http://www.goudblommekeinpapier.be/nl/campagne/16-stellingen> [07.03.2010].
4. <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/absilis.html> [07.03.2010].
5. <http://mededelingen.over-blog.com/article-20236071.html> [07.03.2010].
6. In het hiernavolgende sluit ik aan bij eerdere bevindingen in Joosten 2005, met name 347-349.
7. Jan Walravens aan Julien Weverbergh, 22 mei 1965 (Archief Erven Walravens, Brussel).

‘DE NAAR CONSTRUCTIE SCHREEUWENDE CHAOS VAN VANDAAG’

Jan Walravens en de moderne poëzie

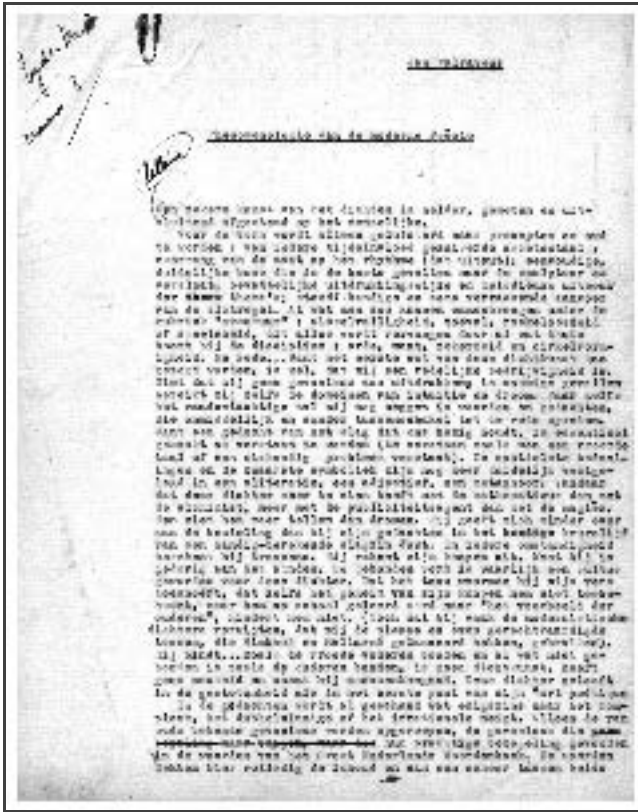
Dirk de Geest

Jan Walravens, historiograaf van de experimentele poëzie

In een boek over de figuur en het werk van Jan Walravens kan een bijdrage over Walravens en de moderne poëzie niet ontbreken. Wie er echter de omvangrijke bibliografie van Walravens' werk op naslaat (Van den Briele 1966), stelt al snel vast dat poëzie daarin slechts een bescheiden rol speelt. Zo is Walravens op tal van terreinen literair werkzaam geweest, maar als dichter heeft hij zich niet gemanifesteerd – tenminste niet met daadwerkelijke publicaties. Tegelijk toonde hij echter wel actief belangstelling voor het proza (onder meer als schrijver van twee romans) en voor het theater (onder meer als vertaler van Sartre). Weliswaar heeft Walravens als literair criticus meermaals over poëzie geschreven en – in de jaren onmiddellijk na de Tweede Wereldoorlog – enkele opgemerkte lezingen gehouden, maar al bij al gaat het om een zeer beperkt segment van zijn oeuvre, dat zich daarenboven kristalliseert tijdens enkele jaren uit zijn leven. Het merendeel van de beschouwingen over dichters zijn korte recensies en gelegenheidsstukjes (hoofdzakelijk in *De Zweep* en later in *De Periscope*). In vergelijking met de talrijke, vaak uitvoerige beschouwingen over prozaliteratuur en beeldende kunst gaat het hoe dan ook om een gering aantal teksten.

In het literair-historische geheugen blijft de naam van Walravens nochtans onlosmakelijk verbonden met de lotgevallen van de experimentele poëzie in Vlaanderen. Die nauwe associatie berust, bij nader toezien, hoofdzakelijk op twee elementen. Ten eerste was Walravens de samensteller van de spraakmakende bloemlezing *Waar is de eerste morgen?* – verschenen in 1955 en met een nieuwe, uitgebreide editie in 1960 –, die volgens de ondertitel de ‘jonge experimentele poëzie in Vlaanderen’ definitief in kaart bracht (Walravens 1955; 1960). Ten tweede publiceerde hij enkele jaren eerder al, in het mee door hem opgerichte tijdschrift *Tijd en Mens*, het invloedrijke essay ‘Phenomenologie van de moderne poëzie’ (Walravens 1950). De tekst werd kort daarop afzonderlijk uitgebracht – in een overdruk, op 101 exemplaren (Walravens 1951) – en veel later opgenomen in de tweede druk van *Waar is de eerste morgen?*¹ Vooral door die initiatieven staat Walravens geboekstaafd als de theoretische en kritische woordvoerder bij uitstek van de Vlaamse experimentelen, een rol die vaak vergeleken wordt met die van Paul Rodenko in Nederland.

Toch passen bij die voortrekkersrol enkele kanttekeningen. In tegenstelling tot Rodenko heeft Walravens niet jarenlang elke experimentele publicatie van kritisch



Eerste bladzijde van het typescript van de 'Phenomenologie van de moderne poëzie' (1951), AMVC-Letterenhuis (W 208/H).

commentaar voorzien, en algemeen is zijn belangstelling voor dichters veel minder uitgesproken. Daarenboven is de inzet van *Waar is de eerste morgen?* geenszins vergelijkbaar met die van een programmatische bloemlezing zoals *Atonaal* (1951) van Simon Vinkenoog, die de experimentele dichters voor het eerst systematisch – na enkele kleine occasionele anthologieën – op de literaire kaart wilde zetten. Walravens' bloemlezing sluit in feite nauw aan bij de succesrijke bundel *Nieuwe griffels, schone leien*, die Rodenko in 1954 als Ooievaarpocket liet verschijnen en die een oplage van tienduizenden exemplaren zou kennen. De keuze van Walravens verschijnt op een ogenblik dat het experimentalisme ook in Vlaanderen al enige jaren vaste voet aan de grond heeft gekregen. In dit opzicht gaat het veeleer zoals bij Rodenko om de canonisering en de bevestiging van een reeds geaccepteerde literaire mode, ook al worden die Vlaamse Vijftigers hier voor het eerst geselecteerd en gegroepeerd. Net zoals Rodenko hecht Walravens er trouwens aan om de jonge poëzie niet enkel als een volstrekt nieuw fenomeen voor te stellen, maar ze tegelijk te koppelen aan vooraanstaande vernieuwende voorlopers als Gezelle en Van Ostaijen. Zelfs de experimentelen hebben hun voorgeschiedenis en hun traditie.

Met de tweede druk van *Waar is de eerste morgen?*, vijf jaar later, wordt die literair-historische inzet van de bundel nog veel sterker onderstreept. Ditmaal heet het dat de bloemlezing niet langer de 'jonge' maar de 'levende experimentele poëzie in Vlaanderen' wil tonen. De oorspronkelijke selectie, nog sterk geconcipieerd vanuit *Tijd en Mens*, is daartoe aanzienlijk uitgebreid, zowel in de breedte als in de tijd. De dichters van *De Tafelronde*, *De Meridiaan* en *Taptoe* – oorspronkelijk concurrenten van de *Tijd en Mensers* – zijn nog ruimer dan vroeger vertegenwoordigd, en met Chris Yperman, Werner Verstraeten en Jos Vandelloo probeert Walravens zelfs nadrukkelijk de brug te leggen naar de jongste postexperimentele generatie, die van de zogenaamde 'Zestigers'. Ook de omkadering van die tweede uitgave wijst in de richting van een nadrukkelijk literair-historische aanpak. Het boek bevat nu ook een aantal essayistische bijdragen. Van Louis Paul Boon wordt een kritische tekst over de conservatieve recensent en dichter Urbain van de Voorde opgenomen en van Erik van Ruysbeek een van de brieven aan Karel Jonckheere over traditie en experiment in de poëzie. Adriaan de Roover is present met een van zijn controversiële toespraken over poëzie, René Gysen met een kort essay waarin hij het programma van *Gard Sivik* uiteenzet. De vroegere tegenstanders van *Tijd en Mens* – De Roover is bijvoorbeeld redacteur van *De Tafelronde*, Gysen van *Gard Sivik*, allebei tijdschriften die zich resoluut tegen het programma van *Tijd en Mens* hadden afgezet – zijn blijkbaar probleemloos medestanders van het experiment in brede zin geworden. Walravens heeft bij dat alles ook zijn eigen positie sterker in de verf gezet. De oorspronkelijke inleiding wordt aangevuld en geactualiseerd, maar – belangrijker – zijn eigen lange essay 'Phenomenologie van de moderne poëzie' wordt integraal opgenomen; met zijn veertig bladzijden beslaat het zelfs een zesde van het gehele boek! Al die transformaties tonen aan hoe het statuut van *Waar is de eerste morgen?* op vijf jaar tijd fundamenteel is gewijzigd. Het lijkt er nu vooral op dat Walravens probeert een stroming in kaart te brengen die in feite al grotendeels tot het verleden behoort. De hernieuwde publicatie van zijn eigen spraakmakende essay, zoveel jaren na datum, past in die literair-historische aanpak.

Die afsluiting van een periode wordt trouwens nog duidelijker wanneer *Dietsche Warande & Belfort* een paar jaar later, in 1963, een uitvoerig themanummer wijdt aan de moderne poëzie.² Het klassieke katholieke literaire bastion wil zich duidelijk een opener imago aanmeten. Samensteller Piet Thomas, al enige jaren de vaste recensent van moderne poëzie,³ opteert voor een ruime poëtische bloemlezing en laat daarnaast een aantal prominente verdedigers van de experimentele poëzie aan het woord. Die drukken zich allen enthousiast uit over de waarde en de blijvende vitaliteit van de nieuwste lyriek, met uitzondering van... Jan Walravens. De 'paus' van de experimentelen schrijft een sterk afstandelijke bijdrage, waarin hij de experimentele beweging als een grotendeels afgeronde stroming bespreekt. Hij belicht de principes van de experimentele poëtica, maar stelt ook vast dat die niet langer dominant zijn; zelfs een aantal vooraanstaande experimentele dichters is met de jaren opnieuw veel klassieker gaan schrijven. Walravens' artikel draagt dan ook de sprekende, maar in de context van het themanummer nogal controversiële titel: 'In Vlaanderen is het experimentele uur voorbij' (Walravens 1963).

‘Phenomenologie van de moderne poëzie’: een tekst met een reputatie

Deze laatste bijdrage – waarmee Walravens als het ware zijn engagement ten dienste van de experimentele poëzie wilde afsluiten – heeft echter veel minder weerklank gehad dan Walravens’ essay uit *Tijd en Mens*. Dat uitgerekend die vroege tekst zo snel zo spraakmakend is geworden, wekt toch enige verbazing. Zo is het essay door de soms ingewikkelde terminologie, het erudiete kader en de complexe argumentatie, niet meteen toegankelijke lectuur. Daarenboven bleef de kring van potentiële lezers aanvankelijk beperkt tot de abonnees van *Tijd en Mens* (dat niet bepaald een indrukwekkende oplage had) en de lezers van de aparte uitgave als plaquette. Hoewel de meeste literatuurhistorici gebruikmaken van de latere editie in *Waar is de eerste morgen?*,⁴ gaf de eerste uitgave al aanleiding tot een aantal kritische reacties, van onder meer Albert Westerlinck, Jan van den Weghe, Mathieu Rutten en (vanuit Nederland) Simon Vinkenoog.⁵

Op het eerste gezicht is dat verwonderlijk, gezien de kleine oplage en de beperkte verspreiding van de tekst. Soortgelijke *Tijd en Mens*-uitgaven – onder meer twee dichtbundels van Albert Bontridder en een van Marcel Wauters, naast *Zonder vorm van proces* van Claus – werden nauwelijks in de literaire kritiek opgemerkt. Die relatieve bekendheid wordt echter een stuk minder vreemd wanneer men weet dat de auteur zijn essay zelf bezorgde aan een aantal strategische spelers in het literaire veld. Zo kregen onder meer critici als Mathieu Rutten en R.F. Lissens een exemplaar van de ‘Phenomenologie’ toegestuurd. Voor de eerste gold nog dat hij tot op zekere hoogte vergelijkbare ideologische en poëtische standpunten hanteerde,⁶ maar voor de tweede (een katholiek uit de *Vormen*-generatie) was dat beduidend minder het geval. Het lijkt er bijgevolg op dat Walravens met zijn essay zijn ambities wilde verleggen. In plaats van een louter literair-kritische bijdrage probeert hij zich te profileren als auteur van een haast academisch, meer theoretisch-conceptueel en literair-historisch betoog.

In die opzet is Walravens trouwens geslaagd, tenminste als wij er enkele recente literatuurhistorici op nalezen. Zo ruimt Hugo Brems in zijn recente literatuurgeschiedenis voor de ‘Phenomenologie’ zelfs evenveel plaats in als voor het tijdschrift *Tijd en Mens*. Hij ziet er een van de centrale teksten in voor de beeldvorming van de Vlaamse experimentelen, ook al merkt hij daarbij op dat Walravens’ essay ‘niet specifiek over de dichters van *Tijd en Mens*’ handelt (Brems 2006, 132). Brems vat de gedachtegang van het essay samen en wijst op de institutionele impact van de tekst door in te gaan op de belangrijkste kritische reacties. Ook Jos Joosten besteedt, in zijn gezaghebbende monografie over het tijdschrift *Tijd en Mens*, ettelijke bladzijden aan Walravens’ tekst, waarvan hij het betoog nauwgezet weergeeft (Joosten 1996, 351-366). Hij beschouwt de publicatie van Walravens’ essay in het achtste nummer zelfs als een hoogtepunt in het blad. Oorspronkelijk bestond er een plan om dat essay, samen met Bontridders *Hoog Water* en Claus’ *Lied van de moordenaar*, als een soort manifestnummer te bundelen, maar dat idee ging uiteindelijk niet door (Joosten 1996, 329,

351, 372). Tegelijk echter markeert de 'Phenomenologie' ook een keerpunt in de geschiedenis van het tijdschrift, aangezien de zogenaamde 'neo-expressionistische' tendens – vertegenwoordigd door de Mechelse groep, met onder meer Remy C. van de Kerckhove – daarna definitief uit het blad verdwijnt.

In het vervolg van deze bijdrage wil ik, op mijn beurt, die klassiek geworden 'Phenomenologie van de moderne poëzie' van naderbij bekijken. Uiteraard besteed ik daarbij, zoals andere commentatoren, aandacht aan de opbouw van de tekst, de thematische en argumentatieve structuur. Daarnaast wil ik echter vooral dieper ingaan op de specifieke retoriek die Walravens hanteert. Uit zo'n genuanceerde lectuur komt een veel complexer en gelaagder beeld van zijn opvattingen naar voren dan men doorgaans geneigd is aan te nemen. Walravens' tekst is rijker, maar ook problematischer dan een conceptuele samenvatting ervan kan laten zien. Dat geldt onder meer voor de verhouding tussen klassieke en moderne poëzie, tussen moderne en experimentele poëzie, tussen Nederlandse en internationale literatuur, tussen esthetiek en ethiek, tussen fenomenologie en essentialisme. Om de discursieve mechanismen nauwlettend te kunnen analyseren, met oog voor de kleinste (maar vaak revelerende) details, volg ik het betoog van Walravens zoveel mogelijk op de voet.

Niet-moderne poëzie, een sjabloon

De openingsbladzijden van de 'Phenomenologie' zijn zonder twijfel de meest geciteerde fragmenten omdat ze in het essay de helderste formulering geven van het onderscheid tussen zogenaamd 'klassieke' en zogenaamd 'moderne' poëzie. Meteen legt de essayist zijn eigen poëtische kaarten op tafel. Hij richt zich tegen de klassieke lyriek, waarvoor hij aan het eind van zijn inleiding de dodelijke zin 'Maar poëzie is wat anders' (24) reserveert, en positioneert zich daardoor als een regelrechte pleitbezorger van de nieuwe, met name experimentele poëzie. Zo wordt Walravens' visie althans veelal geïnterpreteerd.

Toch is het statuut van deze openingsbladzijden veel minder eenduidig dan men doorgaans aanneemt. Allereerst gaat het niet eens om een deel van het eigenlijke betoog: zoals het einde wordt gevolgd door een korte coda (in de versie van 1960 cursief afgedrukt), zijn ook de beschouwingen waarmee de tekst aanvangt in feite 'voorafgaande' opmerkingen, die buiten de eigenlijke analyse staan.⁷ De analyse van de klassieke poëzie maakt zelfs geen deel uit van de aangekondigde fenomenologische beschrijving, maar vormt daartoe hooguit een algemeen strategisch kader. Walravens schetst, met veel gevoel voor retoriek, een globaal beeld, niet meer dan een karikatuur waartegen hij vervolgens zijn visie op de moderne poëzie – het thema van de twee uitvoerige, genummerde secties van de 'Phenomenologie' – kan afzetten.

Zo is het betekenisvol dat het contrast met de moderne poëzie pas in de slotzin van de openingsparagraaf ter sprake wordt gebracht, als een overgang naar het vervolg van de tekst; de concrete analyse daarvan moet immers nog aanvangen.⁸ Ook maakt de essayist geen melding van een begrip als 'klassieke poëzie' – de term valt nergens,

waardoor de polariserende discussies van dat ogenblik ook niet worden opgeroepen –, maar van ‘een zekere kunst van het dichten’ (21) en uiteindelijk zelfs van ‘deze dichtkunst van gisteren’ (23). Van een afrekening met de contemporaine klassieke dichters is dus hoegenaamd geen sprake. Concrete eigentijdse voorbeelden blijven althans achterwege, al zou men misschien algemeen kunnen stellen dat ook de naoorlogse klassieke poëzie als een ‘dichtkunst van gisteren’ gekarakteriseerd kan worden op grond van haar angst voor vernieuwing en haar krampachtig vasthouden aan de eeuwige thema’s en de dienstbaarheid van de poëzie.

Die klassieke poëzie wordt niettemin van meet af aan op een hoogst ironische en subtiel-negatieve wijze voorgesteld. Het uitgangspunt daartoe luidt: ‘Een zekere kunst van het dichten is helder, gemeten en uitsluitend afgestemd op het menselijke’ (21). De toevoegingen ‘zekere’ en ‘uitsluitend’ zorgen ervoor dat de neutrale (zelfs positief te interpreteren) beschrijving van het klassieke ideaal al wordt ondermijnd. Dat is overigens de belangrijkste retorische strategie in deze sectie van de tekst; bij de beschrijving van de klassieke poëtica wordt vooral de klemtoon gelegd op de beperkingen die de dichter zichzelf heeft opgelegd met het oog op een doelstelling die niet in strikt-poëtische termen gedefinieerd kan worden.

In de eerste plaats wordt het technische vakmanschap van de dichter overbelicht. Dat zat al vervat in ‘kunst van het dichten’ en het keert terug in termen als ‘bedrijvigheid’, een gedicht dat is ‘gemaakt’, ‘precepten’, ‘duidelijk’, ‘bevattelijk’, ‘handig’, bewoordingen die alle in de eerste alinea’s van Walravens’ tekst voorkomen. Kortom, alles staat hier in dienst van discipline – ‘al wat thuis hoort bij de discipline: orde, maat, zekerheid en cirkelvormigheid’ (21) –, het zich vrijwillig onderwerpen aan vooraf bepaalde regels. Daardoor is wel sprake van een vak, een *ars*, maar dat gebeurt ten koste van het ‘avontuur’ – een term die begrippen omvat als ‘wisselvalligheid, toeval, roekeloosheid of speelsheid’ (21). Die terminologie roept diverse andere tegenstellingen op. ‘Dichtkunst’ wordt bijvoorbeeld geassocieerd met een bij uitstek statische visie, analoog aan het classicisme in de andere kunsten (met de vermelding van ‘sculptuur’, ‘melodieuze uitbouw der themata’ en verwijzingen naar de Griekse beeldhouwkunst). Belangrijk is vooral dat dit type van kunst een boventijdelijk statuut ambieert en wezenlijk gericht is op het ‘algemene’ en het ‘universele’ (22). Voor de poëzie resulteert dat in een ‘van iedere tijdsinvloed gezuiverde ascetentaal’ (21). Tevens leidt zo’n poëtica onvermijdelijk tot abstractie en een voorkeur voor de controle van de ‘rede’. Weliswaar weet ook klassieke lyriek soms ‘zelfs de domeinen van intuïtie en droom’ te bereiken, maar Walravens voegt daaraan veelbetekenend toe: ‘Maar zelfs het raadselachtige zal zij nog zeggen in woorden en gedachten, die onmiddellijk en zonder tussenschakel tot de rede spreken’ (21). Het doorslaggevende belang van het rationele staat dus buiten kijf, en de poëtische taal is in die optiek niet meer dan een transportmiddel voor gedachten.

Aan de oorsprong van dit type poëzie ligt vooral een drang naar betekenis – de dichter wil iets meedelen –, en die vormt tegelijk ook het doel voor de lezer. Aan de ene kant is er de bedoeling van de auteur om zich in zijn werk uit te drukken, aan de andere

kant de uitdrukkelijke gerichtheid op de lezer: 'een gedicht [...] is essentieel gemaakt om *verstaan* te worden (te verstaan zoals men een vreemde taal of een wiskundig probleem verstaat)' (21). Op die manier wordt het gedicht nadrukkelijk gesitueerd in de interactie tussen auteur en lezer, eerder dan als een ding op zich. Tegelijk echter viseert de klassieke dichter niet het nu of het specifieke, maar enkel het meest algemene, 'de vanouds bekende gevoelens' zoals die hun neerslag hebben gevonden 'in de woorden van het Groot Nederlands Woordenboek' of de 'algemeen-gangbare woordenschat' (22). Formeel resulteert dat in een lyriek die vooral 'gebonden' wil zijn, die streeft naar eenheid en overzichtelijkheid: 'De woorden dekken hier volledig de inhoud', en de dichter zelf wordt een 'mathematicus'. Inhoudelijk wordt, in diezelfde optiek, alles geschuwd 'wat enigszins naar het complexe, het dubbelzinnige of het irrationele neigt' (22). Zelfs de wereld wordt doelbewust gereduceerd tot het algemene en het herkenbare: 'De andere, de volledige wereld is veel te verwarrend, te complex en te ongebonden om zich tot hun marmeren schoonheid te lenen' (23).

In laatste instantie hangt de drang naar communicatie, volgens Walravens, samen met het verlangen om aan poëzie een didactische functie te verbinden. De klassieke dichter is in wezen een 'schoolmeester', een 'publiciteitsagent', een 'didacticus', 'iemand die het leven kent en die weet hoe wij handelen moeten. En die het ons zegt – rechtstreeks of onrechtstreeks – in zorgvuldig berekende woorden en goed gemeten verzen' (23). Tegenover die wezenlijk heteronome opvatting van literatuur – poëzie als een drager van ideeën en morele waarden – stelt Walravens terloops al een ander ideaal, dat van de 'alchemist' en de 'magiër' (22), die geassocieerd worden met dromen en bezieling. In die alternatieve visie vormt poëzie vooral de verkenning van het nog niet-bekende, van het bij uitstek tijdelijke, van het magische woord op het ogenblik dat dit betekenis krijgt, van de autonome kunst. Het is, met andere woorden, zonneklaar dat Walravens zijn tendentieuze schets van de klassieke poëzie in feite gebruikt om de lezer voor te bereiden op de kern van zijn eigenlijke pleidooi. Zelfs de tweedeling van 'vorm' en 'gedachten' (22) – die het verdere essay structureert – komt hier al voor. In die zin vormt de proloog in alle opzichten een spiegeltekst voor wat volgt.

Moderne poëzie, een genealogie

Met die inleidende beschouwingen is de toon gezet. Walravens beoogt geen overzicht van de poëzie als zodanig, hij gaat op zoek naar een specifieke variant daarvan, die hij 'de moderne poëzie' noemt. Weliswaar domineert daarbij een wetenschappelijk perspectief – de filosofische titel van de tekst spreekt al voor zich –, maar tegelijk wil Walravens ook de meerwaarde van dat type poëzie voor de eigen tijd aantonen, waardoor zijn betoog onmiskenbaar een poëtische dimensie krijgt. Opmerkelijk is alvast dat nergens sprake is van het op dat ogenblik courante begrip 'experimentele' poëzie;⁹ het gaat Walravens om een veel breder perspectief. In dat opzicht is het relevant dat de twee centrale delen van zijn betoog allebei verweven zijn met een historische schets, waarin het ontstaan van de moderne poëzie in een breed cultuurhistorisch verband wordt gesitueerd.

Die historische uitweidingen – in een tekst die toch allereerst systematisch is opgevat – hebben diverse bedoelingen. Allereerst maken ze het mogelijk het betoog met uiteenlopende voorbeelden te illustreren en zo concreter en overtuigender te maken. Belangrijker dan dat is echter de manier waarop het begrip ‘moderne poëzie’ zo in zijn volle historiciteit wordt belicht. Moderne poëzie is een verschijnsel dat een min of meer afgebakende ontstaansgeschiedenis kent en daardoor ook als entiteit op termijn terug kan verdwijnen; aan het einde van zijn betoog lijkt het er inderdaad op dat Walravens een blik in de toekomst werpt. Zo’n historische benadering past uiteraard goed in de fenomenologische aanpak die Walravens wil hanteren; de concrete verschijning van objecten in ruimte en tijd is daarbij het uitgangspunt van de analyse. Daarenboven vormt de nauwe band van literatuur met de culturele, maatschappelijke en filosofische constellatie van de tijd waarin ze vorm krijgt een centraal element in Walravens’ betoog. Specifiek voor de moderne periode zal die associatie van literaire experimenten met de concrete tijdsomstandigheden zelfs van cruciaal belang blijken. Tot slot stelt dat ruime kader de auteur in staat om, naast algemene evolutielijnen, ook bepaalde nuances en de veelzijdigheid van een zelfde poëticaal project te onderstrepen.

Die historische reconstructie zelf is nogal complex. Uiteraard staat de genealogie van de moderne, eigentijdse poëzie centraal, maar Walravens schrikt er niet voor terug om daarbij terug te gaan tot de primitieve volkeren en de middeleeuwse literatuur. Dat primitieve keert overigens terug als een van de belangrijkste inspiratiebronnen van de moderne kunst; herhaaldelijk wordt in die context verwezen naar ‘volksdichters’, ‘kinderrefreintjes’ en ‘negers’ (27) als tegengewicht voor een te rationele literaturopvatting. Het utilitarisme en de heteronomie van de primitieve en de middeleeuwse kunst worden weliswaar niet ontkend. Zo is er onder meer sprake van een ‘aangegeven gedachte’, van een ‘weten’ en een ‘kennen’, een ‘uitdrukking van menselijkheid’ en het oproepen van een wereld (24), maar die functietoekenning wordt nadrukkelijk ondergeschikt gemaakt aan een dimensie die men als taalmagie of suggestiviteit kan omschrijven. Walravens roept die op via beelden die refereren aan de zintuiglijkheid, de pure emotionaliteit en een verrassende kijk. Als de ‘zuiverste aller poëten’ wordt zelfs ‘de genaamde Jezus’ (24) opgevoerd.

Daarna volgt schetsmatig een historisch panorama. Walravens concentreert zich daarbij niet op de eeuwenlange didactische en moraliserende functie van de poëzie en de triomf van een classicistische poëtica; daarmee heeft hij in zijn proloog al afgerekend. Nagenoeg al zijn aandacht gaat uit naar de sporen van een tegentraditie, waar de kiemen van de moderne poëzie aangetroffen kunnen worden. Walravens onderstreept hoe die historische evolutie gepaard gaat met uiteenlopende nationale tradities. Via de ‘geheime en bezwerende schoonheid van het vers’ bij Villon (25) verschuift het zwaartepunt naar Engeland, met Shakespeare, die echter ‘minder met zijn gebeeldhouwde sonnetten dan met de heerlijke tirades uit de blijspelen’ (25) een blijvende indruk heeft nagelaten. Vervolgens verschuift het brandpunt naar Duitsland, waar met de romantiek de moderne lyriek begint; wat daaraan voorafging, was slechts de ‘incubatieperiode van een originele en zelfstandige kunst’ (25), die zowel met een

nieuwe vorm als met een nieuwe inhoud in verband wordt gebracht. Walravens slaat de Duitse romantiek hoger aan dan de Franse, net omdat ze bij uitstek 'mystisch en irrationeel van inslag' is: 'Deze dichters bepalen de poëzie als de ritmische expressie van het Raadsel, niet als de heldere weergave van de menselijke psychologie' (26); Hölderlin vormt in die optiek het absolute hoogtepunt. Later verschuift het perspectief weer naar Frankrijk, met Baudelaire en Mallarmé en Rimbaud als grote 'baanbrekers' (26), gevolgd door het surrealisme met Breton. Op dat ogenblik gaat de geschiedenis over in de actualiteit. Hoewel Walravens voor de recente decennia hoofdzakelijk een Frans referentiekader hanteert, verwijst hij – zonder een opdeling in de taalgebieden – ook naar een internationale canon van dichters die de essentie van de moderne lyriek belichamen: de moderne poëzie is 'thans in het werk van Pierre Reverdy, Garcia Lorca, T.-S. Eliot, Max Jacob, René Char, Dylan Thomas, Gerrit Achterberg, Gaston Burssens en zovele anderen, een voldongen feit geworden' (26).

Die historische schets staat echter niet op zich, als een beknopt encyclopedisch overzicht, maar past geheel in het proces van literaire autonomisering dat Walravens cruciaal acht voor de moderne poëzie. Voor alles wil hij via 'de evolutie van de nieuwe poëtica' laten zien 'dat het begrip poëzie zich in West-Europa slechts langzamerhand losgemaakt heeft van een goedgereguleerd, didactisch en academisch verband' (27). Die ontwikkeling hangt samen met de breuk met de dienstverlenende functie van poëzie, maar ook met het loslaten van de 'tyranische rol' van de 'rede' (27) en het onderzoeken van de eigenheid van de poëzie zelf: 'En eigenlijk is de evolutie van de moderne poëzie niets anders dan het streven van enkele dichters om de poëzie zelf tussen de vingers te grijpen. En om meteen te achterhalen wat deze poëzie is en te experimenteren wat men er kan mee uitvoeren' (28). Die zoektocht naar het eigene van de poëzie resulteert echter, aldus Walravens, niet in een steeds verder doorgedreven formalistische lyriek; de band met het menselijke blijft integendeel van wezenlijk belang. In tegenstelling tot de heteronome literatuur gaat het niet om een 'belijdenis' die al vooraf bestaat en enkel onder woorden wordt gebracht, zoals in de 'duisternis van de biechtstoel': 'Poëtisch wordt ze alleen nadat ze binnengeleid werd in een bijzondere wereld van klanken, ritmen en beelden. Alleen door deze wereld verkrijgt de expressie van het menselijke een poëtisch accent' (29). Vorm en inhoud vormen ook (en misschien zelfs vooral) in het geval van de moderne poëzie elkaars noodzakelijk complement. Op die manier is de moderne poëzie niet enkel het resultaat van een intern-literair autonomiseringsproces, maar ook een fenomeen dat nauw in verband staat met de tijdsomstandigheden en de ontwikkelingen in andere kunsten, vooral dan de muziek en de beeldende kunst.

Moderne poëzie, een formele analyse

Het eigenlijke eerste deel van de 'Phenomenologie van de moderne poëzie' is gewijd aan de vorm in de moderne poëzie; zelf spreekt Walravens, in overeenstemming met de fenomenologische invalshoek van zijn essay, liever van de 'fysische verschijning' (29). Ook het feit dat eerst de waarneembare dimensie van de tekst aan bod komt en

vervolgens pas de thematiek past in die filosofische optie, aangezien het moderne gedicht – en het moderne gedicht bij uitstek – zich bij de lezer spontaan aandient als een uitwendige vorm. Tegelijk sluit die opbouw ook aan bij de eerder geformuleerde kritiek op de klassieke literaturopvatting. Die is immers gebaseerd op het primaat van de betekenis en de achterliggende gedachten, waardoor ze de vorm opvat als een soort ingenieuze verpakking daarvoor. Walravens keert die redenering om door de bespreking van het moderne gedicht allereerst als een confrontatie met een bevreemdende vorm te ensceneren. Toch blijft het merkwaardig dat de essayist zich, ondanks die reserves, uiteindelijk toch blijft beroepen op de gangbare tweedeling vorm-inhoud. Sterker nog, bij nader toezien wordt de traditionele verhouding van vorm en inhoud grotendeels gehandhaafd. Zonder enige nadere adstructie wordt immers geponereerd: ‘Die inhoud zal trouwens de adequate herhaling van die vorm zijn op het affectief en wijsgerig plan’ (29). Het isomorfisme van vorm en inhoud – een basisstelling van elke klassieke esthetica – wordt expliciet beleden en tegelijkertijd wordt het verband gelegd tussen een ‘affectief’ en een ‘wijsgerig’ plan. Daarmee blijft Walravens schatplichtig aan de premissen van een eeuwenlange poëticatraditie.

Hoewel de essayist in het vervolg van zijn uiteenzetting steeds zal spreken van ‘de moderne poëzie’, beklemtoont Walravens zoals gezegd sterk de historiciteit van het verschijnsel dat hij analyseert. Eerder dan naar een sluitende wezensdefinitie of een definitieve verklaring gaat zijn aandacht uit naar ‘een zo getrouw mogelijke beschrijving van het fenomeen’ (29). Daarbij onderscheidt hij een viertal formele eigenschappen.

Het eerste, en misschien wel belangrijkste kenmerk van de moderne poëzie is het belang dat wordt gehecht aan het geïsoleerde woord: ‘Neemt men dus een modern gedicht onder ogen, dan wordt men in de eerste plaats getroffen door het feit, dat het zo zichtbaar en bijna opdringerig “met woorden” geschreven is’ (29). Dat verschijnsel treedt weliswaar ook sporadisch op in klassieke gedichten, maar daar blijft het afzonderlijke woord duidelijk ondergeschikt aan de grotere samenhang. Walravens vergelijkt die ordening zelfs met de ‘discipline’ van ‘een afdeling Duitse soldaten’ (29), een ongemeen agressieve metafoer in het toenmalige klimaat. Daartegenover stelt hij: ‘In een modern gedicht schijnen ALLE woorden uit de band te springen’ (29). Hij vergelijkt dat met de wijze waarop in de moderne muziek is afgerekend met ‘de zogenaamde harmonie der klassieken’ (30). Die verzelfstandiging van het woord wordt vervolgens in verband gebracht met een bewust streven naar bevrijding; termen als ‘zich niet laten inbrigeren’ en ‘niet onderworpen’ spreken voor zich (30). Die beschrijving van de tekst wordt vervolgens communicatief gekoppeld aan de lezer en de auteur. De lezer wordt bruusk geconfronteerd met ‘hindernissen’, met een ‘schok’, een ‘dreiging en een mysterie’. Van de moderne dichter wordt gezegd: ‘Zorgvuldig houdt de moderne dichter zijn stilten bij, verlengt ze of kort ze in, naargelang het beeld dat hij aangeeft of het woord dat hij gebruikt’ (30-31). In die laatste zin zijn meteen reeds de volgende kenmerken van de moderne poëzie geïmpliceerd.

Het zelfstandige woord heeft inderdaad als noodzakelijk complement de stilte; die vormt de achtergrond waartegen het woord ontstaat en zijn intense werking kan rea-

liseren. Walravens gebruikt daarbij 'stilte', 'niets', 'afwezigheid' en zelfs het sarricaanse 'niet' als vrijwel-synoniemen. Opmerkelijk is wel hoe die spanningsverhouding van het woord en de stilte meteen tweemaal metaforisch wordt verbeeld. Eerst maakt Walravens gebruik van een traditioneel natuurbild (het woord als een 'veldbloem op het groene gras'), en meteen daarop wordt als contrast de neonverlichting in het moderne stadsbeeld opgeroepen. Dat typeert opnieuw de halfslachtige positie van de essayist, die weliswaar de spreekbuis van het 'moderne' wil zijn, maar daartoe tegelijk een beroep blijft doen op het jargon van de klassieke poëtica.

Het effect van die spanning tussen het geïsoleerde woord en de stilte is dubbel. Aan de ene kant wordt het woord als aparte entiteit 'veel echter en dieper zichzelf' (31), 'boordevol gevuld met zijn eigen betekenis'. Aan de andere kant krijgt het 'een bezwerend karakter', 'een incantatorische waarde' (31), die Walravens verbindt met het effect van vuurwerk en met de muziek van moderne componisten zoals Bartók. In beide opzichten wordt echter van zowel de lezer als de dichter een extra inspanning gevraagd. Hier is zelfs sprake van een heuse strijd met de taal om aan het woord 'zijn laatste en geheimzinnigste betekenis te ontwingen...' (31). Hetzelfde beeld wordt gebruikt voor de combinatie van woorden onderling. In tegenstelling tot de klassieke poëzie is hier niet langer sprake van een 'algemene zin' of 'een algemene danspartij', maar integendeel van woorden die 'schijnen met elkander te vechten en het gedicht dreunt van hun botsingen' (32). Daardoor ontstaat echter niets minder dan 'een gans persoonlijke en nieuwe taal' (31) en zelfs een volstrekt 'nieuwe realiteit' (32):

Twee woorden, die schijnbaar zonder verband naast elkaar staan, maar die door een doordringend genie aan elkander gekoppeld werden, kunnen vaak een realiteit onthullen, die weliswaar niet door iedereen gezien wordt – iedereen ziet ook de relativiteitstheorie van Einstein niet – maar die er niettemin echt om is (32).

Naast het woord en de stilte vermeldt Walravens als tweede eigenschap van de moderne poëzie het 'speciaal gebruik' en de 'bijzondere betekenis' van het beeld (33). Hier wijst hij – in tegenstelling tot het woord – op een lange voorgeschiedenis, maar zelfs bij de beste dichters uit het verleden – hier vallen de namen van Dante en Shakespeare – blijft 'de betekenis van die beelden ondergeschikt aan de algemene zin van het gedicht' (33). Het beeld vormt, met andere woorden, de 'verduidelijking' of de 'veraanschouwelijking' van een vooraf gegeven idee. Het verbindingswoord 'zoals' van de vergelijking staat symbool voor die 'gebonden' zeggingswijze. Het revolutionaire van de moderne dichters is dan ook dat zij 'dit verbindingswoord zonder meer weggelaten hebben en zodoende de navelstreng tussen woord en beeld doorsneden' (33). In dat opzicht is 'de isolatie van het woord' onlosmakelijk verbonden met 'de geboorte van het autonome beeld'. Daarenboven wordt het moderne gedicht gekenmerkt door een aaneenschakeling van beelden die met elkaar in de clinch gaan – hoe wel ze, zoals in het geval van Eluard, ook elkaar kunnen 'opvolgen in een weidse en soms barokke overvloed' (33).

Die centrale rol van het beeld verdringt in ieder geval de idee dat poëzie de uitdrukking van gedachten zou zijn en maakt de weg vrij voor een bij uitstek irrationele poëzie – hier valt opnieuw de term ‘dromers’, die al in de inleiding voorkwam –, waarvan ook de effecten op de lezer niet langer in rationale termen beschreven kunnen worden. Walravens heeft het onder meer over ‘openspattende beelden’ en ‘openbarstende effecten’ (34):

Het moderne beeld barst open als een vuurwerk, het verrast en depayseert. Het laat zich zelden voorzien en ontvlamt steeds onverwacht en luidruchtig in het korps van het gedicht, dat er bijna telkens door vernietigd en steeds door ontwricht wordt (34).

Tegelijk echter reikt het belang van deze poëzie verder dan een dergelijke verrassing en ontregeling. De aanvankelijke ‘ongerijmdheid’ en de ‘schijnbare absurditeit’ die zich van de lezer meester maken, vormen slechts een eerste stap in een proces van bevrijding en transformatie. Het moderne gedicht richt zich tot het ‘hart’ en de ‘verbeelding’ (35) van de lezer, die zo inziet ‘dat de absurditeit slechts uiterlijk was en dat zij expressie verleende aan een innerlijke waarheid die niet altijd logisch maar toch vaak verrassend juist was’ (35). Voor de criticus die Walravens is, kan het chaotische beslist niet meer vormen dat een aanzet tot een nieuwe, intrinsieke waarheid. Die overtuiging verbindt hij met wat men vandaag een logocentrische kritiek zou noemen. De klemtoon op waarheid en logica wordt immers in verband gebracht met een ‘West-Europese dwaling’, ‘een West-Europese misvorming van de geest’ en een ‘verarming’ (35). Ook de gelijkstelling van die waarheid met het ‘concept’ (de rationale betekenis) wordt op de korrel genomen, op grond van de overtuiging dat ‘een associatie van beelden (zoals de hierboven aangetroffen botsing onder woorden) soms heel wat dieper doordringt tot waarheid en werkelijkheid dan een begrip’ (35). Het oosterse denken wordt daartegenover als heilzame remedie geïntroduceerd. Om die visie verder te concretiseren karakteriseert Walravens uiteindelijk het beeld als ‘merveilleux’ – een zoveelste aanwijzing voor de dominantie van een Frans referentiekader bij de redactie van de ‘Phenomenologie’. Zelf vertaalt de criticus dat begrip met woorden als ‘heerlijk’, ‘wonderlijk’ en ‘vreugde’ (38).

Precies vanuit die redenering heeft Walravens overigens bezwaar tegen de surrealistische techniek van de *écriture automatique* en tegen het lettrisme. Het onbewuste en het toeval resulteren op zich, aldus de auteur, niet in poëzie. Integendeel, ook de moderne lyriek wordt beheerst door een ‘leidende, zij het niet altijd van zichzelf bewuste gedachte’ (37). Anders zou ze het risico lopen ‘inhoudloos’ te worden (37). De sleutel voor die zinvolheid ligt eens te meer bij de intentie van de dichter en zijn vakmanschap; het feit dat die wereld pas in en door het poëtische woord gestalte krijgt – en dus een soort van tekstinterne intentionaliteit veronderstelt – doet daaraan geen afbreuk.

Woord en beeld blijken in het moderne gedicht nauw verbonden met ritme, de derde component die Walravens bespreekt. Ook hier wordt de niet-westerse kunst tot voorbeeld gesteld; Walravens verwijst meermaals naar oosterse invloeden en naar de

jazz. Opnieuw gaat het in eerste instantie om het wegvallen van vooraf opgelegde regels die de vernieuwende creativiteit aan banden leggen – in dit geval de maat van het metrum –, waardoor ruimte wordt gecreëerd voor een eigen, natuurlijk ritme, dat van de ademhaling. Volstrekte willekeur of mateloosheid is alweer uit den boze. Het natuurlijke ritme van ieder afzonderlijk gedicht resulteert in vrijheid – het ‘vrije vers’ –, maar het betreft een vrijheid die gebonden is ‘aan eigen noodwendigheden’: ‘Want het zogenaamde vrije vers is even gebonden als het andere, maar de moderne dichter bindt het samen met een nieuw touwtje’ (40). Walravens staat weigerachtig tegenover de ‘kreet-poëtica’ van de lettristen, die ‘de poëzie wel [kan] verrijken maar niet opslorpen’; ze is hooguit dienstig als ‘experiment’ maar allerminst als een doel op zich.

Tot slot van de formele bespreking – en tevens als overgang naar de inhoudelijke analyse in het tweede deel van zijn uiteenzetting – gaat Walravens op zoek naar een meer algemeen verklaringsprincipe voor de eerdere beschrijving van het moderne gedicht. Wat betreft de taalhantering onderstreept de essayist het idee van een taal die ‘vrij’ en ‘open’ zou zijn (42) en daardoor resulteert in een sterke intensivering. Tegelijk wordt het moderne vers, aldus Walravens, toch intens gedragen door wat hij een ‘eenheid’ noemt, een ‘spanning’ en een ‘kracht’. Die is echter niet het gevolg van een vooraf bedachte betekenis, maar eerst en vooral van ‘een sterk-aaneengeregen eenheid van klanken, ritmen en beelden, die voor hem [de lezer] oprijzen als een dier hoge wanden van de duistere Italiaanse kerken, waarop de fresco’s der oude meesters branden’ (42). Deze formulering illustreert eens te meer de relatieve primauteit van de vorm op de betekenis. De nieuwe ervaring die zo ontstaat, wordt vervolgens gedetailleerd beschreven als een droom; de eerdere occasionele aanduiding van dichters als dromers vindt hier dus een culminatiepunt. In de droom vindt Walravens evenzeer de spanning terug tussen woord en stilte, het geheel eigen ritme en de dominantie van beelden waarbij ‘de gedachten en de gevoelens’ verschijnen als ‘een bonte en verwarde film’ (43). Daardoor wordt de weg geëffend voor een nieuwe kijk, die beurtelings als ‘wild’, ‘onvoorzienbaar’ (44) of ‘revelerend’ wordt gekarakteriseerd. Naast die overeenkomst van de moderne poëzie met de intrinsieke kenmerken van de droom onderstreept Walravens de soortgelijke werking van poëzie en droom. Ook dromen maken intense ervaringen los bij het subject; ze ‘onthutsen’, ‘beangstigen’, ‘verafschuwen’. Die suggestie wordt door Walravens uitgewerkt tot een esthetisch principe; verwijzend naar Max Jacob stelt hij ‘dat er geen schoonheid bestaat zonder een schok, die er ons van verwittigt, dat het ongewone in aantocht is’ (45). Het gebruik van de term ‘schoonheid’ illustreert eens te meer dat de ‘schok’ geen doel op zich vormt, maar fungeert als het signaal voor een meer constructieve ervaring.

Uit het voorgaande blijkt duidelijk hoe Walravens’ uiteenzetting over de vorm van de moderne poëzie aanmerkelijk ambiguer is dan men op het eerste gezicht – door enkel naar de opgesomde kenmerken en de meest markante uitspraken te kijken – zou denken. De autonomie van het vers en van de taal wordt weliswaar beleden, en ook de interactie met de ‘de niets vermoedende maar ook door geen vooroordelen ontaarde poëzielezer’ (45) speelt een vooraanstaande rol – geheel in overeenstemming

met een fenomenologische invalshoek –, maar dat neemt niet weg dat de auteur als beslissende instantie aanwezig blijft. Zonder dat geloof in een intentionele (en in feite zelfs doelbewuste) act is het moderne gedicht immers onmogelijk met zekerheid te onderscheiden van toeval, chaos of absurditeit. Walravens onderkent wel degelijk het doorbreken van de band tussen vorm en inhoud, woord en betekenis, afzonderlijk element en grotere samenhang, maar tegelijk kan de ene pool niet zonder de andere. Hij ziet de ‘destructieve’, ‘ontregelende’ dimensie van het moderne gedicht niet toevallig als een noodzakelijke stap om te komen tot een nieuwe, zinvolle wereld en ervaring. Daarin ligt, eerder dan in de loutere verwarring, voor hem het oogmerk van het moderne gedicht.

Die tweeslachtigheid blijkt ook uit de voorbeelden die Walravens gebruikt om zijn betoog te stofferen. Meermaals poneert hij expliciet een onderscheid tussen twee types (Franse) poëzie, zonder dat hij het ene type superieur acht aan het andere. Aan de ene kant staat dan een figuur als Artaud, die geassocieerd wordt met de zuivere ontregeling van de taal en de gangbare ervaring. Aan de andere kant staan dichters als Char en Eluard, die in hun werk sterker een nieuwe eenheid oproepen.

De moderne poëzie, een inhoudelijke analyse

In het tweede deel van zijn essay gaat Walravens in op de ‘eigenlijke inhoud’ van het ‘nieuwe gedicht’ (46). Daarmee handhaaft de essayist ogenschijnlijk de traditionele tweedeling tussen vorm en inhoud. Toch is die indruk niet helemaal correct. Niet alleen suggereert de opbouw van het betoog de (relatieve) prioriteit van de vorm boven de inhoud, de structuur spoot ook met de fenomenologische benadering om via de verschijningsvorm tot de betekenis van een object of een ervaring te komen. Het gaat de essayist in het tweede deel van zijn beschouwingen vooral om de ‘doelstellingen’: ‘wat zegt en wat wil het moderne gedicht?’ (46). Ook deze formulering past in de fenomenologische invalshoek; ‘doelstellingen’ verwijst naar een soort van intentionaliteit, die hier niet zozeer verbonden wordt met de bedoeling van de auteur maar veeleer met de ‘interne betekenis’ die in het moderne gedicht zelf besloten ligt. Tegelijk wordt aangegeven dat het ook gaat om ‘de manier waarop het gedicht zich aan de lezer voordoet’, een formulering die eens te meer wijst op de grote aandacht die in het essay uitgaat naar de ontvanger. De communicatieve dimensie van de moderne poëzie is niet minder belangrijk dan de tekstinterne eigenschappen ervan.

Om niet de indruk te wekken van een definitieve, transcendentale (innerlijke en universele) betekenis formuleert Walravens enkele voorafgaande reserves bij een inhoudelijke analyse van de moderne poëzie. Aan de ene kant streeft de essayist naar een algemeen geldende beschrijving; hij heeft het onder meer over een ‘algemene strekking [...], waarvan de stijl beantwoordt aan bepaalde karakteristieken en waarvan het gevoel en de intellectuele curiositeit in dezelfde atmosfeer baden’ (46). Aan de andere kant onderkent Walravens wel degelijk de grote verschillen die in de praktijk bij zo een complex verschijnsel optreden. Zo bestaan er tussen de moderne dichters aan-

merkelijke temporele en geografische verschillen; de complexe genealogie demonstreert dat overduidelijk. Daarenboven is de verhouding tussen moderne en klassieke poëzie niet eenduidig. Bij sommige 'moderne experimenten' zijn de 'oude constanten van klassiek en romantiek' en de rationele component niet geheel afwezig; als voorbeelden noemt Walravens de kubist Braque en de surrealist Char, bij wie de klassieke oriëntering gaandeweg zelfs de bovenhand heeft gekregen. Omgekeerd beroepen de klassieke dichters die niet wereldvreemd zijn – voor de anderen vallen niet mis te verstane termen als 'onvruchtbaar narcissisme' en 'de gesuikerde evocatie van eeuwige maar hier tamelijk on-efficiënte waarden als minne, natuur en kinderglimlachjes' (47) – zich op de 'atmosfeer' die ook de moderne poëzie kenmerkt. Dergelijke dichters zijn evenzeer onderhevig aan 'onze verwarde tijd', die resulteert in 'het troebele complex van angsten en vreugden' (47).

Daarbij komt nog een andere kwestie die het absolute verschil tussen klassieke en moderne poëzie fundamenteel onderuit haalt. Niet enkel zijn 'atmosfeer' en 'toon' ontoereikend om beide types van elkaar te onderscheiden, de moderne dichter heeft ook niet de behoefte om 'uitdrukking te geven aan gedachten en gevoelens, die exclusief tot zijn tijd behoren': 'Langs het tijdelijke om viseert hij steeds het eeuwige' (47). Dit is een veelzeggende formulering. In tegenstelling tot een klassiek of gelovig perspectief wordt het tijdelijke hier niet gezien als een emanatie van het tijdloze, maar omgekeerd: het eeuwige wordt slechts bereikt via het tijdelijke, waardoor het met de concrete omstandigheden verbonden blijft. In die zin wordt het veelzeggend omschreven als 'even goed van gisteren als van vandaag en van morgen' (48). Daardoor kan zelfs een bij uitstek eigentijds thema als dat van de 'eenzaamheid' van de mens (een topos van het existentialisme) beschouwd worden als een thema 'van alle tijden'. Die essentiële boventijdelijke dimensie van de moderne poëzie ('deze algemene karaktertrekken') wordt door Walravens echter in zijn verdere betoog buiten beschouwing gelaten, omdat ze niet zou passen bij het 'specifiek-moderne gedicht' (48). Kortom, de beschrijving van de 'inhoud' van het moderne gedicht is veel beperkter dan de eerdere analyse van de 'vorm' en zorgt voor een vertekening: enerzijds zegt ze te veel (ze schetst een klimaat dat ook in sommige niet-moderne poëzie teruggevonden kan worden), anderzijds onmiskenbaar te weinig (omdat de algemene thema's niet worden behandeld).

Zelfs na al die relativeringen gaat Walravens nog niet over tot de orde van de dag. Hij probeert de bedoeling van de moderne poëzie nog verder af te grenzen, ditmaal tegen een teveel en een te weinig aan betekenis. De moderne poëzie wordt niet langer bedreigd door een 'rethorische en didactische afgrond', de 'larmoyante bijbedoelingen van morele en sociale aard' (49); dat gevecht met de 'neo-rethoriek' (49) heeft sinds lang zijn beslag gehad. Veel problematischer is de afbakening van de moderne poëzie ten opzichte van de 'poësie pure' – Walravens gebruikt als 'Vlaams' equivalent 'woordspel' –, de surrealistische 'techniek van het automatisch schrift' en het 'systeem der lettristen' (48, de mechanistische terminologie spreekt in feite al voor zich). Dergelijke fenomenen beschouwt de essayist als regelrechte 'aberraties van de moderne strekking' (48), vergelijkbaar met het kubisme in de schilderkunst en het

twaalftonenstelsel in de muziek. Ze worden in de tekst opgeroepen op een uiterst negatieve manier, met termen als ‘dwaling’ en zelfs ‘ontaarden’ (49). Algemeen is er bij ‘poësie pure’ sprake van een extreme reductie, waarbij het woord geheel ‘ontdaan wordt van zijn specifieke betekenis’ en ‘nog alleen als klank’ geldt (48). Walravens’ houding tegenover een zo radicale positie is formeel: “Eerst komt de poëzie” mag echter nooit ontaarden tot “alleen poëzie” (49). Wel onderkent hij de bijdrage van deze fenomenen in het proces van literaire autonomisering. Daarnaast spelen ook de specifieke tijdsomstandigheden onmiskenbaar een rol. Zo wordt bijvoorbeeld het werk van Van Ostaijen expliciet gerelateerd aan ‘een tijd, waarin een algemeen en diep-invretend cynisme alleen een zinledig en toch vitaal woordenspel toeliet’ (49). Walravens is echter de mening toegedaan dat de literatuur ondertussen is geëvolueerd; in Frankrijk hebben bijvoorbeeld veel dichters ‘hun poëtica herzien en een terugkeer uitgevoerd naar de mens en naar zijn lot’ (50). Daarenboven zijn ook de tijdsomstandigheden – samengevat in de trits ‘De oorlog, de Weerstand, de naoorlogse angst’ (50) – fundamenteel gewijzigd.

Pas na al die nuancerende (en strategische) opmerkingen formuleert Walravens opnieuw zijn initiële vraag: ‘welk is – algemeen gezien – de zin van het moderne gedicht?’ (50): ‘zin’ staat hier zowel voor ‘betekenis’ als voor ‘richting’ en ‘intentionaliteit’. De essayist legt ditmaal wel al zijn kaarten op tafel. Volgens hem wordt de moderne poëzie thematisch gedragen door een ‘paroxisme’ (50), het samengaan van twee ogenschijnlijk onvereenigbare uitersten: enerzijds ‘verwarring’, anderzijds ‘een verlangen naar zuiverheid’. Die twee centrale thema’s van de moderne poëzie worden meteen gesitueerd in het licht van de eerder gesignaleerde spanning tussen het tijdelijke of het actuele en het eeuwige: ‘Het eerste aspect staat in het teken van de moderne mens, het tweede in dat van het Absolute’ (50).

De daaropvolgende formulering – ‘Eerst komt de verwarring’ – wekt (ook al kan ze gelezen worden als een verwijzing naar de tekstopbouw) de suggestie van een chronologische relatie tussen beide thema’s. In het licht van het voorafgaande is dat overigens niet verwonderlijk. De loutere uitdrukking van verwarring kan immers bezwaarlijk als het eindpunt van de poëtische zoektocht gelden. Evenmin valt die verwarring in het moderne gedicht toe te schrijven aan een ‘fout of onkunde’ (51); ze is integendeel ‘een wel-overwogen stijlkenmerk’ en ‘iets dat het moderne gedicht onvervreemdbaar eigen is’ (51). Bijgevolg gaat het om ‘de adequate en doordachte uitdrukking [...] van wat deze dichters gewent hebben’ (51); Rimbaud en Mallarmé zijn de beste voorbeelden van een dergelijke auteursintentie. Dat besef geeft overigens ook zin aan de verwarring van de lezer, ‘het eerste gevoel [...] dat ons bevangt, wanneer wij een modern gedicht lezen’ (50-51). Sterker nog, Walravens onderstreept hoe al de eerder besproken formele kenmerken convergeren in dat thema:

Heeft zelfs de beschrijving, die wij hierboven van het hedendaagse vers gegeven hebben, ons die indruk niet geschonken, de indruk, dat een gedicht waarin alle woorden van elkander gescheiden zijn door één

seconde stilte, waarvan de woorden op elkander afketsen als vuurstenen, waarvan het ritme gebroken is en door geen enkele algemeen-geldende wet geleid wordt, waarvan de beelden ongerijmd zijn en moeilijk te omschrijven banden leggen, en dat in het geheel het uitzicht heeft van een vreemde zij het 'merveilleuze' droom, dat zulk gedicht ons zeker het gevoel van sereniteit en rust niet kan bezorgen, dat voor Goethe nog als het grootste streven van de artiest gold? Kan een gedicht samengesteld uit die elementen, anders inwerken op onze geest dan als een irritatie en als een 'Guer-nica-visioen' van Picasso? (51).

De conclusie liegt er niet om: 'De overeenstemming van de moderne kunstvorm met het moderne levensbeeld is onbetwistbaar en de verhouding klopt als een bus!' (53). Die ervaring wordt opgeroepen via beelden die herinneren aan het eerste deel van de 'Phenomenologie': 'het hijgend en angstig ritme van mensen', 'absurde beelden' zoals dat van de 'nazi-beul', de stilte 'als een grote Afwezigheid, die rond ieders hoofd hangt en waarvan het Niet ons vaak beangstigt', en tenslotte het 'leven' dat 'angstwekkender dan onze nachtdromen' is (52-53). Hier verwijst de essayist naar Dostojewski's *Demonen*, een boek waarin hij niets minder dan 'de genesis' (51) van dat moderne artistieke aanvoelen ziet. De overweldigende ervaring van die roman wordt beschreven in termen van een 'kolossale ontsporing' en een 'zedelijke draaikolk' (52).

Algemener situeert Walravens die omwenteling in een langere traditie, die hij oproept via de namen van Kierkegaard, Nietzsche, Kafka en uiteindelijk Camus, Sartre en Gide. Zij hebben allen bijgedragen tot een kentering in de menselijke ervaring, die op een lijn wordt geplaatst met het denken van de middeleeuwse mens of de renaissance en verbonden wordt met sleutelwoorden als 'het ongerijmde, de verwarring en de verscheurdheid' (52). De verwarring van het moderne gedicht is, met andere woorden, geen bijkomstig verschijnsel of een tekort, en al evenmin gaat het om 'individuele gevoelens'. Het is de moderne dichters integendeel te doen om de 'collectieve nood of geestdrift van een groep mensen, aan elkander gebonden door de grote catastrophen of dageraden van een tijd' (53-54). In die zin onderstreept Walravens het belang van de psychoanalyse, die volgens hem zelfs de 'grond uitmaakt van de moderne poëzie' (54). Ook al bestaat er een duidelijk verschil tussen de psychoanalyse en de literatuur, dan nog is de inbreng van de psychoanalyse moeilijk te overschatten: 'Wat er van zij, zonder de psycho-analytische experimenten, zonder de reusachtige exploratie in het subconsciente van de mens en zijn onmetelijke kelders van complexen, refolementen, nachtmerries en obsessies, zou de moderne poëzie niet zijn wat ze thans is' (54-55). Wel gaat het daarbij niet om 'individuele tormenten', maar om 'de onderbewuste gevoelens van haat en angst, die enerzijds in een mens, anderzijds in een collectiviteit roeren en gisten' (55).

Die negatieve gevoelens vormen echter niet de enige kern van het moderne gedicht. De 'bijzonderste sleutel [...] tot het innerlijke van het moderne gedicht' vindt de essayist terug in de 'wederopleving van de metaphysica in de moderne tijd', die hij

verbindt met 'de drang naar zuiverheid die ook een drang naar het Absolute is' (55).¹⁰ Het begrip 'Absolute' (met hoofdletter) vormt het begin van een filosofische excursie, waarin Walravens kort schetst hoe de filosofie evolueerde van het positivisme en het hegelianisme naar het 'Avondlandelijk existentialisme'. Tegenover de triomf van het 'hoe' en de wetten van de rede en de logica stelt men nu de vraag naar het 'waarom', die meer ruimte laat voor het irrationele – met begrippen als 'irrationaliteit' en 'magisch halo', 'nieuwe aandacht voor het menselijk raadsel' (56) –, datgene wat niet door een rationalistisch denkkader gerecupereerd kan worden. In dit verband verwijst Walravens onder meer naar Einstein en naar Bergson. Wat de poëzie betreft, wordt de visie van Mallarmé en Breton, als vertegenwoordigers van de twintigste eeuw, geplaatst tegenover die van de negentiende-eeuwse Gezelle. De traditie wordt geassocieerd met 'fysische en psychologische fenomenen', met de uitdrukking van vooraf gevormde gevoelens en de 'weergave' van een bekende werkelijkheid, de modernistische dichters daarentegen met 'essenties' en 'metaphysische verlengingen' (56). Algemeen ziet Walravens de totstandkoming van de moderne poëzie zo in het licht van een verschuiving van de fysica naar de herwaardering van de metafysica, 'deze vernieuwde interesse voor het boven- en buiten-natuurlijke' (56).

Eens te meer resulteert dit in de onderhand bekende dubbele beweging. Aan de ene kant moeten de fysische beperkingen doorbroken worden; Walravens hanteert in dit verband opnieuw agressieve beelden, zoals het 'breken', het 'neerhalen' van een 'muur' of de 'versplintering van al wat fysisch is' (56). Aan de andere kant wordt door die destructie net de weg geëffend voor een 'ontdekkingstocht', een 'gulp van mysterie en goddelijkheid', een 'belanden in het ongekende en het onzeglijke' (56-57). Walravens schrikt er echter voor terug om dat 'nieuwe' eenduidig te benoemen. In plaats daarvan neemt hij zijn toevlucht tot een complexe opsomming die niets wil uitsluiten. Zo is er binnen het bestek van amper een tiental regels sprake van een 'nieuwe conceptie van de mens en zijn bestaan', 'een nieuwe mythe', 'een nieuwe opvatting van God en Zijn verhouding tot de mensen', een 'nieuwe Rede', 'Een nieuwe waardenschaal', 'een nieuwe zuiverheid', 'een nieuw geloof' (57).

Het pessimisme dat uit veel moderne kunst spreekt, vormt de aanzet tot een omvattende vernieuwingsgolf, die tegelijk als de adamische mythe van het begin en als een herbronning wordt beschreven. Dat laatste wekt enige verbazing, maar formuleringen als 'opnieuw', 'terugkeer', 'eeuwige essenties', 'het leven te herbeginnen alsof er nog niets gebeurd was en steeds met de onbeweeglijke duurzaamheid van het Ene voor ogen' (57) laten er niet de geringste twijfel over bestaan. Zoals het tijdelijke naar het eeuwige reikt, ook in de moderne poëzie, blijft in laatste instantie een aantal algemene categorieën overeind als ultieme finaliteit van de kunst.

De behoedzame analytische toon van het voorgaande is hier overigens verdwenen. Walravens besluit zijn essay met enkele euforische bladzijden over het doel van 'die Adamische wederontdekking van de wereld' (58). Het vertrekpunt van de moderne dichter mag dan wel het niets zijn geweest en de kritische afbraak van misplaatste zekerheden – dat was immers bladzijdenlang de argumentatie van de essayist –, zijn

ambitie is er niet minder om geworden. Uiteindelijk streeft de moderne dichter naar het 'alles', naar de ultieme voltooiing. Zowel het 'post-atomisch visioen' als 'God' kunnen hier probleemloos naast elkaar staan: 'Alles kapot slaan wat thans bestaat, om in de eenheid van het alomanezige puin simpel en voldragen te leven met de elementen, de stilte, de essentiële nooddrift, God' (59). Het 'alles' wordt zo geen homogeen sluitstuk, maar een eenheid die de verschillen niet uitvlakt. In die zin ziet Walravens een duidelijke overeenkomst tussen enerzijds de Bijbel, als het religieuze boek dat alles omvat, en anderzijds de coryfeeën van de moderne lyriek – hij vermeldt Hölderlin, Mallarmé en Char, en voor de beeldende kunst Klee, die hij in dit opzicht hoger inschat dan Picasso.

De naar constructie schreeuwende chaos van vandaag

In de coda van zijn essay neemt Walravens de belangrijkste draden van zijn betoog weer kort op. Het zijn meteen de elementen die in de slotzin van het essay – en in de titel van deze bijdrage – samenkomen: 'De naar constructie schreeuwende chaos van vandaag is haar [dat van de poëzie] domein' (60). Poëzie is de intens doorleefde evocatie van een chaos, maar tevens incarneert ze de zoektocht naar een alternatief. Kunst is 'open' en 'vrij', maar precies daarom wordt ze beheerst door 'de klopp van het kunstenaarsbloed' (59); dat maakt haar uniek en onvoorspelbaar. Tegelijk blijft de moderne poëzie gemeenschappelijk voor alle mensen, doordat ze verbonden is met de eigen tijd, een aspect dat in de 'Phenomenologie' slechts zijdelings werd belicht. De moderne lyriek is specifiek een kind van de eigen onrustige tijd, 'wanneer de wereld naar het puin riekt en de voelhorens uitgestoken worden naar nieuwe waarden' (60). Meteen is de moderne poëzie bij uitstek – en in overeenstemming met de fenomenologische klemtoon op de dingen zoals ze hier en nu verschijnen – een temporeel verschijnsel. Ze is nog niet volgroeid ('nog volledig in wording', 59) en haar toekomstige evolutie is onduidelijk. Walravens wijst er in ieder geval op dat die moderne poëzie, hoe actueel ook, in latere tijden van rust 'als kindergestamel of als romantisch vertoon' (60) zal overkomen. In die zin is de toevoeging 'van vandaag' even essentieel als de 'naar constructie schreeuwende chaos'. De 'Phenomenologie' is dan ook in meer dan één opzicht een diagnose van de eigen tijd. De datering van de tekst (die ook in latere drukken wordt overgenomen) met 'Nieuwjaar 1950' – het begin van een nieuw jaar maar ook van een nieuwe halve eeuw – is dan ook niet zonder symbolisch belang.

Moderne poëzie, experimentele poëzie?

In de 'Phenomenologie' is het Jan Walravens te doen om een algemene schets van de 'moderne' poëzie – met de klemtoon op de laatmodernistische poëzie, zou men zelfs kunnen stellen. Het gaat daarbij allerminst om een specifiek Nederlands verschijnsel, maar integendeel om een sterk internationaal verankerd fenomeen. Walravens door-

spekt zijn analyse daarom voortdurend met verwijzingen naar de buitenlandse literatuur. Daarbij gaat het niet om het citeren van concrete tekstvoorbeelden (dat gebeurt nergens), maar veeleer om een algemene sfeer, die vooral door de algemene karakteristieken en de vermelding van een aantal voorbeeldnamen wordt opgeroepen. Hierbinnen kan men enkele clusters onderscheiden. Allereerst worden diverse auteurs uit de klassieke literatuurgeschiedenis opgevoerd als wegbereiders en voorlopers van de moderne literatuur: Villon, Dante en Shakespeare (deze laatste merkwaardig genoeg met zijn dramatisch en niet met zijn lyrisch werk). Daarnaast, en uit een recenter verleden, wordt vaak verwezen naar Hölderlin en de Duitse romantiek en naar de Franse *modernité*, waarvan Baudelaire het symbool bij uitstek is. Het zwaartepunt van Walravens' referentiekader ligt echter dicht bij de eigen tijd, met dichters als Eliot en de Franse surrealisten. De Franse lyriek spant de kroon; vrijwel alle concrete verwijzingen hebben betrekking op actuele Franse dichters. Dat toont aan hoezeer de analyse van Walravens, de sporadische verwijzingen naar bijvoorbeeld de Amerikaanse poëzie ten spijt, vrijwel geheel vanuit de Franse literatuur is gedacht. Dat wordt nog het duidelijkst geïllustreerd door de 'beknopte bibliografie' die in de boekuitgave van de 'Phenomenologie' werd opgenomen; hier staan drie titels vermeld, alle Franse publicaties.¹¹

Zelfs binnen de bespreking van de moderne Franse poëzie is er echter geen sprake van een monolithische benadering, zoals duidelijk is gebleken. Walravens stelt niet enkel globale verschillen vast tussen de historische periodes en de verschillende taalgebieden, maar ook binnen een en hetzelfde taalgebied. Zelf wijst hij in zijn argumentatie op de mogelijkheid van individuele verschillen, aangezien elke dichter anders reageert op de factoren die zijn werk mee hebben vormgegeven. Het is dus moeilijk om de algemene karakterisering die Walravens geeft, zonder problemen terug te vertalen naar individuele auteurs en afzonderlijke teksten; ongetwijfeld is een van de oorzaken daarvan het feit dat de auteur zijn argumentatie veelal op een vrij algemeen niveau houdt. Zijn analyse is duidelijk niet opgevat als een toetssteen voor afzonderlijke, specifieke gevallen.

In ieder geval is duidelijk dat Walravens geen perspectief heeft willen bieden op de poëzie in het Nederlandse taalgebied, laat staan een concrete schets van de experimentele poëzie. Al evenmin kan zijn analyse zonder meer beschouwd worden als een aanval op de klassieke poëtica. Zo is de enige naam die valt in de beschouwingen over klassieke poëzie die van Willem Elsschot met zijn populaire gedicht 'Het huwelijk'. Alleen al de keuze voor een geëngageerd en bij uitstek humanistisch auteur – en bijvoorbeeld niet voor een van de vele formalistische epigonen uit diezelfde periode – illustreert hoe Walravens de klassieke poëtica niet zonder meer als minderwaardig afwijst.¹² Omgekeerd levert beslist niet elk experiment in zijn ogen voldragen poëzie op. Experimenteren om het experiment is in ieder geval uit den boze, zoals de herhaaldelijke kritiek op de klankpoëzie, het lettrisme en de *écriture automatique* heeft laten zien. Walravens vermeldt in zijn uiteenzetting meermaals hoe moderne dichters (bijvoorbeeld Char) gaandeweg klassieke elementen in hun werk integreerden, zonder dat hij daaraan een (negatief) kwaliteitsoordeel verbindt. In het hoofdstuk over

de thema's in de moderne poëzie wordt gesteld dat goede poëzie geen loutere actualiteit uitdrukt, maar in feite ook het blijvende, de eeuwigheid en de eenheid nastreeft. Her en der blijven overigens in de 'Phenomenologie' restanten van de klassieke poëtica aanwezig, en lang niet altijd komt dat door een gebrek aan consequentie vanwege de essayist.

Dat het Walravens niet te doen is om de specifieke experimentele poëzie, blijkt ook uit de namen van Nederlandse en Vlaamse auteurs die hij in zijn betoog integreert. Twee namen duiken herhaaldelijk op wanneer het gaat om een lijst van vertegenwoordigers van moderne poëzie. Het vaakst wordt Gaston BursSENS vermeld (26, 27, 46, 49, 50), maar ook Gerrit Achterberg komt tweemaal voor (26, 50). Uiteraard komt daarbij Paul van Ostaijen, die ook voor zijn essayistisch werk wordt geprezen; samen met BursSENS en de 'huidige jongeren' wordt hij aangeduid als een van de 'schaarse modernistische dichters van ons land' (27, een van de enige plaatsen waar de term 'modernisme' valt). Hun literair-historisch en poëticaal belang wordt gelijkgesteld met de heilzame werking van de *poésie pure* in Frankrijk, die een tegengewicht bood voor de didactische en neo-retorische lyriek. De namen die Walravens in deze context vermeldt, zijn typerend voor zijn poëtische visie: 'Van Ostaijen, BursSENS, de jonge Bert Decorte en Hugo Claus' (49).

Men kan, met andere woorden, moeilijk zeggen dat in de 'Phenomenologie' de visie van de experimentelen centraal staat. Het ontbreken van de *Tijd-en-Mens*-ers, met uitzondering van Claus, maar meer nog de herhaalde verwijzing naar Gerrit Achterberg en Bert Decorte – die door anderen stevast als prominente vertegenwoordigers van een neoklassieke dichtkunst worden gezien – vormt hiervan het duidelijkste bewijs. In tegenstelling tot wat zijn eigen betoog suggereert, gaat het Walravens niet zozeer om de formele vernieuwing als wel om de uitdrukking van een nieuwe, eigentijdse visie op de mens en zijn wereld. Die gereserveerde opstelling ten opzichte van de experimentele poëzie blijkt overigens ook uit Walravens' andere essays. Daarin worden vooral de gedichten van Remy C. van de Kerckhove als exponenten van de innovatieve poëzie vermeld, maar vandaag zal men in dat werk vooral een herleving zien van het neo-expressionisme, eerder dan een verre gaande experimentele houding ten opzichte van de taal. Telkens verwijst Walravens echter evenzeer naar neo-klassieke dichters. Van een beslissende keuze voor de ene of de andere poëtica is, waar het gaat om de naoorlogse jongerengeneratie in Vlaanderen, nergens echt sprake.¹³

Misschien is het daarom aangewezen om Walravens' invloedrijke essay voortaan 'anders' te lezen: niet zozeer als de uiteenzetting (laat staan, de onvoorwaardelijke verdediging) van een specifieke, met name experimentele poëtica, maar als een verhandeling met wetenschappelijke ambities waarin de genealogie en de structuur van de moderne lyriek, of ruimer: de moderniteit, in kaart worden gebracht. Dat past bij de academische toon die de tekst domineert. In dat geval moeten wij de 'Phenomenologie' niet enkel meer lezen in het verlengde van Walravens' andere kritische en essayistische teksten – hoewel ook dat nog moet gebeuren – maar ook in confrontatie met andere, vergelijkbare studies van onder meer Albert Westerlinck (naar wie Wal-

ravens overigens kort verwijst, 27), Vital Celen, Mathieu Rutten, Paul de Vree in eigen land, en Simon Vestdijk of Hugo Friedrich, om maar die namen uit andere tradities te noemen. De in dit artikel gesignaleerde spanningen tussen bijvoorbeeld historiciteit en transhistorische kernen of tussen avant-garde en meer behoudende componenten (de arrière-garde) krijgen in dat licht alvast een ander perspectief.

Literatuur

BREMS 2006

H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

VAN DEN BRIELE 1966

L. van den Briele, 'Bibliografie van Jan Walravens', in: *Facetten van Jan Walravens. De Vlaamse Gids*, 50, 3-4, 1966, 89-118.

DE GEEST 1994

D. de Geest, 'Tussen dichter en lezer, tussen drift en overdracht', in: F. Baert e.a. (red.), *Tekens voor Thomas. Opstellen aangeboden aan Prof. dr. Piet Thomas naar aanleiding van zijn emeritaat*. Tiel, Lannoo, 1994, 25-34.

JOOSTEN 1996

J. Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

RUTTEN 1941

M. Rutten, *Tucht en ontucht in de poëzie van H. Hensen en B. De Corte*. Tongeren, Michiels [Oostland-reeks 10], 1941.

WALRAVENS 1950

J. Walravens, 'Phenomenologie van de moderne poëzie', in: *Tijd en Mens*, 2, 8, 1950, 295-320.

WALRAVENS 1951

J. Walravens, *Phenomenologie van de moderne poëzie*. Schaarbeek, Tijd en Mens, 1951.

WALRAVENS 1955

J. Walravens (red.), *Waar is de eerste morgen? De jonge experimentele poëzie in Vlaanderen*. Brussel, Manteau, 1955.

WALRAVENS 1960

J. Walravens (red.), *Waar is de eerste morgen? De levende experimentele poëzie in Vlaanderen*. Tweede, vermeerderde druk. Brussel/Den Haag, Manteau [Ad Multos], 1960.

WALRAVENS 1963

J. Walravens, 'In Vlaanderen is het experimentele uur voorbij', in: *Dietsche Warande en Belfort*, 108, 7, 1963, 505-508.

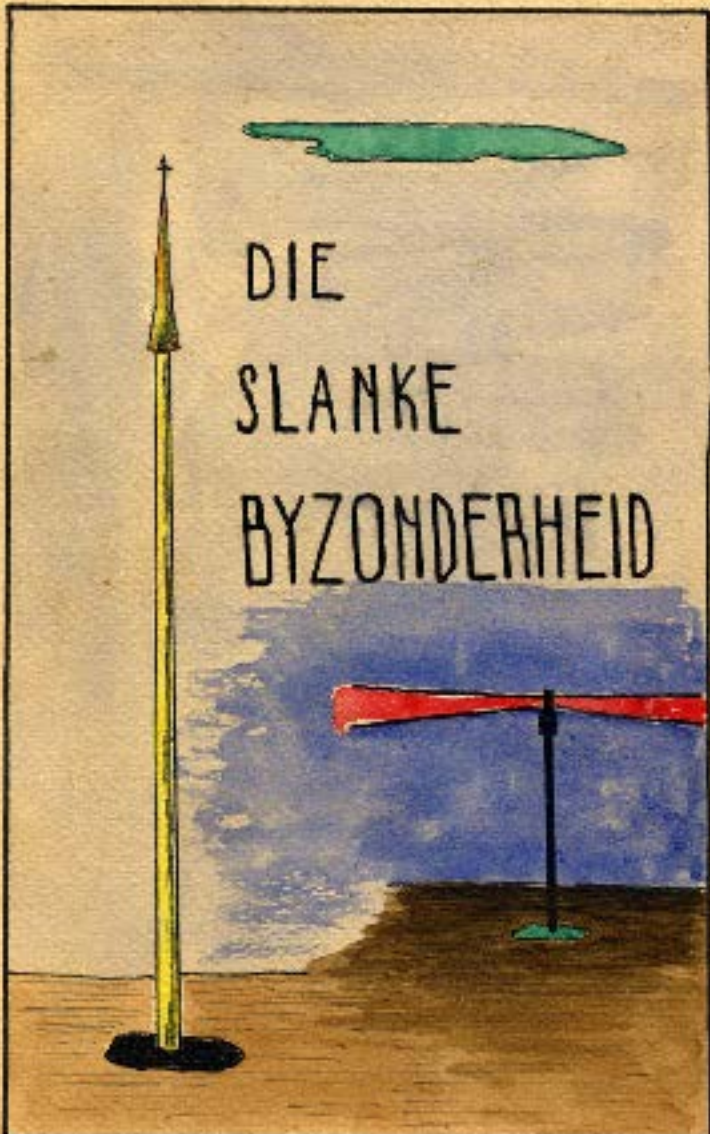
Noten

1. Walravens, *Phenomenologie van de moderne poëzie*. In: Jan Walravens (red.), *Waar is de eerste morgen? De levende experimentele poëzie in Vlaanderen*. Tweede, vermeerderde druk. Brussel/Den Haag 1960, Manteau (Ad Multos), 21-60. In wat volgt verwijst ik doorlopend naar deze laatste, meest toegankelijke versie.
2. *Nederlandse poëzie nu*. Speciaal nummer van *Dietsche Warande en Belfort*, jrg. 108, nr. 7, augustus-september 1963.
3. Zie voor een analyse van de literaturopvatting van Piet Thomas: De Geest (1994).
4. Het is bijvoorbeeld deze veel latere editie die door Brems (2006) wordt geciteerd, en niet de eerdere uitgave (ook niet die als tijdschriftartikel), wanneer *Tijd en Mens* ter sprake komt.
5. Dit wordt ook door Hugo Brems (2006, 134-135) en Jos Joosten (1996, 366-372) beklemd.
6. Het lijkt zelfs alsof Walravens in sommige opzichten zijn eigen versie heeft willen geven van Ruttens essay *Tucht en ontucht* (Ruttens 1941); met name de keuze voor Bert Decorte als voorbeeld van de nieuwe poëzie lijkt hierop geïnspireerd (net zoals het niet-vermelden van Herwig Hensen, die voor Ruttens bij uitstek het apollinische principe van de beheersing en de tucht symboliseert).
7. Joosten (1996, 352) spreekt terecht van een proloog, maar ook hij citeert vervolgens enthousiast de meest spraakmakende fragmenten
8. Toch wordt die kwestie al terloops ter sprake gebracht, maar veelzeggend gebeurt dat met een opmerking tussen haakjes. Zo wordt de klassieke dichter de volgende opmerking toebedeeld om de zogenaamde volstreekte ‘vrijheid’ van de moderne dichters te ondergraven: ‘(Toch zal hij vaak de modernistische dichters verwijten, dat zij de nieuwe en even gerechtvaardigde touwen, die Rimbaud en Mallarmé gelanceerd hebben, gebruiken)’ (22).
9. De zeldzame keer dat het woord ‘experiment’ valt (bijvoorbeeld op p. 41) heeft het een veel bredere draagwijdte en wordt het niet ingezet als literair-historische of specifiek poëtische karakterisering.
10. Opmerkelijk genoeg zat die positieve dimensie ook al zijdelings vervat in de manier waarop Walravens eerder zijn schets van de geschiedenis van de verwarring verwoordt. Het werk van Kierkegaard wordt onder meer als ‘religieus’ en ‘absurd-heiligend’ gekarakteriseerd, bij Nietzsche is er sprake van ‘sanctifiëren’, en van de existentialisten heet het dat zij een ‘nieuwe ethiek’ trachten uit te werken (52).
11. Die bibliografische referenties bleven echter bij de oorspronkelijke tijdschriftpublicatie achterwege, en ze werden ook niet meer opgenomen in de herdruk in *Waar is de eerste morgen?* Walravens verwijst, naast een algemene vermelding van uiteenlopende dichters en essayisten, specifiek naar studies van Marcel Raymond (*De Baudelaire au Surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain*, 1933), Albert Béguin (*L’Ame romantique et le Rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, 1939) en Gaetan Picon (*Panorama de la nouvelle Littérature française, avec anthologie*, 1949). Een vergelijking van Walravens’ betoog met zijn bronnen valt buiten het bestek van deze bijdrage.
12. Hooguit valt elders in het essay, maar bijzonder terloops, nog de naam van Bilderdijk (38).
13. Ook Jos Joosten is zich van die ambivalentie bewust, maar ze past niet echt in zijn visie op *Tijd en Mens* als het enige vernieuwende tijdschrift. De manieren waarop hij Walravens’ ‘Phenomenologie’ karakteriseert in zijn proefschrift zijn dan ook erg uiteenlopend. Aan de ene kant karak-

teriseert hij de tekst als 'het eerste naoorlogse essay [...] waarin in het Nederlandse taalgebied een totaalvisie op vorm, inhoud en wezen van de avantgardistische poëzie wordt gegeven', en in de daaropvolgende zin is al sprake van 'zonder twijfel Walravens' belangrijkste tekst over de experimentele poëzie' (Joosten 1996, 351). Amper een bladzijde later luidt het echter dat de 'Phenomenologie' 'geen overzicht van de opkomende Nederlandstalige experimentelen' biedt (Joosten 1996, 352).

FACSIMILE: *DIE SLANKE BIJZONDERHEID*

Albert Bontridder, Jan Walravens en Florent Welles



DIE
SLANKE
BYZONDERHEID

P **die**
slanke
bijzonderheid

DE FINE WUIZEN BABBELLEN
RONDE PLASKES

DIE SLANKE BIZONDERHEID

zon...

stijgende

de

met

hope

ons

0
00

PERMEKE EN IK.

Uw brandende lijven hebben woest mijn
hart verscheurd.

Ik noem U schoon.

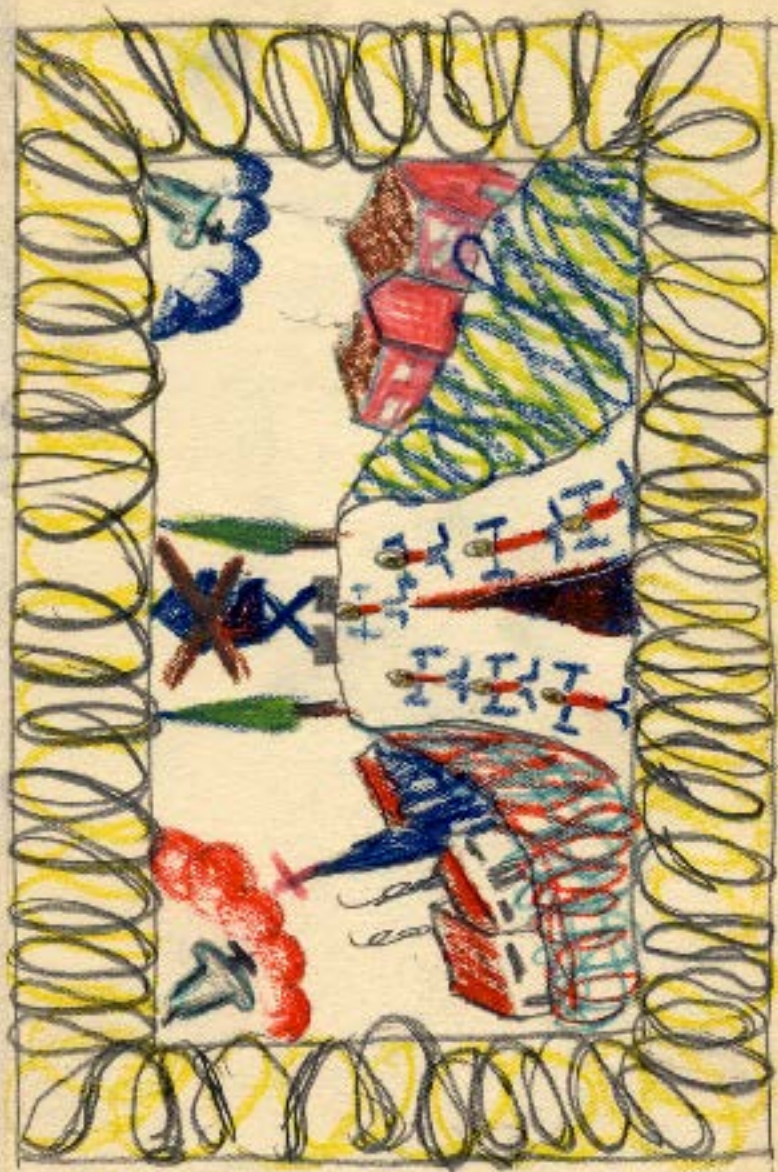
Zijt gij balsem dan of vloek?
oh, kunst

Zijt gij God ofwel mezelf?

Ah geef...

(het roode zonden-duister snakt naar
pijn).

jan walravens. _____



DR. STEINBECHER 32



PERLEKE.

De aarde woelt
bij 't stuiken
van dien noeden man

Zijn wangen werden zwart
in d' ijle zonde

Verborgen drang naar nooit geziens lust
of diep vergroeid geheim
maakt droog zijn malschen menschenmond

Sidderend vergeten

Ook
't zware baren
van het zaad

bontridder
albert



PERMEKE.

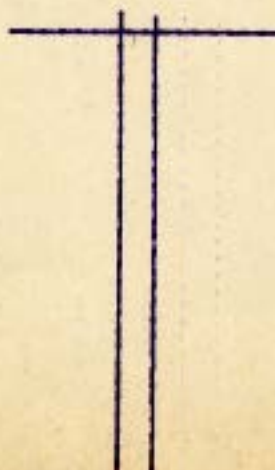
indrukken van dageinde

floris wellen.

Zwaar en drukkend woog op mij de boer,
En ik dacht aan ruwe menschen,
Die wroetend in de bruine aarde,
Vermoeid en afgemat de zon zien ondergaan.

Die scheeve mond heeft zich geopend dan
en hij zei:

"Uit d' aarde ben ik opgestaan,
In d' aarde vind ik mijn bestaan."





De danser zoekt den gladden grond
en singt met eenen fijnen mond.

bontridder
albert



floris welles.

NACHT-VISICEN.

Een scherp gekleurde monsterkop staat sterk af-
geteekend tegen de donker-grijze schaduw van ons
huis.



Hij heeft een snerpend aangezicht
hij weent
Onvruchtbaarheid
De dichter laaft zijn klammen dorst
aan heete zonden-drank
Nu voelt hij 't stoltend bloed
dooreen zijn nauwe aders wringen
Zal nooit meer fijne poëzij
hem doen in 't reise dwalen
Zal tot zijn bittere dood
zijn siele modder kauwen

bontridder
albert



Ik heb een hope zoet en groot
zij ligt aan 't hartje van de dood.

Zal spelen in den teeren morgenstond
en kweelen in den goddeleken grond
een engel met een fijnen mond

Zal dan het water spoelen door
onbepaalde wegen.....

Zal ik een harmonij gaan voelen
in wit en rooden zegen

bontridder
albert



-STORM-

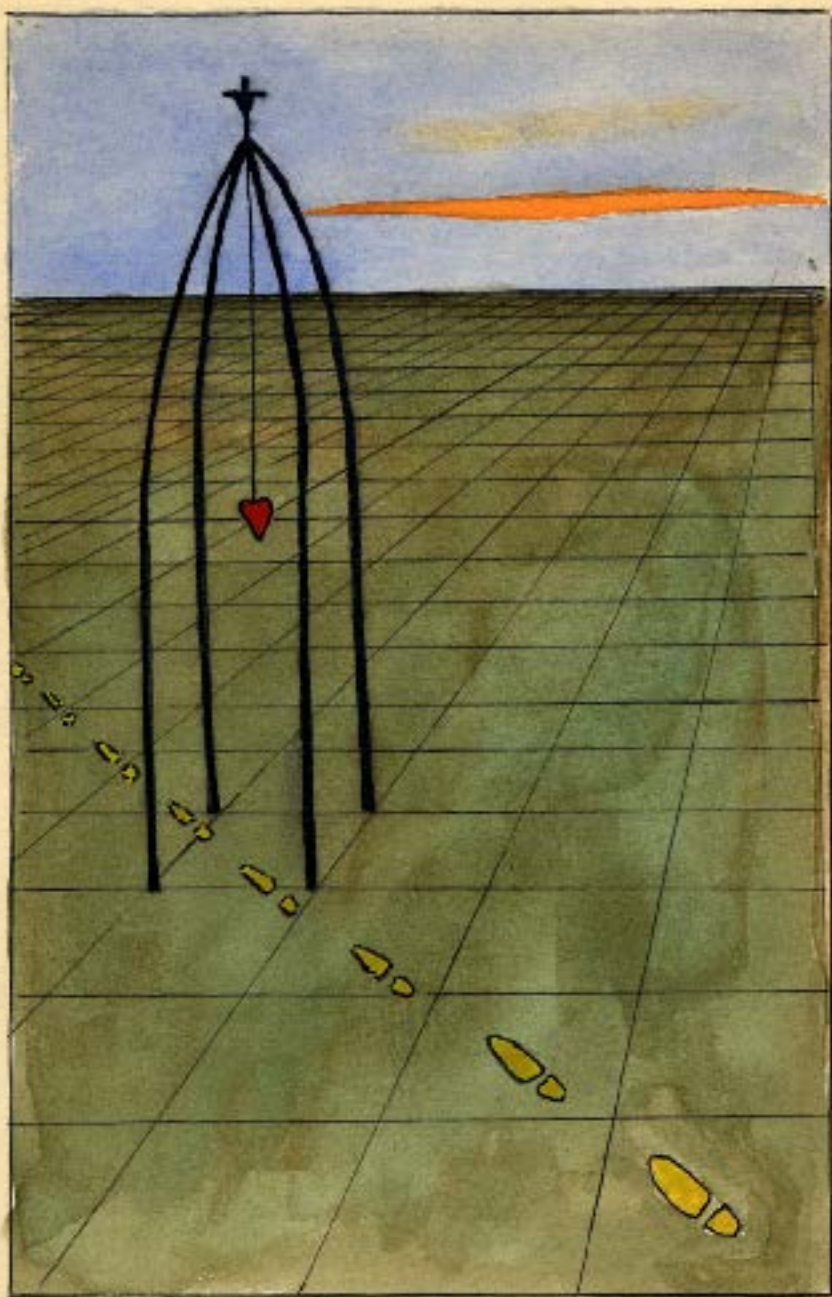
En roode vuren steken donkere wolken
vol witte rook.
En huilende luchten schreeuwen in zwarte kolken
den gil des schriks.
En rillen doet de groote boom
om 't spookig schijnsel van den groenen schicht
Die hem wou kloven en dooden, wellicht.

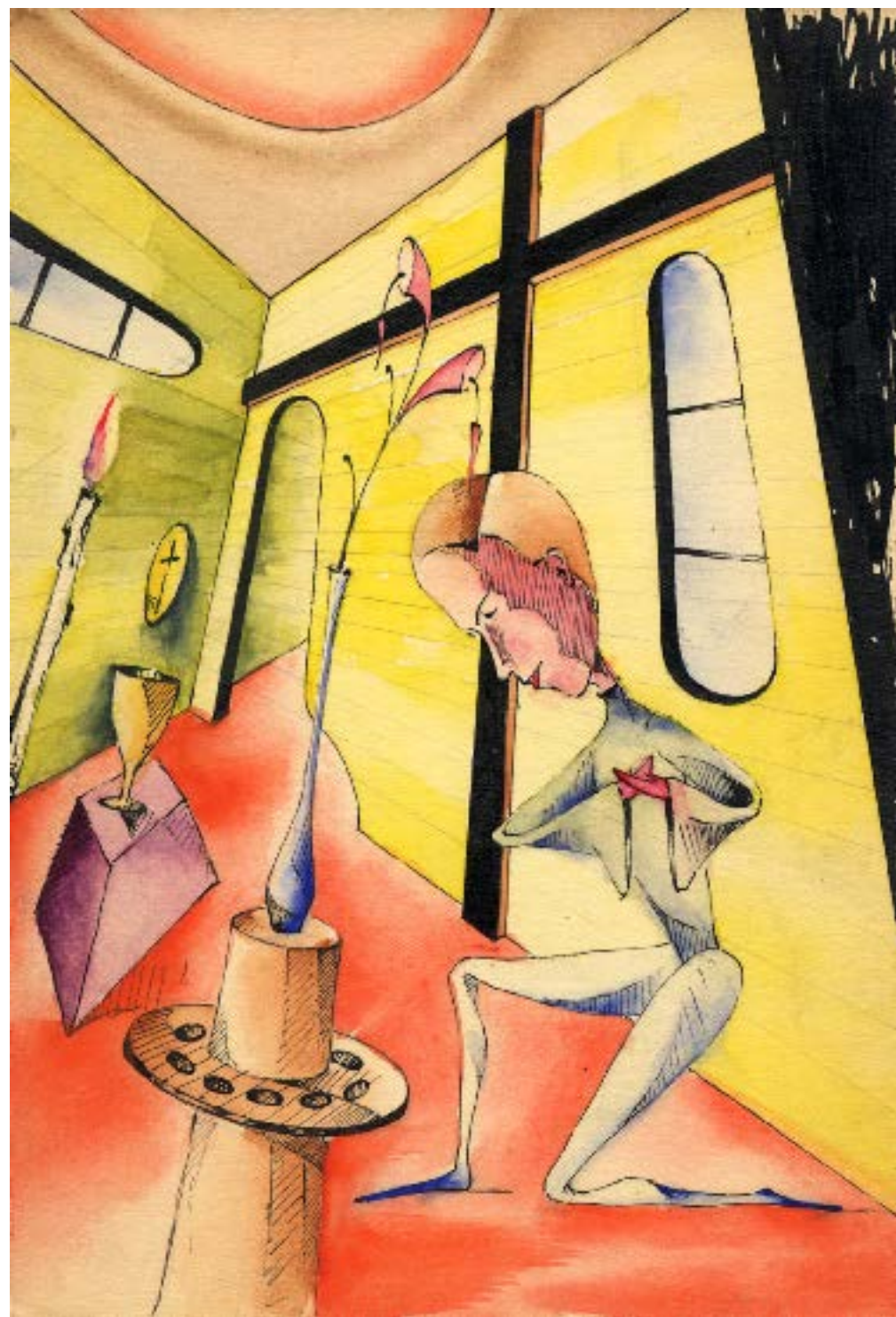
floris welles.



Over de vuile vloere van mijn ziel,
Trad vandaag een gulden voet,
En, verjongd nu als het Lentegroen,
Weergalmt haar zang
In 't diep gewelfte van mijn hart.

floris welles.





Ik voel u
met teedere angst
gij zijt me een klein gerucht
in 't vreemste van mijn hart

Ik voel
uwe lange handjes
streelen mijn deinend geheim

Ik voel
den drang van uw blikken
in 't kamertje van mijn geluk

Ik wacht
met mijn eenzame vragen
op grootere zwaarte
van uw liefdelik Zijn.

albert
bontridder

WARRELEND LEVEN.

Bange beelden door mijn droomen,
't pijnlik spartlen van ijle visch,
puilende haterswoorden
en een stuimend verlangen
dat niet sterven
wil.

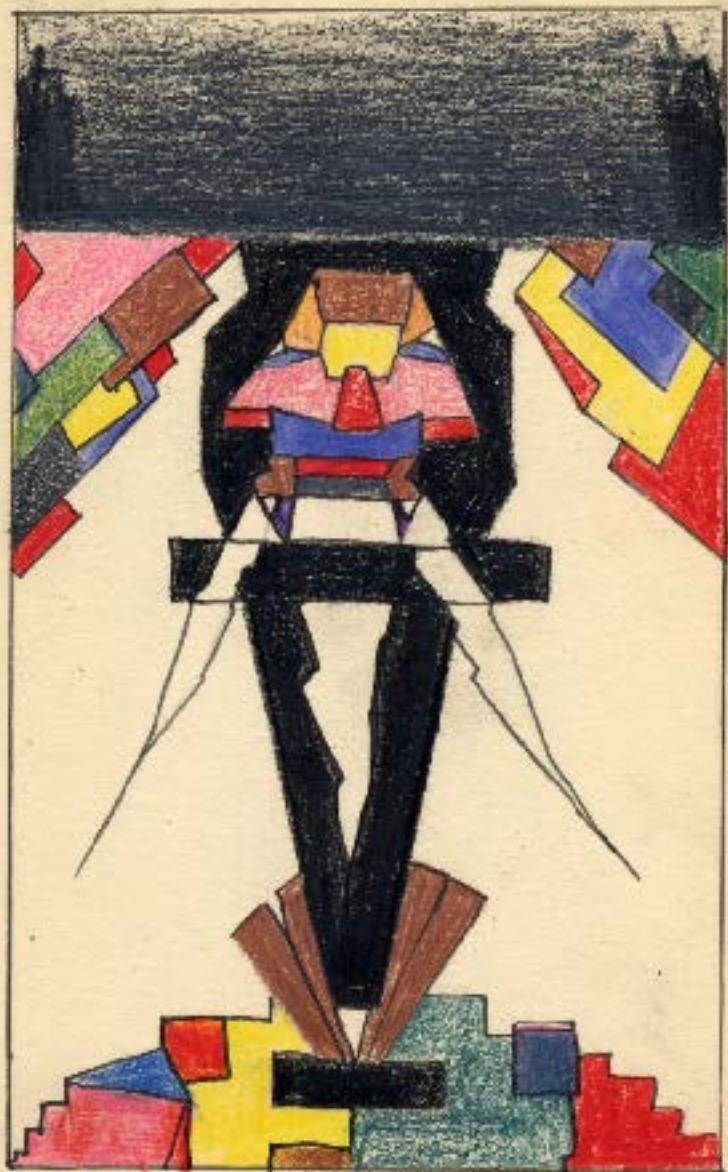
Jan walravens. _____



IDEALISME IS EEN ZOETE PIJN.

Daar waar 't leven slecht zal worden,
geil en grauw als smerigheid,
daar zal licht en waarheid spetteren,
daar zal heerschen weeldrigheid.

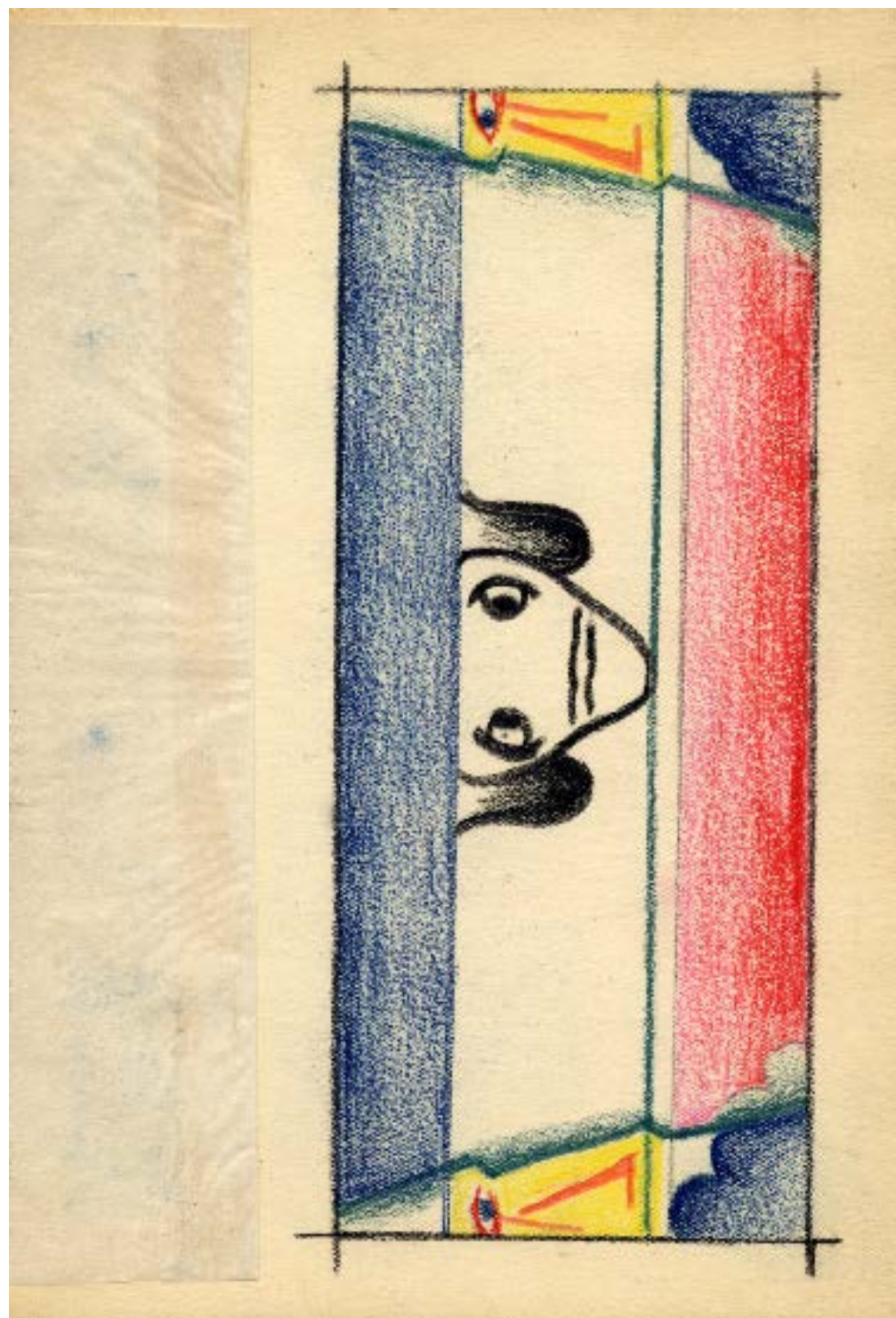
jan walravens. _____

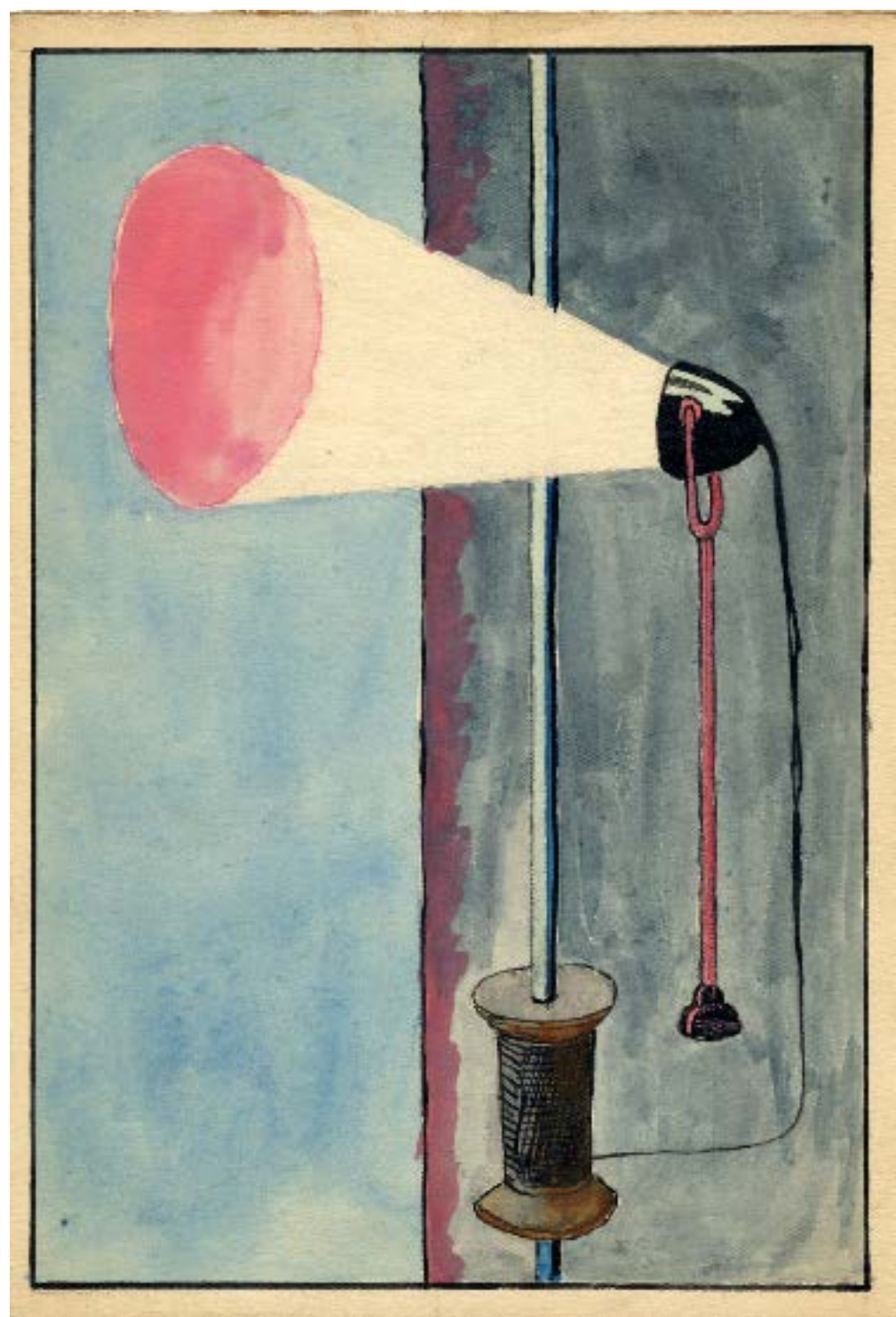


HET PLOTSE, SCHOONE LEVEN.

Licht is mij nu het versterven
en het lijden in den nacht,
Uw adem en Uw woord waren als een
zegen over mij, Uw gebod als een
zalig doodenmasker.

jan walravens. _____





AVOND-VERBEELDING.

Rood-sprinkelende vonken schieten gloeiend van de
zwarte draad, om te worden
de roode achterlichten van blauwe autobussen.

florent welles.



Once, when the King of France was in Rome, he saw a crucifixion and was so moved that he gave the Pope a large sum of money to build a church in honor of the Crucifixion.

John Galsworthy

DE VLAAMSE ROMANVERNIEUWING EN DE NOUVEAU ROMAN

De visie van Jan Walravens

Bart Vervaeck

‘Broeders, de productie is geweldig in Vlaanderen! Je vat het zo maar niet samen, je volgt niet alles. Alleen enkele steekproeven kan je doen, de toegang wijzen tot enkele vulhaarden. En voor de rest, ja... ieder doet zijn best’. Dat zegt Jan Walravens (1956, 172) over de literaire productie in *Schrijversalmanak voor het jaar 1956*. Wie in de immense kritische productie van Walravens enkele steekproeven uitvoert om na te gaan hoe belangrijk deze criticus de nouveau roman vond, zou waarschijnlijk ontgoocheld concluderen dat de Franse vernieuwing slechts een klein bijrolletje kreeg. Een blik op de lijst van auteurs die Walravens in kranten, tijdschriften en boeken besprak, maakt immers duidelijk dat daar geen Robbe-Grillet in figureert, geen Marguerite Duras, Claude Ollier, Robert Pinget of Jean Ricardou. Ik baseer me hiervoor op drie registers: de namenlijst bij de ‘Bibliografie van Jan Walravens’ in het herdenkingsnummer van *De Vlaamse Gids* (Van den Briele 1966, 113-118), bij de ‘Bibliografie van Jan Walravens’ journalistiek werk in “Het Laatste Nieuws” opgenomen in *Van Walravens weg* (Van den Briele 1976, 284-296) en tot slot het register in *Jan Biorix* (Walravens 1965, 210-215). Die oppervlakkige scanoefening levert slechts twee namen op, die ieder slechts één keer vermeld worden: Michel Butor en Nathalie Sarraute. Zoekt men in de niet altijd even betrouwbare *Literom*, dan worden de ‘nouveau romanciers’ ook slechts twee keer vermeld (op een erg onvolledig totaal van 48 recensies).

De Fransen: Butor en Sarraute

Twee artikelen van Walravens gaan expliciet over nieuwe romanciers uit Frankrijk, een vroeg stuk uit 1958, waarin de term *nouveau roman* niet valt, en een later stuk uit 1964, waarin hij wel vermeld en omschreven wordt.

Ten eerste is er Michel Butor, van wie Walravens in 1958 *La Modification* bespreekt. Het gaat om een dubbelrecensie – het andere boek is *Le Traître* van André Gorz. Walravens beschouwt Butor als een intellectueel, en dat is in de romanpoëtica van de Brusselse criticus niet noodzakelijk positief. Zo typeerde hij een paar jaar eerder, in *Schrijversalmanak voor het jaar 1955*, Marnix Gijsen, Raymond Brulez, Hubert Lampo en Albert Westerlinck als vertegenwoordigers van een ‘wat dor[re]’ intelligentie, die de Vlaamse literatuur ‘het “paadje van het verstand”’ injoegen (1955, 176-177). Walravens noemt *La Modification* nergens een nouveau roman, wel een per-

soonlijke voortzetting van ‘de grote traditie van de Franse verstandsroman’ (Walravens 1958a, 635). Dat de term ‘nouveau roman’ in het toenmalige Vlaamse literaire veld niet gangbaar was, is niet verwonderlijk. Hoewel de Franse literatuurkritiek vanaf de vroege jaren vijftig een vernieuwing in de romankunst zag opduiken, werd de term ‘nouveau roman’ pas in 1957 voor het eerst gebruikt, door Émile Henriot. Hij publiceerde op 22 mei van dat jaar een stuk in *Le Monde* over Michel Butor en Nathalie Sarraute – misschien niet toevallig de twee auteurs die ook bij Walravens aan bod komen – en sprak daarin over ‘nouveau roman’ en ‘École du regard’ (Allemand 1996, 20).

Hoe zit het met het intellect van Michel Butor? Het vertaalt zich niet in een psychologische analyse of een roman vol subjectieve bespiegelingen, maar in een nauwgezette registratie van de dingen en de omgeving. Volgens Walravens getuigt *La Modification* van ‘een retour naar de werkelijkheid’: het boek toont een drama ‘door de minutieuze beschrijving van het decor waarin het drama en noodlot zich voltrekken’ (1958a, 634). Butor toont de mens dus via de objecten en het decor waarmee die mens te maken heeft. De roman toont ‘de overheersing van het object. Parijs is een object, Rome is er een ander’. Het resultaat van de reis tussen de twee steden is geen loutering of zelfontdekking: ‘In “La Modification” leert een mens zichzelf niet kennen; hij leert slechts inzien wat de wereld buiten hem betekent voor zijn leven, en dit inziend kan hij zich neerleggen bij de orde der dingen’ (ibidem).

Een tweede nouveau romancier die Walravens bespreekt, is Nathalie Sarraute. Zij ontvangt in mei 1964 de ‘Internationale Prijs der Uitgevers’ voor haar *Fruits d’Or*. Maar zoals blijkt uit Walravens’ verslag in *Het Laatste Nieuws* van 14 mei 1964 is dat geen goede zaak. Het stuk begint omineus:

Voor de eerste maal heeft de politiek haar intrede gedaan in de beraadslagingen van de jury, die te Salzburg belast was met de toekenning voor 1964 van de Internationale Prijs der Uitgevers! Het feit is niet alleen betreurenswaardig omdat daardoor een groot boek de prijs gemist heeft, en een belangwekkende maar louter cerebrale roman hem behaalde. [...] Na de debatten van dit jaar heeft de Internationale Prijs der Uitgevers heel wat van zijn betekenis verloren (Walravens 1964b).

Wegens ziekte kon Walravens de debatten niet volgen, maar hij heeft uit goede bron vernomen dat de Amerikanen geen Rus wilden bekronen, en daarom ging de prijs niet naar ‘Alexander Soljenitsyne’ en zijn *Huis van Matriona*, het boek dat volgens Walravens verdiend had te winnen. Ook de Pool Gombrowicz, met *La Pornographie*, zag Walravens wel zitten, maar helaas voor hem werd het Nathalie Sarraute, ironisch genoeg ‘van Russische afkomst’.

Niet dat Walravens vernietigend is over *Fruits d’Or* of over de schrijfster van het boek. Sarraute, zegt hij, ‘behoort tot de voornaamste figuren van de zogenaamde nieuwe roman in Frankrijk’. En dan omschrijft hij deze nieuwigheid:

Heeft deze ‘nouveau roman’ enkele punten van overeenkomst, dan onderscheidt hij zich toch hoofdzakelijk door zijn grote diversiteit. Willen schrijvers als Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon en Nathalie Sarraute ontsnappen aan de Sartrianse roman met politieke bekommernissen, willen zij een nieuwe beeld van de werkelijkheid brengen door een zorgvuldige studie van het detail, mengen zij graag heden en verleden, hechten zij groot belang aan het openbare spel van de woorden, de beelden en de gedachtenassociaties, dan nemen zij van daaruit totaal verschillende standpunten in tegenover hun kunst en tegenover het bestaan. Het is niet waar, dat zij een nieuwe ‘kunst voor de kunst’ willen, wel is het zo dat ze streven naar een ‘nieuwe kennis door de kunst’ (Walravens 1964b).

De nadruk op de kennisfunctie van de nieuwe roman, herinnert niet alleen aan Walravens’ bespreking van Butor, maar past ook in de discussies rond de Vlaamse romanvernieuwing, meer bepaald in de door Michiels gepropageerde abstracte roman van de vroege jaren zestig (Vervaeck 2004, 65-66). Die roman zou niet langer een verhaal vertellen vol concrete en direct herkenbare details, maar een weergave zijn van de “mind-scape”: landschappen van het innerlijk waarin al de spanningen van de menselijke ziel en geest hun picturale neerslag vinden’ (Michiels 1958, 901). De roman wordt een abstracte verkenning en kennisoefening.

Volgens Walravens streeft Sarraute in haar bekroonde roman op twee manieren naar die nieuwe kennis: via een onderzoek van de literaire kring der snobs en via een verkenning van het overgangsgebied tussen droom en daad. Vooral dat laatste krijgt haar aandacht: haar roman belicht de spanning tussen droom en daad door de binnenwereld van haar personages – Walravens spreekt van ‘binnengewoel’ – gedetailleerd weer te geven. Dat is belangwekkend en nieuw, zegt Walravens, maar ‘wij geloven niet dat men er een grote roman kan mee maken. Bij Dostoiewsky of, in onze tijd, bij William Faulkner, zou het een klein maar boeiend onderdeel geweest zijn van een machtig geheel [...]. Hier is het alleen laboratoriumwerk’. En dan volgt de laatste alinea:

Nathalie Sarraute heeft haar dubbele ontdekkingstocht in het domein van de letterkunde en van het bewustzijn geschreven met een grote taalrijkdom, met een onbetwistbare virtuositeit en een evenmin te ontkennen intelligentie. Wat niet belet dat haar boek koud gebleven is als marmer en men zich geweld moet aandoen om het voort te lezen tot het einde (Walravens 1964b).

Het experiment mag dus niet ontaarden in laboratoriumwerk: dat is kil en kleinschalig, terwijl de experimentele roman à la Faulkner groot, machtig en meeslepend is. De passie wordt in de nouveau roman vervangen door het cerebrale.

De Vlamingen: Ivo Michiels

Afgezien van Walravens' stukken over Butor en Sarraute heb ik geen lange besprekingen van de nouveau roman gevonden in het toch immense kritische werk van Walravens. Maar wie zijn recensies over Vlaamse romans rond 1960 doorneemt, ziet de Franse nieuwlichters toch af en toe opduiken. Als je zoekt naar besprekingen van Vlaamse romans waarin de Franse nouveau roman vermeld wordt, kom je bijna steeds – en bijna uitsluitend – uit bij Ivo Michiels. Hij lijkt de enige die Walravens direct verbindt met de Franse school van het object. Op 29 december 1960 verschijnt in *Het Laatste Nieuws* Walravens' overzicht van de artistieke vernieuwing onder de titel 'Van het schilderij naar de roman. Allen op zoek naar de vernieuwing'. Daarin zegt hij dat er nog steeds geëngageerde nieuwe romans geschreven worden, bijvoorbeeld in Engeland door 'de zogenaamde "boze jonge mannen"', in Duitsland door Günther Grass en in Amerika door Jack Kerouac. Daarnaast zijn er

de jongeren die nog in de volle zin van het woord naar de vernieuwing van het genre [de roman – BV] blijven streven. Men vindt ze hoofdzakelijk in Frankrijk, waar zij gegroepeerd zijn rond de theoreticus Alain Robbe-Grillet en er naar streven een karakter, een innerlijk gebeuren of een probleem tot uitdrukking te brengen door de nauwkeurige beschrijving van een stofelijke wereld. Zij beschrijven objecten en nog eens objecten en doen dit in de ingewikkelde, verdraaide en toch sterk poëtische stijl van een Marcel Proust en vooral van een William Faulkner (Walravens 1960a).

Naast Robbe-Grillet vermeldt Walravens 'Michel Butor – de sterkste figuur van de groep – Nathalie Sarraute [en] Claude Simon'. En dan zoekt hij naar Vlaamse tegenvoeters: 'In de Vlaamse letterkunde kan Ivo Michiels enigszins tot deze richting van het neo-realisme gerekend worden' (Walravens 1960a).

Welke raakpunten en verschillen gedekt worden door de vage term 'enigszins' verduidelijkt Walravens niet. Maar een jaar eerder, in de belangrijke tekst 'Proza en experiment in de jonge Vlaamse literatuur', had Walravens Ivo Michiels' *Het afscheid* al in de buurt van de nouveau roman geplaatst:

Michiels beschrijft hier nog alleen landschappen die zieletoestanden zijn en spanningen van woorden die een diepere geestelijke inhoud tot uitdrukking brengen. [...] Dit curieuze effect van de taal, door sommigen afgekeurd als een verwerpelijk neo-romantisme of als een hoogdravende rethoriek, door anderen gelijk gesteld met de experimenten van Michel Butor en Alain Robbe-Grillet, mag men met evenveel recht realistisch-magisch als magisch-realistisch noemen (Walravens 1959, 86).

Het lijkt hier of Walravens niet behoort tot diegenen die Michiels verbinden met de nouveau roman, maar aan het eind van het essay zegt hij dat de experimenten met de landschappen van de geest 'een vernieuwde kennis of aanvoeling' bieden 'van wat men, breed beschouwd, de Werkelijkheid of het Leven zou willen noemen. In die

betekenis mag men beweren, dat schrijvers als Michiels, van Aerschot en Raes voor Vlaanderen de evenknie vertegenwoordigen van neo-realistische scholen (realistisch van woordgebruik, maar met een sterk gespiritualiseerde inslag), als deze van Böll in Duitsland en Butor in Frankrijk' (Walravens 1959, 88-89). Eens te meer wordt het neorealisme van de nouveau roman verbonden met een cerebrale weergave van de objecten, de dingen, de realiteit. Uitzonderlijk is dan weer de vermelding van Bert van Aerschot en Hugo Raes als vertegenwoordigers van de nouveau roman. Walravens' recensies van hun romans – hij besprak bijna al hun vroeg prozawerk in *Het Laatste Nieuws* – maken namelijk geen gewag van de Franse vernieuwing.

De band die Walravens ziet tussen het neorealisme van de nouveau roman enerzijds en de cerebrale, abstracte roman anderzijds verklaart misschien waarom Ivo Michiels, de promotor van de abstracte roman, als *de* Vlaamse nouveau romancier geportretteerd wordt door Walravens. In het krantenartikel 'Vlaamse literatuur toont veel beweging en ambitie en staat steeds op goed peil' (Walravens z.d.), heeft Walravens het over 'Ivo Michiels, die de Franse neo-realistische school vertegenwoordigt'. In een stuk getiteld 'Vertrekpunt voor 1920. Midden in het experiment' (Walravens 1960b) vermeldt Walravens een lijst van experimentele stromingen met daarbij 'in Frankrijk de neo-realistische school van het object'. Dat is zijn meest kernachtige beschrijving van de nouveau roman. Iets soortgelijks is te vinden in zijn bespreking van *Het boek alfa*:

Zoals abstracte schilders met de zuivere kleuren werken, en geen weergave van het natuurbeeld meer brengen, zo heeft men soms de indruk dat de moderne schrijvers al wat zij te zeggen hebben uitdrukken door de poëtische en expressieve botsingen, overeenstemmingen, akkoorden van de woorden.

Op dit terrein heeft Ivo Michiels trouwens benijdenswaardig werk geleverd, al moet het ons van het hart dat hij wel eens gevaarlijk dicht bij zijn modellen gebleven is. Reeds in de eerste bladzijden van zijn boek zijn wij op zinnen gestuit die, hoe ingewikkeld ook, letterlijk hadden kunnen geschreven zijn door de Fransman Claude Simon. Elders viel ons, in de aaneenschakeling der herinneringen, vooral de invloed van Samuel Beckett op. Invloeden aanwijzen in een roman is steeds een gemakkelijk spelletje. Maar hier is de schaduw van de meesters van de Franse 'nouveau roman' zo nadrukkelijk aanwezig dat men ze niet verzwijgen kan (Walravens 1963a).

De verwijzing naar Simon en Beckett als vertegenwoordigers van de nouveau roman keert terug in Walravens' bespreking van Piet van Akens traditionele roman *Onschuldige barbaren*:

Noch Ivo Michiels noch Claude Krijgelmans schijnen hem erg te imponeren al is hij, als goede ambachtsman van de roman die hij steeds was, goed op de hoogte van de technieken der grote buitenlandse pioniers als een Joyce, een Faulkner, een Becket [sic] of een Claude Simon (Walravens 1964a).

Hoewel Beckett in deze twee stukken verbonden wordt met de Franse nouveau roman, beschouwt Walravens de Ierse auteur in de eerste plaats als een vernieuwer van het toneel (al zijn Beckett-stukken in *Het Laatste Nieuws* gaan daarover), een surrealist (Walravens 1965, 24) en een vertegenwoordiger van de moderne wanhoop (ibidem, 163). De prozaïst Beckett gaat achter al deze andere hoedanigheden schuil en wordt nooit uitvoerig als nouveau romancier geanalyseerd.

Kritiek op de nouveau roman

Walravens' bewering over Michiels' imitatie van de nouveau roman impliceert geen kritiek aan het adres van de nouveau roman, al verraadt ze ook geen waardering voor het genre. Echte kritiek vinden we wel in een tekst uit 1964 over de Vlaamse vijftigers en vijfenvijftigers. Die tweede groep verloor volgens hem het politieke en ethische engagement dat de eerste nog wel bezat. Dat had Walravens al eerder verduidelijkt, in zijn inleiding op *Vijfde Kolom*, een bloemlezing van 'Jong Vlaams proza' uit 1957. Volgens hem waren de vijftigers 'strijdlustiger' en meer geïnteresseerd in 'wijsbegeerte' en 'politiek' dan de vijfenvijftigers (Walravens 1957, 6). Die laatsten zouden vooral 'het bewustzijn, het besef en de zelfkennis [...] willen uitbreiden' en ze zouden daarvoor gebruikmaken van 'psycho-analytische injecties' (ibidem, 7). Ivo Michiels is een voorbeeld van deze nieuwe, vergeestelijkende literatuur. Walravens verbindt hem op dat moment met Heinrich Böll (ibidem, 8). Aangezien hij in 1959 Böll en Butor opvoert als vertegenwoordigers van de 'neorealistische scholen' (Walravens 1959, 89), is die link met Böll toch indirect een band met nouveau roman.

In Frankrijk constateert Walravens in 1964 een teloorgang van het engagement zoals hij ook bij de vijfenvijftigers constateerde. Volgens hem wordt 'de uitgekreten Sartre' op dat moment opgevolgd door de 'a-politieke verdedigers van de "nouveau roman"' (Walravens 1964c, 340). Walravens vindt dat de roman de daad bij het woord moet voegen, zoals Multatuli wou, en daar merkt hij niets van in de nouveau roman, die blijkbaar te veel een spel met woorden is. De abstracte realiteitsweergave van de nouveau roman kan dus niet (altijd) op de goedkeuring van Walravens rekenen. Zei hij in 1960 (in 'Van het schilderij naar de roman') dat de nouveau romanciers nog steeds 'een sterk moreel gevoel' hebben, dan blijkt hij daar in 1964 niet meer zo zeker van.

Diagnose van de nouveau roman

Mijn inleidende bespreking heeft niet de pretentie een exhaustieve weerspiegeling te zijn van Walravens' omgang met de nouveau roman, maar ze maakt twee dingen duidelijk. Om te beginnen laat ze toe de kenmerken van de nouveau roman à la Walravens op te sommen. Volgens Walravens is de nouveau roman ten eerste een reactie tegen de politiek geëngageerde sartrianse roman. In de plaats van het engagement komt, als tweede kenmerk, het zelfbewuste spel met de vorm van de roman: klanken- en beeldassociaties winnen het van logische verhaallijnen. Ten derde is de nouveau

roman volgens Walravens een vorm van neorealisme waarin de realiteit via objecten en decors voorgesteld wordt. Een vierde kenmerk lijkt daarmee enigszins in tegenspraak: Sarraute zoomt in op het ‘binnengewoel’ van de personages. Het subject is dus nog wel degelijk aanwezig in de zogenaamde school van het object. Zoals later duidelijk zal worden, is die spanning tussen subject en object geen fout in Walravens’ perceptie van de nouveau roman, maar een van de cruciale eigenschappen van die prozavernieuwing. De combinatie van subject en object leidt naar het vijfde kenmerk van de nouveau roman: volgens Walravens gaat het om een cerebrale roman die onze kennis uitbreidt via de decors, de objecten en het binnengewoel.

Mijn inleiding laat nog iets anders toe dan het aanleggen van een lijstje kenmerken. Ze maakt namelijk duidelijk dat de nouveau roman geen centrale plaats inneemt in Walravens’ kritische productie of poëtica. Toch is er geen sprake van een veronachtzaming. In de nalatenschap van Jan Walravens is een ontwerp bewaard voor een boekje van ongeveer 150 pagina’s tekst over het ‘experiment in de moderne cultuur’.¹ Het document dateert waarschijnlijk van de vroege jaren zestig, aangezien er in het ontwerp voor de flaptekst sprake is van de ‘eerste 60 jaren van de 20ste eeuw’. Het vijfde hoofdstuk, begroot op 12 pagina’s, zou over ‘Experiment en romankunst’ gaan. En in dat hoofdstuk zouden zes auteurs aan bod komen: James Joyce (onderstreept en met de toevoeging: ‘volle bladzijde’), Franz Kafka, William Faulkner, Virginia Woolf, Michel Butor en Jack Kerouac. Dat lijstje wijst erop dat Walravens in zijn overzicht de Franse nouveau roman niet genegeerd zou hebben. Maar tegelijkertijd maakt het duidelijk dat de nieuwe roman voor Walravens eerder uit de Angelsaksische dan uit de Franse contreien kwam, en dat het modernisme van het interbellum voor hem belangrijker was dan de contemporaine nouveau roman. In balpen had hij nog een zevende naam toegevoegd, ‘W. Collins’, waarschijnlijk verwijzend naar William Wilkie Collins (1824-1889), die naast de eerste Engelse detectiveroman ook maatschappelijk geëngageerde romans publiceerde.

Ik wil nagaan hoe dit geringe enthousiasme voor de nouveau roman past bij de opvattingen van Walravens. Het lijkt in ieder geval merkwaardig voor iemand die de literatuurgeschiedenis is ingegaan als een apostel van de nieuwe literatuur (Brems 2006, 129-139) en die bovendien als Brusselaar goed vertrouwd was met de Franstalige artistieke wereld. Ik stel een paar hypothesen voor, niet als verklaringen van Walravens’ verhouding tot de nouveau roman, maar als omspelingen van die problematiek en als verfijningen van het zopas vermelde lijstje kenmerken.

Hypothese één: tijd en mens

Misschien heeft Walravens’ geringe enthousiasme voor de nouveau roman te maken met zijn existentialistische achtergrond en voorkeur. Niet dat het existentialisme verdwenen is uit de nouveau roman, maar de contacten met die stroming en met haar oude boegbeeld Sartre waren op zijn minst gespannen te noemen. Dat Sartre (en in zijn spoor een filosoof als André Gorz) steeds meer naar het marxisme ging over-

objectieve beschrijving van dingen, – Walravens' school van het object (Vervaeck 2008, 42-43). De structuralistische dimensie wordt steeds belangrijker in de nouveau roman, wat zal leiden tot de zogenaamde nouveau nouveau roman van auteurs als Jean Ricardou en Robert Pinget (Baetens 1987).

In Walravens' bespreking van *La Modification* wordt zo goed als alleen de objectivistische dimensie van de nouveau roman belicht: de roman gaat over de dingen. Voor een criticus die vond dat de roman over de tijd en de mens moest gaan (Joosten 1996), was dat wellicht iets te weinig. In Sarrautes *Fruits d'Or* wordt de objectieve dimensie wel aangevuld met de subjectieve, maar dat binnengewoel wordt dan weer te weinig ingebed in de tijd, de sociale context van toen. De mens staat hier blijkbaar buiten zijn tijd.

Het oordeel van Walravens over *La Modification* is niet eenduidig. In het begin zegt hij: 'De jonge roman is niet gemakkelijk om lezen, hij is nog moeilijker om te verklaren. "La Modification" van Michel Butor is zware lectuur' (Walravens 1958a, 634). Aan het eind zegt hij dat het boek een afwijzing is van 'de psychologische, realistische roman' en dat is positief, want het versterkt 'de moderne literatuur in haar functie van ontraadseling der levensvragen' (ibidem, 635).

Waarschijnlijk vond Walravens dat de tijd en de mens in de nouveau roman onvoldoende gethematiseerd werden. Aangezien de nieuwe roman zelfbewust en metafictioneel is, gaat het, volgens de beroemde slogan van Ricardou (1967, 111) niet om het vertellen van avonturen, maar om het avontuur van het vertellen. Walravens riep al in 1947 om meer zin voor avontuur, en hij bedoelde dat helemaal niet zoals Ricardou. Hij beweerde immers 'dat de Vlaamse jongeren hoofdzakelijk naar het avontuur, de grootheid en de tragiek grijpen moeten' (Walravens 1947, 408). Wellicht was de nouveau roman te abstract voor iemand die, zoals Walravens, een leven lang Malraux bewonderde (Walravens 1947, 408; 1965, 21-22 en 188) en hem zelfs in één adem noemde met Sartre en Camus (Walravens 1959d, 70). Malraux beschrijft in zijn romans de moderne mens in de direct herkenbare context van een ethische en politieke strijd, wat bezwaarlijk over de nouveau roman gezegd kan worden. Te weinig subjectivisme en existentialisme, te veel objectivisme en autonoom literair spel.

Formele romanexperimenten zijn voor Walravens slechts verdedigbaar als ze nog steeds een menselijke, zelfs humanistische strekking hebben. In het krantenartikel 'Evolutie van de roman in Vlaanderen' schrijft Walravens (1954): 'De experimentele kunst kan uiteraard geen esthetische regels voortbrengen? [sic] Zij is de aller-individueelste poging van een mens, om zich door nieuwe taalassociaties uit te spreken tegenover zijn tijd'. Nog duidelijker stelt hij het in 1960: 'De actualiteit van onze cultuur ligt in de eerste plaats in haar trage reïntegratie van het menselijke. Het experiment wordt daarom niet afgewezen. Het krijgt slechts zijn aloude betekenis terug: op explosieve en baanbrekende wijze aanduiden wat de mens op nog onuitgedrukte wijze eigen is in een tijd' (Walravens 1960b).

De *Soldatenbrieven* van Pernath en Snoek zijn een geslaagde combinatie van experiment en tijdsdocument:

Wat wij in *Soldatenbrieven* gezien hebben, keert terug naar de inhoud van dit proza en vestigt meteen de humane, de universele waarde van dit taal-experiment. Hoe wij de jongeren ook volgen willen en volgen in hun baldadigste strooptochten naar de zuiverste, de naaktste poëzie, toch blijven wij steeds verbonden en zullen wij steeds verbonden blijven met de principes van *Tijd en Mens*, die de dichter en zijn poëzie een taak gaven in de maatschappij, deze van de mens te dienen in zijn recht op vrijheid, zelfstandigheid en geluk (Walravens 1961a, 32-33).

Met waardering noemt Walravens de experimentele brieven van Snoek en Pernath 'een humanitair boek'; de auteurs hebben 'van het humanisme een taalactie gemaakt' (Walravens 1961a, 34). Dezelfde waardering koestert Walravens voor Hugo Raes, die hij in een bespreking van diens romandebuut *De vadsige koningen* 'de kroniekschrijver van zijn tijd' noemt – wat hem niet meteen tot een nouveau romancier maakt.² Op Boons *De Kapellekensbaan* na 'hebben wij zelden een zo indrukwekkend Vlaams boek gelezen als dit'. Het enige punt van kritiek is dat Raes soms te veel stilistische virtuositeit en te weinig 'menselijke diepgang' etaleert (Walravens 1961b).

Dezelfde waardering heeft Walravens voor Bert van Aerschot, die hij de ene keer 'de experimenteel van het Vlaams proza' noemt (Walravens 1961c), de andere keer 'de experimenteel van de beschrijvingskunst' (Walravens 1961d). Die auteur combineert 'welbepaalde experimentele bekommernissen [...] met een humanistische boodschap' (Walravens 1961c) en beantwoordt zodoende aan de eis die Walravens stelde in de programmatische tekst 'De avant-garde is ook een humanisme' (1960c; 1959b). Volgens hem mocht het experiment nooit 'een zuivere en nutteloze opstand van de zonen tegen de vaders' zijn; het innovatieve mocht niet puur vorm blijven, het moest 'het nieuwe [zijn] om dicht bij de mensen te blijven, om wat meer inlichtingen te bekomen en door te geven, wat warmte op te vangen en te bestendigen. Ook de avant-garde is een humanisme' (Walravens 1960c, 174; cf. Walravens 1959b, 6). De slotzin echoot Sartres essay *L'existentialisme est un humanisme* uit 1946. De nouveau roman was voor Walravens misschien te weinig existentialistisch, humanistisch en als experiment te weinig gericht op de mens en de eigen tijd.

Hypothese twee: poëzie en nieuwe roman

Walravens zocht de bronnen van de Vlaamse romanvernieuwing niet in het contemporaine buitenlandse proza, maar in de contemporaine poëzie en in het net gepasseerde buitenlandse modernistische proza van Joyce en Faulkner. De tweede bron bespreek ik in hypothese drie. De eerste bron – de nieuwe roman haalt zijn inspiratie uit de poëzie – heeft Walravens op talloze plaatsen aangewezen. Zo zegt hij in 1959 dat 'het experimenteel proza in Vlaanderen [...] rechtstreeks gegroeid [is] uit de

experimentele poëzie in de Zuid-Nederlandse letterkunde en dit op een ogenblik dat de dichtkunst van de jonge poëten enige vermoeyenis begon te vertonen. Toen het experimentalisme van de poëzie niet langer voortgezet werd met de allure die figuren als Claus en Bontridder er aan gegeven hadden, toen zocht het een uitweg in de teksten van prozaïsten, die het poëtisch experiment van ver of van dichtbij gevolgd hadden' (Walravens 1959, 81). Het lijkt wel een fysische wetmatigheid, waarbij een bepaalde druk een uitweg zoekt. Waar die druk of kracht vandaan komt, zegt Walravens' metafoor niet, maar we mogen aannemen dat hij de experimentele drijfveer ziet als een inherent deel van de taal. Die wordt immers steeds ouder, legt Walravens uit in zijn inleiding tot *Soldatenbrieven*, en dwingt de mens daardoor tot vervormingen en vernieuwingen om gezegd te krijgen wat gezegd moet worden. 'Onze woorden zijn versleten', beweert hij en hij is het eens met Mallarmé, die zei 'dat de oude woorden van de stam een nieuwe glans nodig hebben' (Walravens 1961a, 10).

'De roman volgt op de poëzie', zegt Walravens (1962a) in zijn bespreking van Krijgelmans' *Messiah*, misschien de eerste volbloed experimentele roman in de Vlaamse literatuur. De veronderstelde prioriteit van de experimentele poëzie verklaart niet alleen waarom Walravens de nouveau roman minder belangrijk acht voor de Vlaamse romanvernieuwing; ze weerspiegelt ook Walravens' prioriteiten. Walravens was vooral een theoreticus van de poëzievernieuwing – en de toneelvernieuwing, maar die verbindt hij niet meteen met de roman – en veel minder een theoreticus en interpreet van de experimentele roman.³ Wie zijn recensies van experimentele Vlaamse romans leest, stuit steeds weer op woorden als 'moeilijk', 'zwaar' en 'ontoegankelijk'. Je krijgt de indruk dat het lezen van experimentele romans voor Walravens vaak een klus was. En zelfs al vond hij het besproken werk goed of interessant, dan lijkt die evaluatie meer dan eens een verplichting, alsof de promotor van het literaire experiment het zich niet kon veroorloven de experimentele roman af te vallen. Zo eindigt de bespreking van Claus' *De verwondering* erg positief in *Het Laatste Nieuws* (Walravens 1962c) hoewel ook daar gezegd wordt dat de roman heel veel eist van de lezer, maar in *Algemeen Handelsblad* klinkt de waardering wat voorzichtiger:

Over een dergelijke roman brengt men geen detailkritiek. Men aanvaardt hem zoals hij is of keurt hem om dezelfde reden af. Ons komt het voor dat *De Verwondering* binnen zijn grenzen, op verbluffende wijze de perfectie benadert (Walravens 1963b).

Dit is het slot van Walravens' stuk over Krijgelmans' *Messiah* in *Algemeen Handelsblad*:

Krijgelmans is een schrijver die zich voorlopig op woeste, hardnekkig-experimentele wijze uitstorten moet. Doch alleen datgene wat later komen zal, belooft werkelijk overtuigend te worden. Dit wil in niets afdoen aan de intrinsieke waarde van een experiment als dit. Het wil de lezer slechts waarschuwen voor de betrekkelijkheid van wat gerealiseerd werd. Deze lezer zal het trouwens niet gemakkelijk hebben met Claude

Krijgelmans. Zoals gezegd vraagt de schrijver een duurzame en zelfs herhaalde aandacht van zijn lezers. Men mag er van overtuigd zijn, dat weinigen hem die aandacht zullen schenken. Wij geloven zelfs niet dat er veel hoop is voor deze roman wat zijn verspreiding betreft. Maar op een hoger-literair plan gezien, is de Nederlandse literatuur hier ongetwijfeld een belangrijk en beloftevol experiment rijker geworden (Walravens 1962b).

Walravens vindt het moeilijker om het experimentele proza te overzien dan de experimentele poëzie. Dat komt volgens hem doordat de experimentele poëzie een vast omlijnd geheel van kenmerken bezit, terwijl de vernieuwende roman veel heterogener is: ‘Met experimentele poëzie wordt thans een welbepaalde stijl bedoeld [...]. Dergelijk vast stijlverband heeft het verschijnsel, dat men als “experimentele roman” zou kunnen bestempelen, nog niet veroverd’ (Walravens 1962b).

De zogenaamd chronologische opeenvolging van poëzie en proza gaat in Walravens’ visie merkwaardig genoeg samen met een onoverbrugbare kloof tussen de twee literaire vormen. Om dat te verduidelijken, is Walravens bekende veroordeling van Bert Schierbeeks *Het boek ik* een goed vertrekpunt. In de literatuurgeschiedenis figureert die roman meestal als onze eerste experimentele roman (Brems 2006, 187). In de toenmalige receptie werd het boek gelezen als een niet altijd geslaagde, maar wel authentieke expressie van de ontredde mens en wereld kenmerkten (Vervaeck 2007, 11-12). Gaandeweg werd het boek steeds meer beschouwd als een romaneske nabootsing van de Vijftigerspoëzie (Heite in Vervaeck 2007, 10). Walravens neemt een voorschot op die latere lezing en veronachtzaamt de eerdere lectuur als een tijdsbeeld. De vorm is hem te poëtisch, dat wil zeggen te zeer vorm en te weinig inhoud of verhaal. In 1959 noemt Walravens *Het boek ik* ‘een lang experimenteel gedicht in prozavorm’. ‘Ik geloof inderdaad niet’, zegt Walravens, ‘dat Schierbeek romans schrijft, maar wel dat zijn proza op verbluffende wijze de taal mogelijkheden en de imaginaire kracht van het experimentele gedicht overneemt’ (Walravens 1959, 83). Op het eerste gezicht lijkt dat merkwaardig, want er staan heel wat hoofdstukken in dat boek (bijvoorbeeld het zevende hoofdstuk, met de *interior monologue* van de stervende Magda) die zo uit de prozatractie van Joyce komen en ongeveer niets te maken hebben met experimentele poëzie. Maar bij nader inzien is het niet zo merkwaardig, want ook Joyce kan in de ogen van Walravens te ver gaan met zijn poëtisch proza, en dan begaat hij dezelfde fout als Schierbeek: ‘Daarom hebben Schierbeek en zelfs Joyce wel grootse gedichten geschreven met “Het Boek Ik” en “Ulysses”, maar geen romans’ (Walravens 1959, 88).

Hier komen we bij de cruciale spanning in Walravens’ kijk op de experimentele roman: de vernieuwende roman imiteert de experimentele poëzie, maar als die imitatie te ver gaat, is het resultaat gewoon geen roman meer. Zo is er de mislukte debuutroman van Willy Roggeman, *Het Goudvisje* (1962). Het boek wordt bekroond met de Leo J. Krynprijs, die eerder aan Boon en Claus toegekend werd, maar Walravens is niet onder de indruk. Het boek is te zwart, te clichématig, te

drammerig en vooral: het lijkt te veel op experimentele poëzie. Er zijn ‘alleen labo-rieuze zinnen, pijnlijk afgestemd op de experimentele dichtkunst, en een zwaarbeladen intrige bij Roggeman’. En dan volgt de bekende vermoeidheid van de recensent: ‘Onnodig te drukken op de last die de lezer ondervindt bij het doormaken van een verhaal dat in zulke retorische taal geschreven is’ (Walravens 1963a, 352).⁴ Iets vergelijkbaars schrijft Walravens over de debuutroman van Marc Andries, *Schaduw op de huid* (1960): ‘In zijn taal is hij bestendig naar de poëzie willen overgaan en de grote momenten uit zijn boek worden dan ook opgedreven door beelden en zinswendingen, die in ieder geval Andries’ kennis van de experimentele poëzie bewijzen. Hij is er niet zeer gelukkig mee, en soms wordt hij gewoon onverstaanbaar’ (Walravens 1960d).

Het zou kunnen dat de nouveau roman ook op dit gebied zondigde in de ogen van Walravens. Zo zegt hij dat Butors *La Modification* ‘dicht bij de poëzie’ ligt (Walravens 1958a, 635) en dat de poëtische taal van *Het boek alfā* de schaduw van de nouveau roman verraadt. Maar de associatie van de nouveau roman met de poëzie is geen constante in Walravens’ kritische werk. In 1961 schrijft hij in de inleiding op *Soldatenbrieven*:

In het dagbladartikel of de roman heerst datgene wat ons ter kennis gegeven wordt. Het kan een stof zijn van zuiver experimentele aard, d.i. ontsnappend aan al wat wij rationeel van de mensen en het leven kennen. In die betekenis mogen wij zeggen, dat Virginia Woolf, William Faulkner of Alain Robbe-Grillet experimenteel zijn, en het is een weg die Ivo Michiels in de Vlaamse letterkunde tracht uit te gaan. Het woordgebruik van deze auteurs blijft daarom niet minder... prozaïsch, dat is gebonden aan wat het uitdrukken moet. Alleen bij Faulkner en Woolf gaat het soms over naar de poëzie (Walravens 1961a, 24-25).

De poëtische kracht van Faulkners proza zullen we zo dadelijk opnieuw tegenkomen. Hij is een van de romanvernieuwers die een evenwicht vindt tussen proza en poëzie. Dat is een hele prestatie, want in feite gaat het om haast onverzoenbare taalvormen. Immers, de roman mag voor Walravens, in tegenstelling tot de poëzie, geen revolutie ontketenen op het vlak van de taal. Inhoudelijk mag hij wel grenzen verleggen, op het vlak van de taalvorm moet hij rekening houden met de narratieve eis.

De poëzie heeft slechts zichzelf tot doel [...]. Het proza kan daarentegen zichzelf tot doel niet hebben. Er bestaat geen hoger, van de aarde en haar contingenties ontheven domein, dat men het domein van het proza zou noemen, zoals men wel van een poëtisch domein kan spreken. Wie poëzie zegt, zegt vrijheid, zelfs wanneer die vrijheid nog op enigerlei wijze betrekking houdt met de mens. Alles staat nu eenmaal in verhouding tot de mens, die het Principe is. Maar wie proza zegt, zegt onderwerping van de taal aan iets wat door die taal uitgedrukt of meegedeeld wordt, en zonder dewelke de taal niet eens bestaan zou. Wie met het proza poëzie wil

maken, verkracht zijn taal, en verwekt een bastaardkind. Want het proza bestaat alleen in de vorm van het Sartriaanse bewustzijn. Geen mens is zich bewust, zonder meer. Men is zich steeds bewust *van iets*. Zo is het proza steeds proza *van iets*, terwijl de poëzie wel degelijk alleen zichzelf behoren kan, en alleen naar zichzelf verwijst (Walravens 1959, 87-88).

Dit is op vele manieren de antipode van de nouveau romanpoëtica. In het spoor van Sartres *Qu'est-ce que la littérature* (1948) brengt Walravens een onoverbrugbare kloof aan tussen de poëzie – die zuiver klank en autonomie kan zijn – en het proza, dat de tijd en de mens moet weerspiegelen. Zelfs de experimentele roman moet een weerspiegeling zijn van de realiteit: 'In het proza blijft het woord steeds de mededeling van een gegeven en gekende realiteit. [...] De constructie van een roman kan experimenteel worden en niet het minst zijn menselijke, sociale of filosofische boodschap, maar zijn woordgebruik blijft steeds afhankelijk van een gegeven realiteit' (Walravens 1959, 88). De nouveau roman en de geavanceerde versie daarvan (de nouveau nouveau roman) beweren net het omgekeerde: de realiteit is afhankelijk van het woordgebruik en algemener het discours. De performatieve logica van de nouveau roman staat tegenover de nabootsende logica van Walravens.

Blijft de vraag wat Walravens bedoelt met 'de constructie van een roman kan experimenteel worden'. De taal niet, maar de structuur wel. In de bespreking van Krijgelmans' *Messiah* licht Walravens het verschil tussen experimentele taal en structuur toe.

Dat breed-opgevatte experimentalisme van de roman heeft zich in het Nederlandse taalgebied laten gelden op twee verschillende plans. Enerzijds op dat van de taal, anderszijds op dat van de structuur van het verhaal. Tot de eerste reeks behoren Arij Prins, Lodewijk van Deyssel met de natuurbeschrijvingen uit 'Het Leven van Frank Rozelaar', Louis Couperus in sommige impressionistische evocaties uit de Haagse boeken. Uit deze opsomming kan men afleiden, dat vooral de naturalistische stemmingsroman deelgenomen heeft aan een poging om de taal een nieuwe soepelheid te geven, samen met een klankrijkdom die dicht bij 'het geluid van de natuur en van de stad' zou liggen (Walravens 1962b).

Het lijkt erop dat Walravens deze talige – zeg maar poëtische – versie van het roman-experiment niet aanvaardt, want op deze passage volgt meteen de bekende afwijzing van *Het boek ik*: 'Schierbeek schrijft immers geen romans, hij schrijft poëzie in proza, zo men wil. Hij tracht de structuur van de niet-poëtische taal te verzoenen met de poëzie'. Dan volgt de bespreking van de tweede – en betere – soort romanvernieuwing:

Het experimentalisme dat zich zuiver binnen de optiek van de roman blijft bewegen, wordt, vreemd genoeg, vooral in Vlaanderen beoefend en dan in de eerste plaats door jongeren. Men vindt het reeds in 1941 in de succesvolle roman van Johan Daisne 'De Trap van Steen en Wolken'. Het komt

op heel andere maar even originele wijze naar voren in Boons tweeluk 'De Kapellekensbaan' en 'Zomer te Ter-Muren'. Het is vervolgens merkbaar in enkele verhalen uit de ongelijke bundel van Hugo Raes: 'Links van de Helikopterlijn'. Het is ook aanwezig in de roman van Bert van Aerschot 'De Lift' en het laat zich sterk gelden in de beste prozateksten van Ivo Michiels: 'Het Afscheid' en vooral 'Journal Brut'. Zoals gezegd gaat het in deze geschriften minder om een vernieuwing van het woord als dusdanig dan om gewijzigde opvattingen tegenover de constructie van de roman (Walravens 1962b).

De toelichting van de experimentele constructie maakt duidelijk dat het vooral gaat om een verstoring van de chronologie en de zinsbouw, een vermenging van ervaringsmodi als droom en waarneming. Het gaat niet om een poëtisch klank- en vormspel, maar om een spel met de romanconventies zelf. In termen die ik elders (Vervaeck 2006) gebruikt heb: de vernieuwing verloopt niet via import van de poëzie, maar via een interne transformatie van de prozaregels. Die interne experimenten verbindt Walravens niet in de eerste plaats met de Franse nouveau roman maar met het internationale (en bij hem overwegend Angelsaksische) modernisme.

Hypothese drie: modernisme en nieuwe roman

De tweede bron van de Vlaamse romanvernieuwing – namelijk de invloed van het internationale modernisme – zet Walravens uiteen in zijn overzicht 'Van Boon naar Teirlinck: De levende literatuur in Vlaanderen' (1955). Hier blijkt nogmaals dat de eerste inspiratie de poëzie blijft:

Schrijvers als Gijzen en Brulez hadden hun licht vooral opgestoken bij de Franse achttiendeewers [sic]. Boon en Claus kwamen ook op dat gebied wat dichterbij de hedendaagse mens. Zij hadden meer te doen met Joyce en Faulkner en ontdekten door hen: de opslorping van de poëzie door de moderne roman (zijn sommige romans van Faulkner niet even poëtisch als een gedicht van Eliot of Michaux?), de versplintering van de *durée* naar een diepere logica der gebeurtenissen en gevoelens, de breuk van de chronologisch vertelde intrige, de totale constructievrijheid. Hugo Claus bereikte zelfs de uiterste punt van de Nederlandstalige roman toen hij in 'De Hondsdagen' een verrassende vermenging bracht van psychologisch doorzicht en poëtische taalkracht, van heden en verleden, van werkelijkheid en dromen, van leven en woord (Walravens 1955, 178).

Ik heb deze passage in extenso geciteerd omdat ze minsten drie dingen duidelijk maakt. Ten eerste vindt de modernistische vernieuwing een evenwicht tussen poëzie (experiment met taalvorm) en proza (experiment met taalstructuur). Ze heeft de poëzie op de juiste manier geabsorbeerd en tegelijkertijd de romanconventies – zoals de

chronologie en de focalisatie in de vermenging van droom en werkelijkheid – vernieuwd.

Ten tweede zijn de modernistische voorbeelden die Walravens aanhaalt voor de Vlaamse romanvernieuwing erg vaak Joyce en Faulkner. We zagen dat koppel al in zijn recensies over Krijgelmans (Walravens 1962a, 1962b), Michiels (Walravens 1963a) en Van Aken (Walravens 1964a). Joyce figureert in bijna elke bespreking van de experimentele roman als richtsnoer. Zo plaatst Walravens in een bespreking van Ben Stroman de vele soorten romans op een continuüm dat begint bij het traditionele ‘verhalenboek’ en eindigt bij Bert Schierbeek en ‘de grote James Joyce’ (Walravens 1958b).

Dit betekent niet dat Joyce en Faulkner bij Walravens nooit samen optreden met de nouveau roman. Wel dat de Angelsaksische modernisten primeren, ten eerste in de tijd (ze gaan vooraf aan de nouveau roman) en ten tweede in impact. In een belangwekkend stuk over de wortels van het naoorlogse experiment, zegt Walravens: ‘In de literatuur [na 1945] verkrijgt William Faulkner zijn volle betekenis, James Joyce wordt opnieuw ondervraagd en vervolgens kondigen in Amerika de “beatniks” in Groot-Britannië, de “angry young men”, in Frankrijk de neo-realistische school van het object, zich aan’ (Walravens 1960b).

In het eerder vermelde stuk ‘Van het schilderij naar de roman’ wordt Butor vervangen door Beckett en blijft de Angelsaksisch modernistische overheersing gehandhaafd: ‘Het vernieuwingsproces van figuren als James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner en Samuel Beckett beheerst nog steeds de moderne letterkunde’ (Walravens 1960a). Met enige goede wil kan men Beckett zien als de schimmige representant van de nouveau roman. In geen geval betekent Walravens’ voorkeur voor Faulkner en aanverwanten dat hij blind wordt voor de Franse roman. Het betekent wel dat er een hiërarchie tussen de twee vernieuwingen is. In 1959 schreef Walravens in een stuk over ‘Letterkunde en Vlaamse beweging’: ‘Maar het is nog steeds beter een tweederangs-Faulkner dan een eersterangs-Timmermans te zijn’ (Walravens 1959c, 631).

Een derde zaak die duidelijk wordt door het citaat uit ‘Van Boon naar Teirlinck’ is dat Walravens de nieuwe roman à la Claus nog steeds ziet in termen van zijn gouden regel, namelijk de moderne weergave van de moderne mens en tijd. Claus staat ‘wat dichterbij de hedendaagse mens’ en presenteert een ‘verrassende vermenging [...] van leven en woord’ (Walravens 1955, 178). Zo direct geformuleerd geldt dat zeker niet voor de zelfbewuste en metafictionele nouveau roman, hoewel het natuurlijk perfect mogelijk zou zijn om die nieuwe vorm indirect te zien als de vormgeving aan de nieuwe mens en tijd, namelijk de mens die een nummer en een positie in het systeem geworden is (Robbe-Grillet 1963, 28).

Net voor de zopas geciteerde passage zegt Walravens nog iets wat zeer onthullend is voor zijn visie op de prozavernieuwing:

Heel dat probleem van een eigentijdse literatuur was trouwens niet alleen een probleem van de inhoud. Geleidelijk werd het ook een van de vorm, want men doet geen nieuwe wijn in oude zakken, schijnt het. Naarmate Boon, Claus of D'Haese in reactie kwamen op het etherische, zogenaamd algemeen-menselijke werk van hun voorgangers, zochten zij ook naar andere middelen om zich uit te drukken (Walravens 1955, 178).

De inhoudelijke vernieuwing gaat dus vooraf aan de innovatie op het vlak van de vorm. Er is eerst de nieuwe wijn, en dan gaat men op zoek naar de nieuwe zakken. De nieuwe wijn heeft Walravens in de eerste bladzijden van zijn overzicht geschonken:

Voortaan zou de nieuwe bekommernis van de jonge, levende Vlaamse literatuur worden: de vragen van de tijd, het stijgen van de vrees, het afweren van de wanhoop, het zoeken naar nieuwe zekerheden. Louis Paul Boon [...], Hugo Claus [...], Maurice D'Haese [...] en aan de katholieke kant: Ivo Michiels [...] en Valeer Van Kerckhove [...] ... het waren evenveel schrijvers voor wie een roman in de eerste plaats expressie geeft aan de vragen die de mensen rondom hem beroeren, angstig maken, verlammen (Walravens 1955, 177).

De roman lijkt voor Walravens een tekstsoort die met vertraging reageert op andersoortige vernieuwingen. Ten eerste is het nieuwe proza een verwerking van de nieuwe poëzie; ten tweede is de innovatieve prozavorm een verwerking van de innovatieve inhoud. Dat zijn ideeën die moeilijk te verzoenen zijn met de opvattingen van de nouveau romanciers: voor hen is de roman primair een talige constructie en dat wil zeggen dat de vorm de inhoud construeert.

Hypothese vier: oneigentijdse beschouwingen

Walravens was een scherpzinnig en intelligent criticus. Zijn kijk op de wortels van de Vlaamse romanvernieuwing kan dus ook heel goed correct zijn – voor wie gelooft dat een dergelijke correctheid haalbaar is. De nieuwe roman was misschien inderdaad niet zo belangrijk voor de Vlaamse romanvernieuwing in de tijd van Walravens. Of, een beetje voorzichtiger: de nouveau roman werd pas later belangrijk. Later, dat wil dan zeggen in de tweede helft van de jaren zestig – een helft die het helaas zonder Jan Walravens heeft moeten stellen aangezien hij in 1965 stierf. In 1957 verbond Walravens Michiels niet met de nouveau roman, in 1963 wel. In 1958 gebruikte Walravens de term 'nouveau roman' niet bij zijn bespreking van Butor. Blijkbaar was de term toen nog niet ingeburgerd in de Vlaamse kritiek. Hij wordt pas vanaf de vroege jaren zestig een belangrijk strijdpunt in de 'querelle des anciens et des modernes' (De Wispelaere 1991, 323). Maar, en dat is opvallend, ook in de eerste helft van de jaren

zestig is het niet Jan Walravens die de term als strijdwapen hanteert in zijn stukken over het nieuwe proza. Dat doet Paul de Wispelaere voor hem.

De Wispelaere hield al in 1961 een lezing over ‘Aspecten van de psychologie, het bewustzijn en de taal in de nieuwe roman’, die in 1962 in *De Tafelronde* verscheen (De Wispelaere 1962) en in 1967 in de essaybundel *Met kritisch oog* (De Wispelaere 1967, 54-67). In dat jaar verscheen ook Hector Jan Loreis’ beroemde en beruchte *NR = NF. Nieuwe Roman = Nieuwe Filosofie*. Ik zeg ‘berucht’ omdat hij de nouveau roman wel erg eenzijdig met het existentialisme probeert te verbinden, terwijl De Wispelaere veel meer oog heeft voor de spanning tussen structuur en existentie (Vervaeck 2003).

In Vlaanderen ziet Loreis enkele niet al te duidelijke sporen van de nieuwe roman in de anti-romans van auteurs als Paul de Wispelaere, Willy Roggeman, Johan Sonnevile en Marcel van Maele. Hij vermeldt ‘de existentialistische werken van Jan Walravens (“Roerloos aan zee” en “Negatief”)’ bij de boeken die ‘de weg [baanden] voor de Vlaamse anti-roman’ (Loreis 1967, 133). Maar een echte nouveau roman is die Vlaamse anti-roman niet volgens Loreis. ‘Alleen Willem M. Roggeman schrijft Robbe-Grilletachtig’, zegt hij (ibidem, 138). In Loreis’ perspectief lijkt de nouveau roman in de tweede helft van de Vlaamse jaren zestig eerder een theoretisch dispuut dan een literaire praktijk. Maar in de theoretische disputen van Jan Walravens neemt de nouveau roman geen centrale plaats in.

Literatuur

ALLEMAND 1996

R.-M. Allemand, *Le Nouveau Roman*. Paris, Ellipses, 1996.

BAETENS 1987

J. Baetens, *Aux frontières du récit. Fable de Robert Pinget comme nouveau nouveau roman*. Leuven, Universitaire Pers Leuven, 1987.

BREMS 2006

H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

VAN DEN BRIELE 1966

L. van den Briele, ‘Bibliografie van Jan Walravens’, in: *Facetten van Jan Walravens. De Vlaamse Gids*, 50, 3-4, 1966, 89-118.

VAN DEN BRIELE 1976

L. van den Briele, ‘Bibliografie van Jan Walravens’ journalistiek werk in “Het Laatste Nieuws”, in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 238-297.

JOOSTEN 1996

J. Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

LOREIS 1967

H-J. Loreis, *NR = NF. Nieuwe Roman = Nieuwe Filosofie*. Brussel, Manteau, 1967.

MICHIELS 1958

Michiels, 'Avant-garde 1958?', in: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 12, 8, 1958, 898-902.

RICARDOU 1967

J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1967.

ROBBE-GRILLET 1963

A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1963 [1979].

VERVAECK 2003

B. Vervaeck, 'Literatuur als structuur en existentie: De romanpoëtica van Paul de Wispelaere', in: Erik Spinoy (red.), *Mythe en geschiedenis. De wereld van Paul de Wispelaere*. Brussel, VUBPress, 2003, 89-108.

VERVAECK 2004

B. Vervaeck, 'Een stroom in een ruïne: Het vroege werk van C.C. Krijgelmans', in: Yves T'Sjoen & Ludo Stynen (red.), *Onderstroom: De vergankelijkheid van het schrijverschap. Verkenningen van de Vlaamse literatuur buiten beeld (1952-1968)*. Gent, Academia Press, 2004, 65-76.

VERVAECK 2006

B. Vervaeck, 'Vlaams experimenteel proza in de jaren vijftig', in: *Spiegel der Letteren*, 48, 4, 2006, 403-426.

VERVAECK 2007

B. Vervaeck, 'Bert Schierbeek, "Het boek ik"', in: T. Anbeek e.a. (red.), *Lexicon van Literaire Werken*, 76, november 2007.

VERVAECK 2008

B. Vervaeck, 'Gerard Walschap en de nouveau roman. Over cellen, skeletten en eunuchen', in: *Spiegel der Letteren*, 50, 1, 2008, 41-70

WALRAVENS 1947

J. Walravens, 'Nood', in: *De Vlaamse Gids*, 31, 7, 1947, 407-411.

WALRAVENS 1954

J. Walravens, 'Evolutie van de roman in Vlaanderen', in: *Algemeen Handelsblad*, 7-8-1954.

WALRAVENS 1955

J. Walravens, 'Van Boon naar Teirlinck', in: B. Schierbeek & J. Walravens (red.), *Schrijversalmanak voor het jaar 1955*. Amsterdam, Van der Peet, 1955, 176-180.

WALRAVENS 1956

J. Walravens, 'Het Vlaams boekenhuisje', in: B. Schierbeek & J. Walravens (red.), *Schrijversalmanak voor het jaar 1956*. Amsterdam, Van der Peet, 1956, 172-178.

WALRAVENS 1957

J. Walravens, 'Introductie voor twee stemmen', in: J. Walravens (red.), *Vijfde kolom. Jong Vlaams proza*. Brussel, Manteau, 1957, 5-8.

WALRAVENS 1958a

J. Walravens, 'Twee Franse intellectuelen: Michel Butor en André Gorz', in: *De Vlaamse Gids*, 42, 10, 1958, 634-635.

WALRAVENS 1958b

J. Walravens, 'Onstandvastigheid als essentie van het leven', in: *Algemeen Handelsblad*, 26-7-1958.

WALRAVENS 1959

J. Walravens, 'Proza en experiment in de jonge Vlaamse literatuur', in: *De Vlaamse Gids*, 43, 2, 1959, 79-89.

WALRAVENS 1959b

J. Walravens, 'Hoe het begrip "avant-garde" tot mij gekomen is, wat ik er geleidelijk heb leren door begrijpen', in: *De Periscoop*, 1-6-1959, 6.

WALRAVENS 1959c

J. Walravens, 'Letterkunde en Vlaamse Beweging', in: *De Vlaamse Gids*, 43, 9, 1959, 623-631.

WALRAVENS 1959d

J. Walravens, 'De Vlaamse literatuur sinds 1940', in: *Eerste Nederlandse Systematisch Ingerichte Encyclopedie*. Deel 11. Amsterdam, E.N.S.I.E, 1959, 66-74.

WALRAVENS 1960a

J. Walravens, 'Van het schilderij naar de roman. Allen op zoek naar vernieuwing!', in: *Het Laatste Nieuws*, 29-12-1960.

WALRAVENS 1960b

J. Walravens, 'Vertrekpunt voor 1920. Midden in het experiment', in: *Elsevier*, 28-5-1960.

WALRAVENS 1960c

J. Walravens, 'De avant-garde is ook een humanisme', in: H. van Herreweghen e.a. (red.), *Literair akkoord 4*. Utrecht, Bruna, 1960, 173-174 [Eerder verschenen als Walravens 1959b].

WALRAVENS 1960d

J. Walravens, 'Marc Andries: jong werk in het spoor van Hugo Claus', in: *Utrechts Dagblad*, 28-5-1960.

WALRAVENS 1961a

J. Walravens, 'Inleiding', in: H.C. Pernath & P. Snoek, *Soldatenbrieven*. Amsterdam, Bezige Bij, 1961, 7-35.

WALRAVENS 1961b

J. Walravens, 'Dertig Jaar, gehuwd en Vader van twee Kinderen. Hugo Raes: Schrijver van "De vadsige Koningen"', in: *Het Laatste Nieuws*, 7-9-1961.

WALRAVENS 1961c

J. Walravens, 'Het gevaar van de atoomsplitsing', in: *Algemeen Handelsblad*, 16-9-1961.

WALRAVENS 1961d

J. Walravens, 'Atomen splitsen is gevaarlijk. "De gebroeders": de nieuwe roman van Bert van Aerschot', in: *Het Laatste Nieuws*, 20-7-1961.

WALRAVENS 1962a

J. Walravens, "'Messiah". Een experimentele roman van C.C. Krijgelmans', in: *Het Laatste Nieuws*, 12-4-1962.

WALRAVENS 1962b

J. Walravens, "'Messiah": Kubistisch verhaal van C.C. Krijgelmans', in: *Algemeen Handelsblad*, 2-6-1962.

WALRAVENS 1962c

J. Walravens, 'Hugo Claus over het Fascisme in Vlaanderen. "De verwondering": Een beklemmend boek', in: *Het Laatste Nieuws*, 18-10-1962.

WALRAVENS 1963a

J. Walravens, 'Ivo Michiels' biecht in Het Boek Alfa. Apocalyptisch beeld van het leven', in: *Utrechts Nieuwsblad*, 2-11-1963.

WALRAVENS 1963b

J. Walravens, 'De verwondering. Nieuwe roman van Hugo Claus', in: *Algemeen Handelsblad*, 27-4-1963.

WALRAVENS 1963c

J. Walravens, 'Ontgoochelende Leo J. Krijnprijzen 1962', in: *Het nieuwe boek*, 1, 8, augustus 1963, 351-354.

WALRAVENS 1964a

J. Walravens, 'Onschuldige barbaren. Zuiver streekliteratuur: goed gemaakt en tot nadenken stemmend', in: *Utrechts Nieuwsblad*, 13-3-1964.

WALRAVENS 1964b

J. Walravens, 'Internationale Prijs der Uitgevers. Nathalie Sarraute. Ontgoocheling te Salzburg', in: *Het Laatste Nieuws*, 14-5-1964.

WALRAVENS 1964c

J. Walravens, 'Brieven aan een verre nicht. Boze jonge mannen... tien jaar later', in: *De Vlaamse Gids*, 48, 6, 1964, 339-340.

WALRAVENS 1964d

J. Walravens, 'Nationale opvoeding en cultuur zijn twee. Het geval Hugo Raes: Bij het verschijnen van "Hemel en Dier"', in: *Het Laatste Nieuws*, 17-9-1964

WALRAVENS 1964e

J. Walravens, 'Gust Gils en Willy Roggeman', in: *Het Laatste Nieuws*, 25-6-1964.

WALRAVENS 1965

J. Walravens, *Jan Biorix*. Brugge, De Galge, 1965.

WALRAVENS z.d.

J. Walravens, 'Vlaamse literatuur toont veel beweging en ambitie en staat steeds op goed peil', [Z.pl.; z.d.].

DE WISPELAERE 1962

P. de Wispelaere, 'Aspekten van de psychologie, het bewustzijn en de taal in de nieuwe roman', in: *De Tafelronde*, 7, 4, 1962, 159-171.

DE WISPELAERE 1967

P. de Wispelaere, *Met kritisch oog*. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1967.

DE WISPELAERE 1974

P. de Wispelaere, *Jan Walravens*. Antwerpen, Helios, 1974.

DE WISPELAERE 1991

P. de Wispelaere, 'Een schrijver op het literaire forum', in: *Nieuw Wereldtijdschrift*, 8, 1, 1991, 23-29. [Herdrukt in: P. de Wispelaere, *Tekst en context. Artikelen en essays over moderne Nederlandse en buitenlandse literatuur*. Antwerpen, Universitaire Instelling Antwerpen, 1992, 317-334.]

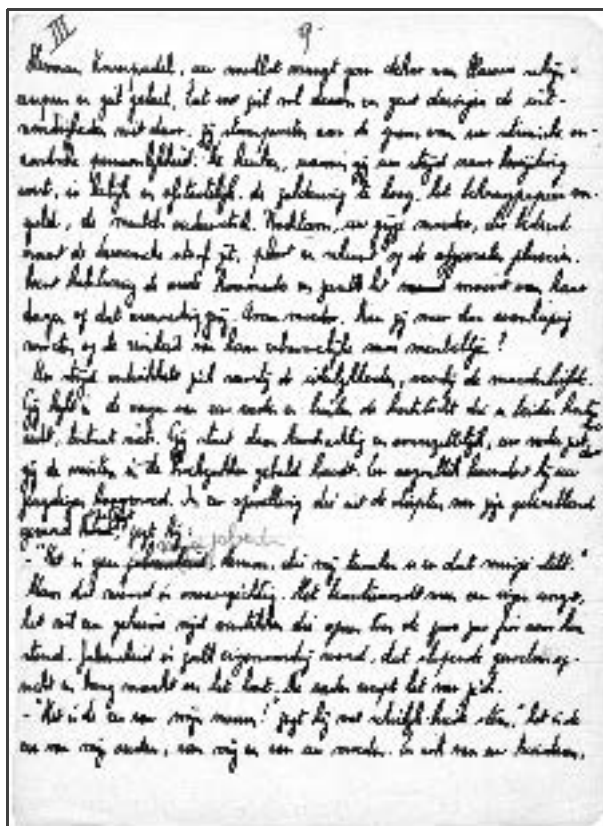
Noten

1. Met dank aan Else Walravens, die het familiearchief ter beschikking stelde, en aan Hans Vandevoorde, die mij op het document wees.
2. In de bespreking van Raes' tweede roman *Hemel en dier* (1964), verbindt Walravens – overigens geheel terecht – de schrijfkunst van Raes met die van 'de jonge Amerikanen' (Walravens 1964d).
3. Zie ook Paul de Wispelaere: 'Aan een poëtica van de roman als specifiek literair genre is [Walravens] niet toegekomen' (1974, 16). En Jos Joosten 1996, 256-268.
4. Twee jaar later bespreekt Walravens *Yin-Yang* van Roggeman. Daarin schrijft hij, nogal mild: 'Zoals de meeste jongeren houdt hij zich echter ver van iedere politieke uitspraak, maar daar zullen wij hier niet op vitten' (Walravens 1964e).

ROERLOOS ONTROERD

Emotie en cognitie in *Roerloos aan zee*

Lars Bernaerts

Pagina uit handschrift van *Roerloos aan zee* (1951), AMVC-Letterenhuis (W 208/H).

Roerloos aan zee, de debuutroman van Jan Walravens uit 1951,¹ had misschien een actiethriller kunnen zijn. Oppervlakkig gezien heeft het boek er alle ingrediënten van: het verhaal zit vol actie en spanning. Het gaat over misdaad, wapens, overspel, prostitutie, drugshandel en moord. *Roerloos aan zee* had misschien een liefdesroman kunnen zijn. Tenslotte gaat het boek vooral over de onconventionele relatie tussen Nana Verkade en Herman Kempadel, en over Nana's overspelige relatie met Hermans vader, Désiré. De korte samenvatting spreekt ook in die zin tot de verbeelding. Tegen de wil van zijn ouders papt Herman aan met de losbandige Nana. Hij verlaat het ouderlijke huis en begeeft zich in decadente, criminele kringen. Ondertussen

groeit ook de aantrekkingskracht tussen Désiré en Nana. Kort na het overspel van die twee schiet Herman het meisje neer. Er volgt een spectaculaire rechtszaak en Herman gaat voor tien jaar de gevangenis in.

Maar hoeveel spanning en passie er ook in Walravens' boek zitten, geen enkele lezer haalt het in zijn hoofd om de roman een actiethriller of een liefdesroman te noemen. En dat is een kwestie van narratieve compositie: in de organisatie van de tekst is de thematische en psychologische motivatie belangrijker dan de openvolging van handelingen in de fysieke romanwereld. Zo wordt de moord op Nana voorgesteld als een metafysische moord, aan de hand waarvan Herman wil afrekenen met God. In het licht van de compositie zouden we de roman veeleer een ideeënroman, een probleemroman of een psychologische roman noemen. Opvallend genoeg zijn het de eerste twee genres die in de literaire kritiek frequent genoemd worden, terwijl het laatste genre ondanks de narratieve organisatie terzijde geschoven wordt. De analyse in deze bijdrage gaat uit van die waarnemingen in verband met de kritiek om vervolgens een licht te werpen op de psychologische uitwerking en de voorstelling van bewustzijn in de roman. In de volgende sectie wordt de houding van de kritiek en de toeschrijving van genres dus becommentarieerd. Daarna ga ik in op de narratieve presentatie van cognitie en emotie in *Roerloos aan zee*.

Roerloos aan zee als ideeënroman

Vraag je het aan de recensenten, dan is *Roerloos aan zee* een ideeënroman of een probleemroman. Het valt moeilijk na te gaan in hoeverre die lezers zich lieten leiden door voorkennis over Walravens' journalistieke werk, maar we weten dat Walravens een bepaalde reputatie verwierf: hij maakte Vlaamse lezers vertrouwd met allerlei filosofische ideeën, vooral dan uit de sfeer van het existentialisme. Vandaag is hij gecanoniseerd als de figuur die het existentialisme in Vlaanderen introduceerde (zie bijvoorbeeld Brems 2006, 58-59). Alleen al daarom hoeft het niet te verwonderen dat Walravens' debuutroman meteen en met veel stelligheid als een 'ideeënroman' of een 'probleemroman' geëvalueerd werd,² waarbij de psychologische uitwerking van de roman ondermaats bevonden werd of geminimaliseerd werd. Van de vroege recensies tot de latere besprekingen vinden we de trend terug. Jan Greshoff (1952b) licht toe wat hij bedoelt met de genre-aanduiding 'ideeënroman': de roman 'is geschreven onderwille van bepaalde opvattingen en denkbeelden'. Volgens Urbain van de Voorde is de roman 'zeker een der eerste typische probleemromans die ten onzent het licht zagen' (1952). Conform Walravens' eigen suggestie preciseert Van de Voorde dat het om een 'metafysische roman' gaat. Ook Boon (1995, 175) gebruikt dat label in zijn bespreking.

De literaire kritiek is het er dus over eens dat in Walravens' debuutroman de thematische, filosofische dimensie overheerst. Het is er mij niet om te doen om deze genretoeschrijving te bestrijden, maar wel om een kwalijk neveneffect ervan aan te kaarten, namelijk de misleidende inschatting van de psychologische laag. Doordat de

thematische dimensie overheerst, zou de mimetische, psychologische dimensie van de roman volgens de critici ondermaats blijven. Herman Teirlinck vindt dat de 'menselijke gegevens' in de roman 'vrij simplistisch aandoen, vaak psychologische grond missen, en door de band veel te weinig genuanceerd zijn' (1952). Niet alleen is de psychologie ongenueanceerd, beweert hij, ze is ook ongeloofwaardig. Een verklaring vindt Teirlinck in het 'met vratzucht ingezwolgen existentialisme'.³ Ook volgens Jan Greshoff zijn de personages ronduit ongeloofwaardig in psychologische zin. Omdat de roman geen authentieke personages neerzet, zou hij mislukt zijn. Piet van Aken (1967, 88-90) gaat dezelfde richting uit door te stellen dat de theoretisch-filosofische thematiek de literatuur en de uitwerking van het verhaal overstemt. In zijn monografie over Walravens schrijft Paul de Wispelaere eveneens dat het thema van de 'fatale onvrijheid van de katholiek opgevoede mens' theoretisch uitgewerkt is en daardoor de 'psychologie grotendeels uitschakelt' (1974, 20). Volgens Bruno Mulier 'ridiculiseerde' Walravens de psychologische roman zelfs en zou dat label dus zeker niet van toepassing zijn op *Roerloos van zee* (1976, 104). Luk de Vos, ten slotte, bestendigt die perceptie van *Roerloos aan zee* in het *Kritisch Literatuur Lexicon*: de personages worden niet psychologisch getekend, maar functioneren als symbolen en als argumenten in een filosofisch betoog (De Vos 1980, 6 & 10).

Waar komt die stellige beoordeling vandaan? Ten eerste heeft ze een grond in de opbouw van de roman: in Walravens' romans primeert de thematische functie van personages (de filosofie) op hun mimetische functie (de psychologie). Met andere woorden: het is duidelijk dat personages een rol hebben in de filosofische boodschap van de roman. De afbeelding van 'werkelijke' personen krijgt niet de eerste prioriteit. Die verhouding komt zo meteen uitgebreider aan bod. Een tweede, wellicht belangrijkere factor is de thematisering van metafysica en psychologie: enkele personages expliciteren hoe die twee zich tot elkaar verhouden in het verhaal van de Kempadels. De advocaat van Herman zegt formeel: 'Nee! Geen psychologisch, maar een metafysisch proces! Een proces waarvan zekere factoren hun wortels hebben in het bovennatuurlijke leven van de mens, niet in de natuurlijke golvingen van zijn gemoed' (1951, 313). En in een brief aan Scribé herhaalt Herman dat standpunt: 'Het gaat hier niet om psychologie, geloof dat van mij, maar om metafysica' (355).

Ten derde waren de geschriften van Walravens bekend bij de recensenten en heeft die voorkennis wellicht een rol gespeeld in de perceptie. In de kritiek vinden we niet alleen echo's van Walravens' filosofische essays, maar ook van zijn opvattingen over de moderne roman. Of de kritiek zich daar nu door heeft laten beïnvloeden, valt moeilijk te achterhalen, maar we kunnen rustig zeggen dat Walravens' eigen kritieken verwachtingen wekken. Van een auteur die zelf schrijft dat 'een moderne roman niet meer op dezelfde wijze geschreven' (Walravens 1950) wordt sinds William Faulkner, verwacht men dat hij die vernieuwing laat doorschemeren in zijn eigen roman. Wat Walravens over Faulkner schreef in 1947, is hier van bijzonder belang: 'De lezer zal echter terecht doen opmerken, dat elk dezer verklaringen van de Faulkneriaanse hel van metafysische aard is. De psychologie verliest nochtans haar rechten niet in de Faulkneriaanse letterkunde' en 'Elke figuur van William Faulkner

laat dan ook een zeer ruime psychologische analyse toe. Maar de sleutel tot deze psychologie vinden wij niet in de mens zelf, maar in de metaphysica' (Walravens 1947, 539). Deze analyse van Faulkner sluit verbazingwekkend goed aan bij uitspraken in en over *Roerloos aan zee*.

Wie goed leest, ziet echter ook een verschil met de uitspraken in de literaire kritiek. Er is in Faulkner geen contrast of wederzijdse uitsluiting tussen psychologie en metafysica, zoals lezers dat wel over *Roerloos aan zee* beweren. De psychologie moet genuanceerd zijn ('ruime psychologische analyse') en in het verlengde ervan ligt de metafysica. Het oordeel in de kritiek lijkt dus een karikatuur van Walravens' beschrijving van Faulkners romankunst. Nochtans is, zoals ik wil aantonen, ook in *Roerloos aan zee* precies die combinatie van 'ruime psychologische analyse' en 'metafysica als sleutel' terug te vinden. Wanneer Walravens in 1952 terloops over Faulkner schrijft in zijn essay over Sade, lijkt de psychologie zelfs nog belangrijker geworden in de moderne roman: 'de ware orde van de moderne roman' is niet 'de chronologische volgorde' maar de 'brute weergave van een intense psychische evolutie' (Walravens 1952c, 35). Die visie op de moderne roman sluit aan bij de compositie van Walravens' eigen proza.

Zoals nog zal blijken, is de psychologische laag van de roman zelfs zo sterk uitgewerkt dat het genre-kader van een psychologische roman geactiveerd wordt. Een psychologische roman beeldt 'in de eerste plaats het emotionele leven en de psychologie van de personages uit [...]. Handelingen en gebeurtenissen zijn hier ondergeschikt aan de motivering ervan' (Van Gorp 1998, 359). Terwijl een ideeënroman de thematiek en het filosofische betoog vooropstelt, worden vooral de persoonlijke motieven, gedachten en gevoelens van personages voor het voetlicht gebracht in een psychologische roman. In *Story Logic* (2002) maakt de narratoloog David Herman duidelijk hoe de organisatie van een narratieve tekst afgestemd is op (of leidt tot de activering van) bepaalde genrekaders. De typologieën die Herman voorstelt, zijn gebaseerd op zogenaamde prioriteitensystemen (*preference-rule systems*) voor de verschillende componenten van een verhaal (verteller, personage, gebeurtenis, bewustzijnsrepresentatie). Een psychologische roman codeert een gebeurtenis bijvoorbeeld eerder als een ervaringsproces dan als een verwezenlijking (Herman 2002, 36). In een epos zoals *Beowulf* is dat net omgekeerd. Geformuleerd vanuit het standpunt van de lezer, levert het genre-kader 'psychologische roman' de volgende richtlijn op: 'Prefer to understand events as illustrative of (interior) states, else as activities, else as accomplishments, else as achievements' (2002, 37-38). Wat de narratieve component 'personage' betreft, krijgen de functionele rollen 'Experienter' en 'Behaver' voorrang op die van 'Sayer' en 'Actor' (2002, 147). Dit wil zeggen: personages worden bij voorkeur geïnterpreteerd als verzamelpunt van betekenisvolle gewaarwordingen en als de oorsprong van motieven voor gedrag. Hun rol als sprekende en handelende instantie is niet afwezig, maar minder prominent en niet doorslaggevend voor de interpretatie.

Doordat cognitie en emotie in de eerste hoofdstukken van Walravens' roman zo gedetailleerd gepresenteerd zijn, wordt dit prioriteitensysteem geactiveerd. Désiré Kempadel, de ik-verteller van de roman en de vader in het verhaal, ontleedt zorgvul-

dig de psychologische motieven en de psychische toestand van zichzelf, zijn zoon Herman, Nana en zijn vrouw Mathilde. Ondanks de spannende wendingen in de fysieke, waarneembare wereld van het verhaal, hebben de voornaamste en best gedocumenteerde conflicten te maken met mentale toestanden. Hoewel er veel dialogen voorkomen, blijken niet de woorden maar de bijbehorende gedachten, gevoelens, intenties en overtuigingen belangrijk in de betekenisgeving. Om die psychologische laag bloot te leggen, licht ik zo meteen de constructie van bewustzijn (cognitie en emotie) toe. Door de genegeerde psychologische dimensie te onderzoeken, wil ik aan het einde niet alleen het gangbare beeld van de roman bijstellen, maar ook verhelderen hoe de roman zich verhoudt tot de naoorlogse romanvernieuwing.

Mimetische dimensie van de bewustzijnsvoorstelling

Het bewustzijn gemodelleerd: algemene opbouw

Als personages scoren Herman en Désiré Kempdel hoog op de schaal van complexiteit: het zijn *round characters* waarvan heel wat karaktertrekken beschreven of getoond worden. De complexiteit van personages brengt ook altijd een opbouw en opvatting van het bewustzijn mee. Zo kan de structuur van het gerepresenteerde bewustzijn freudiaans zijn of evolutionair-psychologisch. Het kan mechanisch-machinaal voorgesteld worden (het brein als machine), of digitaal-technologisch (het brein als computer). Zowel uitgewerkte metaforen als psychologische theorieën kunnen als leidraad voor zo'n structuur dienen (en soms zijn de theorieën moeilijk van de metaforen te onderscheiden). Aan de lezer wordt ze onthuld via een reeks van narratieve keuzes en thematische vermeldingen. De verteller kan gedachten van personages citeren, parafraseren en samenvatten, of enkel impliceren. Vertellers of personages kunnen expliciet spreken over hun psychische beslommeringen in het kader van het zich opdringende onbewuste. Gedachten en gevoelens kunnen in een tekst sterk uitgedrukt worden door het lichaam (via gebaren, houdingen, gelaatsuitdrukkingen), of net niet. Emoties kunnen in meer of mindere mate motieven zijn voor handelingen. Personages kunnen een gemakkelijke toegang hebben tot het bewustzijn van andere personages of net niet. Al deze keuzes leiden tot een tekstspecifiek model van het bewustzijn, van de samenstelling en het functioneren ervan.⁴

De cognitieve narratologie biedt het geschikte kader om al die componenten van cognitie en emotie te traceren. Anders dan de klassieke narratologie, waarin de stilistische presentatie van bewustzijn sterk aan bod kwam, heeft de cognitieve narratologie aandacht voor de manier waarop gedachten en gevoelens *verondersteld* worden door lezers en door andere personages. In *Roerloos aan zee* leidt de verteller bijvoorbeeld intenties, verlangens, overtuigingen en emoties af uit gelaatsuitdrukkingen van personages, uit fysieke handelingen en taalhandelingen. In *Fictional Minds* (2004) geeft de cognitieve narratoloog Alan Palmer al deze aspecten een plaats in zijn benadering, die ik hieronder zal gebruiken om cognitie en emotie in Walravens' roman te bespreken.

Als we de eigenschappen van het bewustzijn in kaart brengen, valt meteen op dat er veel tekstueel materiaal is waarop we ons kunnen baseren. De schrijvende ik-verteller van de roman doet erg veel uitspraken over zijn gevoelens en gedachten in het verleden,⁵ over de complexiteit van emoties en over de gevoelens van anderen. Gezien het soort egodocument dat Désiré Kempadel schrijft, is dat niet zo verwonderlijk: hij schrijft een biecht in de eerste persoon en in een biecht hoort men nu eenmaal zielenroerselen bloot te leggen. Zoals dat in een biecht gebruikelijk is, neemt de ik-verteller vaak een zekere cognitieve en emotionele afstand van zijn ik-toen door het commentaar dat hij geeft. Enerzijds becommentarieert de verteller het gedrag en denken van het ik-toen, anderzijds komen er argumentatieve, contemplatieve passages voor. Maar de biecht van Kempadel is niet prototypisch. Daarvoor zijn de temporele verhoudingen (i.c. de schommeling tussen toen en nu, tussen de tijdruimte van het verhaal en die van het vertellen) te strak georkestreerd (zie ook Musschoot 1976, 164); daarvoor nemen dialogen (in directe rede) ook te veel plaats in.

In het algemeen blijkt uit de bewustzijnsvoorstelling ten eerste dat de roman verteltechnisch aansluit bij het genre van de psychologische roman. Ten tweede wordt het bewustzijn van de hoofdpersonages (vader, moeder, zoon en Nana) gepresenteerd in een psychologisch realisme dat de filosofische opvattingen ondersteunt. De mimetische dimensie staat in dienst van de thematische dimensie: het denken en voelen van de personages is maar realistisch afgebeeld in zoverre dat het de filosofische boodschap ten goede komt. Het fictionele bewustzijn is tenslotte ook een constructie die een bepaalde functie heeft in de betekenis van het geheel. Ten derde brengt de thematiek de eis van een subtiële geestelijke ontwikkeling, en dus van een verfijnde psychologie met zich mee. Thematisch draait de roman namelijk rond de onmogelijkheid van het individu om zich los te wrikken van een verstikkend godsbeeld. Vader Désiré en zoon Herman gaan erg verschillend om met de dilemma's die daaruit voortvloeien, maar hun twijfels nemen telkens de vorm aan van psychische spanningen. Ten vierde evolueert de narratieve presentatie van bewustzijn in de loop van de roman. Meer en meer weegt een moeilijk te vatten factor op het gemoed van de personages. Ze noemen hem nu eens 'metafysica', 'spiritualiteit' of 'het bovenzinnelijke', dan weer wordt hij vertegenwoordigd door stilte, bewegingloosheid en leegte. Deze thematisch-filosofische klemtoon wordt geleidelijk aan sterker, maar blijft wel gesitueerd worden in het logische verlengde van cognitie en emotie. Met andere woorden: de psychologische diepgang gaat niet verloren door de filosofische boventoon.

Het bewustzijn gestructureerd: specifieke trekken

Typerend voor de opbouw en structuur van het bewustzijn in *Roerloos aan zee* zijn een vijftal kenmerken. Ten eerste is het bewustzijn expliciet en zelfbewust voorgesteld: de ik-figuur benoemt (zijn) gevoelens en denkt na over zijn denkprocessen. Ten tweede heeft het bewustzijn een geschakeerde en gelaagde structuur waarin vooral gevoelens zich profileren. Ten derde wordt het bewustzijn conventioneel belichaamd: lichamelijke signalen zetten personages en lezers meestal direct aan tot de reconstructie van cognitie en emotie. Een betekenisvolle uitzondering is het samen-

gaan van roerloosheid en ontroering. Ten vierde is het bewustzijn op een vertrouwde manier nu eens toegankelijk dan weer ontoegankelijk. Ten vijfde zijn gedachten en gevoelens vaak tegenstrijdig en soms zijn ze plaatsen van vervreemding. Het bewustzijn is dan ook opgedeeld in ‘compartimenten’ (bijvoorbeeld bewust versus onbewust).

Frappante voorbeelden van deze eigenschappen zijn er bij de vleet. Aan de hand van enkele citaten zal ik ze illustreren en verder duiden. De eerste passage volgt op een scène waarin Désiré, de ik-figuur, zijn zoon Herman ontmoet tijdens diens controversiële relatie met Nana. Het schrijvende ik reageert met een overschouwende commentaar die georiënteerd is op zijn gevoelsleven:

En dan? En later? Ik weet het niet meer. Onzekerheid, angst, onrust, tegenover een bijtend verlangen om weer de ‘dromer van mijn leven’ te worden. Spijt dat ik Herman zo toegeeflijk en replek-loos had behandeld, tegenover medelijden om de treurige afloop van het avontuur. Hunkering om Nana beter te leren kennen tegenover de oude weezin voor het immorele meisje. En bij dit alles het steeds terugkerende gevoel, dat mijn leven *niet goed* was, dat ik geen ogenblik bevrediging, geen seconde geluk kende, dat ik lang en doelloos door de straten en het huis liep en dat ik onmachtig was om een vrije daad te stellen (207).

In deze alinea komt de eigenheid van cognitie en emotie in *Roerloos aan zee* duidelijk aan de oppervlakte. Ten eerste geeft het schrijvende ik expliciet en zelfbewust weer wat het belevende ik denkt en voelt. Als lezer hoeven we het zelden af te leiden: de psychologische motivatie van handelingen en de psychische ontwikkelingen van de personages worden al door het schrijvende en het belevende ik geïnterpreteerd. Stilistisch is het zelfbewustzijn ook herkenbaar in de hoge frequentie van *verba sentiendi*, vaak met bijzin, zoals ‘ik wist dat’ en ‘ik voelde dat’. Een steekproef uit de eerste bladzijden levert het volgende op:⁶ ‘Ik wist niet hoe’ (96), ‘Ik geloof, dat’ (96), ‘Ik voelde dat’ (96), ‘Ik geloof dat’ (96), ‘Ik voelde mij opnieuw’ (97), ‘ik wist bij ervaring, dat’ (97), ‘Ik voel me slechts’ (97), ‘je weet dat’ (97), ‘ik wist dat’ (98), ‘Ik had zelfs het gevoel, dat’ (99), ‘ik voelde onmiddellijk dat’ (99). In de vertelling zijn deze hoofdzinnen op het eerste gezicht meestal overbodig: in plaats van ‘Ik voelde mij opnieuw droef en hopeloos worden’ (97) kon de verteller zeggen ‘Ik werd opnieuw droef en hopeloos’. Maar het effect van de stilistische keuze is belangrijk: de stijl suggereert afstand tussen ik-nu en ik-toen en sterk zelfbewustzijn. Bovendien leidt ze de aandacht naar het mentale gebeuren.

In de geciteerde alinea benoemt de verteller een lange reeks mentale toestanden, waarbij hij een hele periode overschouwt. Dat cognitie en emotie op een zelfbewuste manier voorgesteld worden, blijkt vooral uit de laatste zin, waarin de verteller een gevoel (‘het steeds terugkerende gevoel’) over een gevoel (‘geen geluk’, ‘geen bevrediging’) formuleert. Met de neuroloog Antonio Damasio, aan wie Alan Palmer in zijn studie refereert, kunnen we zeggen dat we het uitgebreide bewustzijn en het autobio-

grafische zelf volop aan het werk zien in de roman: 'Extended consciousness is, then, the capacity to be aware of a large compass of entities and events, i.e., the ability to generate a sense of individual perspective, ownership, and agency, over a larger compass of knowledge than that surveyed in core consciousness' (Damasio 2000, 198). De verteller verschaft ons geen ruwe beelden van gedachten die ontstaan door de directe confrontatie met objecten ('core consciousness'), maar een zelfbewust beeld van een identiteit gevormd door aangemaakte herinneringen ('extended consciousness').

Ten tweede valt op dat de emoties geschakeerd en gelaagd zijn. Met 'geschakeerd' bedoel ik dat het personage op een bepaald moment verschillende emoties tegelijk kan ervaren. Een mentale toestand is dus complex samengesteld. In die complexiteit komt ook tegenstrijdigheid en onverzoenbaarheid voor, zoals in dit citaat 'spijt' en 'medelijden', 'hunkering' en 'weezin' gelijktijdig aanwezig zijn. Elders zegt het ik-personage tegen Nana: 'Meestal onderga ik twee, soms drie gevoelens terzelfder tijd' (127), waarmee de verteller ons meteen te kennen geeft dat hij een helder inzicht heeft in de geschakeerde en gelaagde structuur van zijn gemoedstoestand. Met 'gelaagd' bedoel ik dat het schrijvende ik een onderscheid maakt tussen korte- en langetermijn-emoties, maar ook tussen bewuste emoties en al dan niet bewuste achtergronden. Dat deze gelaagdheid de indruk van psychologisch realisme bevordert, begrijpen we als we ze vergelijken met Damasio's bevindingen. In zijn onderzoek naar emoties documenteert hij het verschil tussen de specifieke emoties die opgeroepen worden in concrete contexten enerzijds, en achtergrond-emoties die voortdurend aanwezig zijn anderzijds (2000, 88). Een vergelijkbare structuur wordt gereflecteerd in de geciteerde alinea uit Walravens' roman. De manier waarop Walravens het bewustzijn voorstelt, sluit in dat opzicht aan bij de manier waarop bewustzijn in de werkelijkheid ervaren wordt. De reëel gelaagde structuur die Damasio toont, is terug te vinden in de fictionele bewustzijnsvoorstelling. In de langetermijn-emoties op de achtergrond zien we meteen ook hoe het psychologische realisme in dienst staat van een thematische strekking. De vermelde achtergrond-emoties kaderen in de filosofische mix van existentialistische, pessimistische en sadistische toetsen.⁷ Hermans permanente gevoel ongelukkig te zijn hangt samen met de overtuiging dat hij onvrij en gedetermineerd is.

Uit een en ander blijkt ook dat gevoelens het handelingsverloop sterk beïnvloeden en door de verteller aangereikt worden als verklaring voor gedrag en handelen. Terwijl de klassieke narratologie kennelijk geen plaats ziet voor emoties, erkent Alan Palmer fictionele emoties als volwaardig onderdeel van de bewustzijnsvoorstelling in literatuur (Palmer 2004, 112-118). In *Roerloos aan zee* is het palet aan gevoelens opmerkelijk, en hebben emoties een duidelijke impact op de gebeurtenissen. De prominentie van gevoelens wil ik graag vatten onder de noemer 'ontroering'. Het is een sterke mentale bewogenheid die schijnbaar contrasteert met de uiterlijke roerloosheid. Op dat contrast ga ik hieronder verder in.

In de geciteerde alinea zijn er ten derde ook voorbeelden van de logische belichaming van het bewustzijn te vinden, bijvoorbeeld in Désirés repliekloze behandeling van

Herman, maar nog duidelijker in het lange en doelloze zwerven, dat hier op een logische manier wordt opgenomen in een uitgebreide weergave van gevoelens. Gedrag, handelingen, blikken en gelaatsuitdrukkingen worden in het licht van gevoelens en gedachten gecodeerd en gedecodeerd. De indruk ontstaat dat het bewustzijn af te lezen is van het lichaam. Via bevende handen (bijvoorbeeld 135), verwijtende blikken (bijvoorbeeld 233), en moedeloze knikjes (bijvoorbeeld 136) construeren de personages het bewustzijn van zichzelf en de ander. Het repertoire waaruit geput wordt, is vertrouwd, en het sluit aan bij de traditie van ‘embodied transparency’ die Lisa Zunshine opspoorde (Zunshine 2008). In enkele genres en tal van individuele werken is het volgens Zunshine typisch dat hoofdpersonages via hun lichaam hun gevoelens en gedachten verraden (2008, 72). In *Roerloos aan zee* onthult Désiré Kempadel onder andere via zijn handen hoe hij zich voelt. Het motief van de bevende handen (105, 135, 207, 230) is het beste voorbeeld van de conventionele en logische belichaming. Ze maken de emotionele verheving zichtbaar voor de buitenwereld.

Ten vierde wordt in de eerste zinnen van de alinea de mogelijkheid getoond van een ontoegankelijk bewustzijn. Het schrijvende ik zegt dat hij niet meer precies weet wat hij dacht en voelde. Even later schrijft hij ook nog, over een scène met Herman: ‘Waaraan dacht hij? Waaraan dacht ik? Ik weet het niet’ (219). Zelfs het eigen bewustzijn is dus niet altijd toegankelijk. Die moeilijkheid past bij het motief van de ontduubeling dat nog aan bod komt. Of de ik-figuur nu de gedachten van anderen reconstrueert of bepaalde gevoelens en gedachten aan zichzelf toeschrijft, hij moet altijd interpreteren (Palmer 2004, 124-129). En de interpretatie kan haperen of falen. Dat ‘natuurlijke’ proces wordt hier door de verteller gesuggereerd op een manier die past bij de gethematiseerde existentiële twijfel. Ook het contact met zijn vrouw Mathilde vertoont die opvallende schommeling tussen toegankelijkheid en ontoegankelijkheid van het bewustzijn. In veel andere scènes weet hij dan weer zeer precies wat hijzelf, zijn zoon, zijn vrouw en Nana denken en voelen. Een mooi voorbeeld van belichaamde transparantie is deze beschrijving van Mathildes gedrag: ‘Mathilde staaarde mij enkele seconden *verrast* aan; dan boog zij *moedeloos* het hoofd. Ze zette haar werk niet meer voort en stond *treurig* voor mij’ (136, mijn cursivering). Uit het uiterlijke gedrag van Mathilde vloeit hier direct informatie over de staat van haar bewustzijn voort.

Ten slotte krijgen we in de eerder geciteerde alinea ook te zien hoe de bewustzijnsweergave thematisch gemotiveerd is. De thematische noot komt niet toevallig aan het einde van de alinea sterk tot uiting, als een syntactisch eindpunt dat ook een eindpunt op het vlak van de betekenis is. De ondergrond van de gepresenteerde mentale toestanden is namelijk dat gevoel van onvrijheid: individuele vrijheid is in *Roerloos aan zee* een nagestreefd goed, dat nooit volledig bereikt kan worden.

Cognitie en emotie worden in *Roerloos aan zee* dus in een geschakeerde en gelaagde structuur gepresenteerd op een zelfbewuste manier. Bewustzijn is nu eens toegankelijk, dan weer ontoegankelijk door lichamelijke signalen of achtergrondkennis. Al die aspecten doen psychologisch realistisch aan. In die zin herinnert de opbouw en struc-

tuur van het fictionele bewustzijn aan Ann Banfields uitspraak dat ‘the language of narrative has the resources for a picture of the activities and states of the mind commensurate with the most sophisticated theories of knowledge and consciousness. Or perhaps it is more accurate to say that in language is already contained [...] the very distinction that philosophy seeks to make explicit between reflection, Descartes’ *cogito*, [...] and the other conscious states which underlie it’ (Banfield 1982, 210). Daarbij mogen we dan niet vergeten dat de indruk van verregaand realisme bemiddeld wordt door narratieve en genrespecifieke conventies.

Alles bij elkaar genomen wordt de psychologische karaktertekening in *Roerloos aan zee* gekenmerkt door een diepgang en complexiteit die we kennen van psychologische romans. Zoals vermeld zijn de narratieve prioriteiten van de roman volgens het systeem van de psychologische roman georganiseerd (Herman 2002). Dat betekent dat fysieke handelingen en gebeurtenissen beschreven worden in het licht van mentale handelingen (Palmer 2004, 211). Daaruit volgt dat de psychologische motieven van personages ingevuld en ontleed worden. In *Roerloos aan zee* gebeurt dat vaak al op het moment dat handelingen en gedrag waargenomen worden. Het ik-personage expliciteert vaak de bedoelingen van het personage dat hij ziet handelen. Verder krijgt het verhaal dynamiek door psychische conflicten. Wat de voornaamste spanning creëert, zijn innerlijke twijfels en interpersoonlijke gevoelens, niet de een of andere achtervolging van de moordenaar. In een psychologische roman vinden we complex samengestelde en evoluerende mentale toestanden. Zoals we zagen, is ook dat het geval in de biecht van Désiré Kempadel. Ten slotte komen er in een prototypische psychologische roman ook ingebedde mentale voorstellingen (‘(doubly) embedded narratives’, Palmer 2004, 15) voor. Als lezer vernemen we namelijk hoe het ene personage zich verbeeldt wat het andere personage denkt. Voor *Roerloos aan zee* wil dat bijvoorbeeld zeggen dat we kunnen onderscheiden hoe de vader denkt dat zijn zoon denkt over zijn vader.

Als we Walravens’ roman op die manier lezen als een psychologische roman, dan valt ook op hoe de tekst gepositioneerd is tegenover andere romans. Wat de opbouw en presentatie van bewustzijn betreft, onderscheidt *Roerloos aan zee* zich duidelijk van contemporaine romans zoals *De man die zijn haar kort liet knippen* (1947) van Johan Daisne en *De Metsiers* (1950) van Hugo Claus, en al helemaal van experimenteel proza zoals *Het boek ik* (1951) en *Het boek alfa* (1963). Met Daisnes roman heeft *Roerloos aan zee* belangrijke narratieve overeenkomsten: een fictionele biecht van een schrijvende ik-verteller, conventies van psychologisch realisme en een filosofisch betoog met het metafysische als eindpunt. Maar voor de voorstelling van bewustzijn gebruikt Daisne modernere technieken, zoals uitgesponnen interne monologen en syntactische middelen van expressiviteit. Het bewustzijn van Daisnes protagonist lijkt daardoor directer toegankelijk. In Claus’ roman wordt die toegankelijkheid nog treffender verbeeld door het gebruik van ‘innerlijke monologen’ à la Faulkner.

Dat Claus op dit vlak Faulkner navolgde, is Walravens niet ontgaan (Walravens 1952a), en misschien bracht het hem ertoe om *De Metsiers* als een hoogtepunt in Claus’ vroege carrière te beschouwen (Walravens 1956). In 1950 schrijft Walravens

dat de invloed van Faulkner ‘merkbaar [is] in ongeveer iedere moderne roman, die sedert zijn komst verschenen is’ en dat de mens dankzij Faulkners techniek van de innerlijke monoloog ‘zijn inwendig leven heel wat beter [heeft] leren inzien en verstaan’ (Walravens 1950). Dat zijn sterke uitspraken, die wellicht doorwerken in de eigen romancreaties. Desondanks is Faulkners invloed niet of nauwelijks te vinden in de formele presentatie van bewustzijn in Walravens’ debuutroman. De vernieuwing van de roman is te zoeken in de manier waarop hij de mens in de tijdgeest situeert, niet in stilistische en narratieve innovatie.

Thematische dimensie van de bewustzijnsvoorstelling: roerloos ontroerd

Hoewel het bewustzijn in sterke mate conventioneel psychologisch gepresenteerd wordt, springt een drietal bijzondere eigenschappen in het oog: de ontroering in roerloosheid, de ontdebbling van het bewustzijn en de koppeling van spiritualiteit aan cognitie en emotie. In dat drietal kunnen we de thematische kleuring van de bewustzijnsvoorstelling vatten. Ten eerste contrasteert het motief van roerloosheid schijnbaar met de ontroering die uit de analyse naar voren kwam. Het titelmotief is verbonden met de existentialistische thematiek. In de loop van de roman is het vooral Désiré die ‘roerloos’ is of niet ‘verroert’, maar ook Mathilde, Nana en Herman zijn wel eens fysiek bewegingloos. In de slotscène is zelfs alles roerloos – ‘Alles werd zwaar als een rots en roerloos als ijzer’ (364).

Vaak gaat de bewegingloosheid hand in hand met de beweeglijkheid van gedachten en gevoelens. De personages, en vooral de ik-figuur, zijn roerloos, maar ontroerd. Metaforisch wordt die mentale beweeglijkheid bijvoorbeeld als een ‘warreling’ beschreven. Nadat Désiré de rechtszaak van zijn zoon heeft naverteld, lezen we:

Ik nam mijn knieën in de handen [...]. Zo stond ik enige tijd gebogen, belachelijk. Ik zeg niet wat ik dacht: ik dacht niets. Er was alleen een warreling van voorbij angsten, genoegens, pijnen in mij. Alleen die warreling: zoals een damp. Hoe lang stond ik zo? Misschien tien, misschien twintig minuten. Zoveel minuten roerloze overbodigheid (321).

Het ik-nu kijkt hier naar het schrijvende ik-toen. Door de gedachteparafraze en het smalende commentaar (‘belachelijk’, ‘overbodig’) scheidt de verteller afstand tot zichzelf. Naar zichzelf kijkend registreert hij de merkwaardige combinatie van roerloosheid en ontroering. De overdaad aan emoties (‘angsten, genoegens, pijnen’), die zich als beweeglijk en ongrijpbaar voordoet, contrasteert met de afwezigheid van gedachten en fysieke beweging. De roerloosheid, die hier ook als nutteloos wordt ervaren, is dus slechts schijn, en duidt op de mogelijke ontkoppeling van bewustzijn en lichamelijke uitdrukking.

Op andere plaatsen krijgt de uiterlijke roerloosheid wel een innerlijke pendant in de onverschilligheid die in Désiré gekweekt is door zijn vader. Net zoals de roerloosheid en de metafysische leegte kan de onverschilligheid niet in woorden gevat worden. Het is een leeg en stil gevoel van evenwicht: ‘Dit wankelbaar en uit pijn gepuurd

evenwicht maakte eindelijk een toestand mogelijk, die ik niet met woorden op te roepen weet en die ik slechts met de vage term onverschilligheid betitelen kan' (325). In de roerloosheid wordt de onverschilligheid belichaamd, terwijl het onbeweeglijke, uitdrukingsloze lichaam paradoxaal genoeg ook de grens van de belichaming markeert. De roerloze drukt via het lichaam een leegte uit, en drukt daarmee niets meer uit.

Het motief van de roerloosheid brengt ten tweede een ambigue verhouding tussen bewustzijn en lichaam met zich mee. Deze constatering corrigeert het dominante beeld van logische belichaming. Niet alle bewustzijn blijkt belichaamd te zijn, en niet alles wat via het lichaam of de taal opgevoerd wordt, verwijst eenduidig naar bepaalde gedachten. De ambiguïteit zorgt geregeld voor vervreemding, in de zin dat het ik een gespleten bewustzijn heeft. Die ontubbeling en vervreemding zijn herkenbaar in momenten van reflectie over het bewustzijn. In het volgende citaat vormen fysieke roerloosheid en mentale bewogenheid opnieuw de context voor zulke reflectie: 'Ik verroerde niet en bleef met pijn naar dat onverpoosde jagen van mijn gedachten luisteren. Ik was ontubbel; ik was instaat aan mijn eigen gedachten te denken; ze een plaats te geven in mijn lichaam en mijn bestaan; er droef om te zijn' (167).

Op andere plaatsen is het nog duidelijker dat het bewustzijn ervaren wordt als een gecompartmenteerd geheel: 'Wat ik dacht of gevoelde, was zo troebel en zo vaag, dat het onmiddellijk in mijn onderbewustzijn wegschoof' (207) en 'er [was] een curieus nevencompartiment ontstaan in mijn brein. Dat brein stond volledig buiten de feiten en vroeg zich af of de massa opnieuw aan de deur zou staan' (267). Anne Marie Musschoot merkt op dat deze vorm van vervreemding een constante is in het oeuvre van Walravens, en telkens verschijnt in de gestalte van de 'op zichzelf teruggeworpen, zich verdubbende waarnemer' (Musschoot 1976, 176). Wie zijn eigen bewustzijn ontleeft, moet zich immers van zichzelf distantiëren. De zelf-bespiegeling leidt tot ontubbeling, en dus hangt die nauw samen met het feit dat cognitie en emotie zelfbewust beleefd en voorgesteld worden.

Ook al rijdt de ik-figuur zich geregeld vast door de explicitering en het zelfbewustzijn, bij alle onoverzichtelijkheid van het bewustzijn geeft de verteller de indruk dat hij alles overziet. Hij herkent de tegenstrijdigheden en nuances in zijn gemoed en kan ze beschrijven, zoals in deze ontleding:

Vreemd, dat alle psychologische motiveringen tussen ons en in ons verval-
len waren, alsof wij niet meer handelden om bepaalde redenen en uit
hoofde van bepaalde doelpunten die wij bereiken wilden, maar zin-loos,
doel-loos zekere bewegingen uitvoerden [...]. Hetzelfde gold voor onze
gedachten, die niet meer gebonden waren aan ons diepste wezen, maar
overbodig en zonder betekenis in onze kop ronddwarrelden. Die zin-loos-
heid gaf mij een gevoel van oneindigheid, zoals ik er nog nooit een gekend
had (255).

De vervreemding bestaat hier in de bemoeilijkte attributie (Palmer 2004, 124) tussen vader en zoon. Dit wil zeggen dat de vader en zoon moeilijk intenties, overtuigingen, verlangens en emoties aan elkaar kunnen toeschrijven. Psychologische motieven kunnen immers nog moeilijk toegekend worden. In zekere zin is dit gewoon een andere gedaante van de ontduubeling van daarnet, want op thematisch niveau vertegenwoordigen vader en zoon beiden het subject dat worstelt met zijn vrijheid tegenover God. Hoewel de conventionele attributie verhinderd wordt en het bewustzijn dus moeilijker voorgesteld kan worden, neemt de ik-figuur weer een meta-perspectief in van waaruit hij die problematiek kan beschrijven. Hij overziet de onoverzichtelijkheid van de ronddwarrelende, betekenisloze gedachten.

Ten slotte wijzen al deze thematisch geladen bijzonderheden in dezelfde richting, namelijk naar boven. Naar het bovenzinnelijke. Spiritualiteit en metafysica worden door de verteller en de personages geïntroduceerd als het eindpunt van een redenering, of als de ondergrond van een gelaagde gemoedstoestand. In het pleidooi dat de advocaat van Herman houdt, is dit zonneklaar: ‘Niet zozeer de sociologie maar wel de spiritualiteit heeft de Kempadels in alle eeuwen gekenmerkt. Niet zozeer de samenleving, maar wel de geest. En als ik zeg de spiritualiteit, bedoel ik daarmee de bovennatuurlijke uitkomst van het leven, de bovennatuurlijke betekenis van het bestaan, de bovenzinnelijke waarde van de mens. Al deze probabiliteiten, waarop deze mensen slechts een antwoord weten te geven door een uitdieping van het begrip God’ (314). Zijn betoog heeft metanarratieve implicaties, want ook in de interpretatie van de roman is spiritualiteit ‘de uitkomst’. Elders zegt de verteller dat zijn ontredding tegenover Nana ‘ook de expressie van een ervaring [was], die feitelijk veel dieper raakte dan al datgene wat ik hier aanhaal. [...] De ultieme ervaring was van een godsdienstige orde’ (276). Op die manier wordt spiritualiteit gesitueerd in het verlengde van psychische evoluties, als een ongrijpbare aanvulling die toch een bijzondere verklarende kracht heeft. De metafysische dimensie dient zich als ontknoping aan.

Tot slot: *Roerloos aan zee* en het experiment

Er is weliswaar genoeg reden om Walravens’ debuutroman als een ideeënroman te lezen, maar er is niet genoeg reden om de psychologische uitwerking te minimaliseren. Wie de inhoud en vorm van het fictionele bewustzijn bestudeert, ziet een geschaakte, dynamische en gelaagde structuur tevoorschijn komen. Dankzij narratieve conventies geeft die structuur de indruk van psychologisch realisme. Zo kunnen we niet alleen de kritiek op de roman nuanceren, maar ook beter begrijpen waarom *Roerloos aan zee* bijvoorbeeld niet het proza-experiment aankondigt dat Ivo Michiels enkele jaren later introduceert. In *Negatief*, Walravens’ tweede roman, komt de schrijver wel dicht bij de formele vernieuwing op het vlak van bewustzijnsvoorstelling. Terwijl de vertelcontext van die roman derde persoon en preteritum is, worden er vaak flarden gedachten in de eerste persoon en presens ingevoegd. Zoals bij Faulkner of in Claus’ *De Metsiers* is het bewustzijn er directer en ruwer weergegeven.

Bovendien maken cognitie en emotie in *Negatief*sprongen die minder conventioneel zijn, of tenminste radicaler voorkomen dan in de eerste roman. Illustratief is een verwoorde gedachte als deze: 'Ik mag zelfs nog souvenirs hebben, en associaties, altijd maar associaties. Maar geen gedachten. Die niet meer toelaten. Handelen, snel' (Walravens 1958, 386). De nagestreefde afwezigheid van gedachten en de explicitering van gedachteprocessen kennen we uit *Roerloos aan zee*, maar de presentatie van gedachten is merkbaar anders. De gedachten van het hoofdpersonage, Pierre Esneux, worden in vrije directe rede en dus in ruwe staat weergegeven.

Anders dan de romans die hij zelf als modern en vernieuwend beschouwt, trok Walravens de vernieuwing in *Roerloos aan zee* niet door op het formele vlak. In zijn opvatting hoeft dat ook niet. In plaats van autonome literaire experimenten verkiest Walravens per slot van rekening adequate verbeeldingen van de menselijke existentie.⁸ In het licht van al het voorgaande lijkt het dus ongepast om *Roerloos aan zee* als een experiment te lezen, tenminste niet in de betekenis die critici (bijvoorbeeld Greshoff 1952a) eraan gaven in de bespreking van *Het boek ik* van Bert Schierbeek, dat ook in 1951 verscheen. Maar daarmee is niet alles gezegd. Ten eerste past Walravens' boek wel in het plaatje van het experiment zoals de auteur dat beschrijft wanneer hij jaren later C.C. Krijgelmans' *Messiah* bespreekt: 'Hier [bij Joyce en Faulkner] wordt op telkens gewijzigde manier en vertrekkend van verschillende premissen, naar nieuwe, ongeziene uitdrukkingsvormen voor het oude fenomeen 'roman' gezocht. In dat perspectief mag men zeggen, dat Ed. du Perron even experimenteel was toen hij 'Het Land van Herkomst' zijn curieuze bouw van verleden tegenover heden gaf, als Gerard Walschap toen hij van zijn romans naakte verhalen maakte, verteld in de weleens ruwe stijl van het volk' (Walravens 1962). In het rijtje van dit 'gerekte' experiment, waarin ook Daisne een plaats krijgt, misstaat Walravens' roman niet.

Ten tweede heeft het zin om hem tegen de achtergrond van Zola's 'experimentele roman' te lezen. We kunnen stellen dat de morele strekking van het verhaal en de exploratie van determinisme⁹ passen in de traditie van Zola's experimentele roman. Bovendien herinneren Nana's naam en de hele decadente sfeer rond haar rechtstreeks aan Zola, van wie in 1880 het schandaalboek *Nana* verscheen. Hiermee wil ik niet beweren dat Walravens een naturalistische roman geschreven heeft, of dat zijn roman beantwoordt aan alle voorwaarden van Zola's experimentele roman. Maar ik wil ermee aangeven dat 'experimenteel proza' uiteenlopende invullingen kan krijgen. Experimenten kunnen bijvoorbeeld narratief of stilistisch van aard zijn, thematisch of psychologisch. Dat het vormexperiment achterwege blijft, sluit niet uit dat Walravens nadrukkelijk experimenteert met de voorstelling van 'de mens' in zijn 'tijd'. Bij de bestudering van 'Jan Walravens en het experiment' verdient ook *Roerloos aan zee* dus zeker een plaats. Het gaat om een 'menselijk' en filosofisch literair experiment: de mens wordt er in een grenssituatie gebracht en deze experimentele opstelling wordt filosofisch uitgediept. Zoals verder blijkt uit de bijdrage over existentialisme in deze roman (Liesbeth Plateau in deze bundel), doet *Roerloos aan zee* daarmee iets bijzonders en nieuws in de Vlaamse literatuur. Het beweeglijke bewustzijn van personages wordt erin op zo'n manier georganiseerd dat de lezer evenmin roerloos

kan blijven in zijn gedachten, dat ook zijn bewustzijn in actie komt en in spanning geraakt. En daarmee komen we weer uit bij actie en spanning. Misschien is de roman toch meer actiethriller dan we dachten.

Literatuur

VAN AKEN 1967

P. van Aken. *Agenda van een heidens lezer*. Antwerpen, Ontwikkeling, 1967.

BANFIELD 1982

A. Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston/London, Routledge/Kegan Paul, 1982.

BOON 1995

L.P. Boon, 'Roerloos aan zee', in: E. Bruinsma (red.), *Het literatuur- en kunstkritische werk III. De Vlaamse Gids*. Antwerpen, L.P. Boon-Documentatiecentrum, 1995, 173-185.

BREMS 2006

H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

DAMASIO 2000

A. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London, Vintage, 2000.

VAN GORP e.a. 1998

H. van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*. Deurne, Wolters-Plantyn, 1998.

GRESHOFF 1952a

J. Greshoff, 'Bert Schierbeeks gepeuter en gepruts', in: *Het Vaderland*, 15-03-1952.

GRESHOFF 1952b

J. Greshoff, 'Mislukking die aandacht verdient: Jan Walravens ontdekte de intelligente kitsch', in: *Het Vaderland*, 14-06-1952.

HERMAN 2002

D. Herman, *Story Logic*. Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2002.

JOOSTEN 1996

J. Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Nijmegen, Vantilt, 1996.

MULIER 1976

B. Mulier, 'Jan Walravens en de avant-garde', in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 88-110.

MUSSCHOOT 1976

A.M. Musschoot, 'Jan Walravens en het dubbele ik. Een benadering van zijn scheppend proza', in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976.

PALMER 2004

A. Palmer, *Fictional Minds*. Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2004.

TEIRLINCK 1952

H. Teirlinck, 'Roerloos aan zee', in: *Het Laatste Nieuws*, 16-01-1952.

VAN DE VOORDE 1952

U. van de Voorde, [ps. Sirius] 'Jan Walravens: *Roerloos aan zee*', in: *De Standaard*, 20-1-1952.

DE VOS 1980

L. de Vos, 'Jan Walravens', in: H. Brems e.a. (red.), *Kritisch Literatuur Lexicon*, 74, september 1980, aangevuld in juni 1981 en augustus 1999, 1-11.

DE WISPELAERE 1974

P. de Wispelaere, *Jan Walravens*. Antwerpen, Helios, 1974.

WALRAVENS 1947

J. Walravens, 'Het pessimisme van William Faulkner', in: *De Vlaamse Gids*, 31, 8, 1947, 531-540.

WALRAVENS 1949

J. Walravens, 'Inleiding tot Kierkegaard', in: *De Vlaamse Gids*, 33, 3, 1949, 145-151.

WALRAVENS 1950

J. Walravens, 'William Faulkner. Een groot schrijver ontvangt een grote prijs', in: *Het Laatste Nieuws*, 15-11-1950.

WALRAVENS 1952a

J. Walravens, 'Claus, de Veelzijdige', in: *Het Laatste Nieuws*, 21-5-1952.

WALRAVENS 1952b

J. Walravens, "'Roerloos aan zee' en het existentialisme', in: *De Vlaamse Gids*, 36, 1952, 151-152.

WALRAVENS 1952c

J. Walravens, 'Mislukt in de morgen. Een essay over de betekenis van Sade', in: *Tijd en Mens*, 3,1, 1952, 33-59.

WALRAVENS 1956

J. Walravens. 'Met Woorden als Messen. Claus in Oostakker', in: *Het Laatste Nieuws*, 1-2-1956.

WALRAVENS 1951

J. Walravens, *Roerloos aan zee*. In: *Verzameld proza*. Amsterdam/Brussel, Paris/Manteau, 1971, 93-364.

WALRAVENS 1958

J. Walravens, *Negatief*. In: *Verzameld proza*. Amsterdam/Brussel, Paris/Manteau, 1971, 365-517.

WALRAVENS 1962

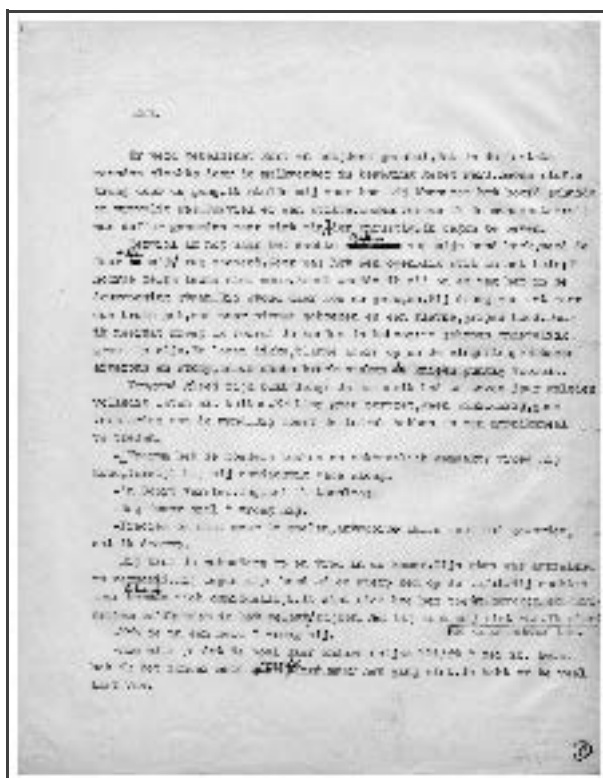
J. Walravens, 'Messiah: proloog tot "De Hunnen"', in: *Algemeen Handelsblad*, 2-6-1962.

Noten

1. De uitgave waaruit ik citeer, is die van het *Verzameld proza*. Deze versie vertoont veel wijzigingen tegenover de eerste druk (zie Musschoot 1976, 164).
2. Volgens het *Lexicon van literaire termen* is een ideeënroman literatuur die 'in de eerste plaats een wereldbeschouwing (Weltanschauung) wil brengen en hieraan het gehele werk ondergeschikt maakt' (Van Gorp e. a. 1998, 212). Anders dan een ideeënroman is een probleemroman een 'werk dat zich sterk toespitst op de behandeling van slechts één enkel probleem' (1998, 353).
3. In *De Vlaamse Gids* veegt Walravens (1952b) Teirlinck de mantel uit naar aanleiding van diens bespreking. Wie beweert dat *Roerloos aan zee* een existentialistische roman is, heeft niet goed gelezen, schrijft Walravens. Na zijn eigen analyse van de roman vraagt hij zich zelfs retorisch af: 'Kon ik nog verder afwijken van het existentialisme?' (1952b, 152).
4. Binnen het bestek van deze bijdrage was het niet nodig om een onderscheid te maken tussen 'cognitie en emotie', 'gedachten en gevoelens' en 'bewustzijn'. Ik gebruik de drie formuleringen dan ook naast elkaar in plaats van enkel de gangbare term 'bewustzijn' te gebruiken. Het gebruik van 'bewustzijn' in de literatuurstudie heeft bovendien traditioneel een beperkt bereik: de rol van het onbewuste en van emoties in de narratieve presentatie wordt daarbij genegeerd. Vandaar heb ik het in deze tekst vaak over 'cognitie en emotie' of 'gedachten en gevoelens'.
5. Om preciezer te zijn: de verteller reconstrueert gevoelens en gedachten waarvan hij meent dat hij ze in het verleden had, en die retorisch gezien in zijn biecht passen. Dat ze constructies-achteraf zijn, maakt hij zelf ook duidelijk in metanarratieve uitspraken, zoals hier: 'Wie 'ik' schrijft, schrijft kwaad van zichzelf. Dat is nu eenmaal een helling van de geest. Iedere zelfontleding leidt naar een kleinering van zichzelf' (230-231).
6. Enkel de combinaties die niet rechtstreeks op zintuiglijke waarneming doelen, werden hier opgenomen.
7. De filosofische boodschap draagt ten eerste de sporen van Walravens' interpretatie van Sartre en Camus (vgl. Plateau in deze bundel). We mogen daarbij niet vergeten dat Walravens in *Roerloos aan zee* ons geen onversneden sartraanse boodschap voorschotelt (zie bijvoorbeeld Musschoot 1976, 163). Zoals De Wispelaere aangeeft, moeten we ten tweede denken aan Breton, Nietzsche en Kierkegaard (De Wispelaere 1974, 22). En ten derde weergalmt in de roman ook de interpretatie van Sade die Walravens in 'Mislukt in de morgen' (1952c; vergelijk Else Walravens in deze bundel) aandroeg. In het licht van Sades denken kunnen we bijvoorbeeld de relatie tussen erotiek en vrijheidsstreven begrijpen. 'Het voorwerp van Sade's vrijheid is de erotiek' zegt Walravens (1952c, 39). Als vader en zoon Kempadel zich aan Nana overleveren, streven ze precies naar dat vrijheidsobject. Ook Désirés vernietigende houding tegenover zijn vrouw heeft een sadistische ondertoon: vernedering wordt verbonden met een gevoel van genot (bijvoorbeeld 115). De voor die tijd gewaagde referenties aan seksualiteit wijzen ook in de richting van het waarheidsideaal van Sade zoals Walravens dat begrijpt: 'zijn waarheid dat is de waarheid van de mens voor wie de erotiek het centrum van het leven is' (1952c, 40-41). Daarmee is niet gezegd dat Désiré en Herman sadisten zijn, maar wel dat hun vrijheidsstreven zich noodzakelijk ook op dit vlak moet manifesteren. Walravens voert het 'streven van de metaphysische roman' ook terug tot Sade: 'de esthetica en de ethica van het immanente voorbijstreven, om uit te monden op een kunst en een metaphysica van het Zijn' (Walravens 1952c, 52). Tot slot is de essentie van Sade de 'strijd met God' (1952c, 55), de strijd die ook in *Roerloos aan zee* op de voorgrond staat.
8. Zie ook De Wispelaere (1974, 15), Vervaeck in deze bundel en Jos Joostens studie over de opvatting van Walravens in *Tijd en Mens* (1996).
9. Walravens schrijft dat er in zijn roman 'een streng, een Jansenistisch determinisme heerst' (1952b, 152).

JAN WALRAVENS EN *ROERLOOS AAN ZEE*: EEN EXISTENTIALISTISCH DEBUUT?

Liesbeth Plateau



Pagina uit typescript van *Roerloos aan zee* (1951), AMVC-Letterenhuis (W 208/H).

Met zijn debuutroman *Roerloos aan zee* (1951) veroorzaakte Jan Walravens in de vroege jaren vijftig heel wat deining in het Vlaamse literaire landschap. Voor het eerst werden thema's als vrijheid, noodlot, God en het Niet samen aangesneden in de literatuur in Vlaanderen (Leys 1973). Het vernieuwende aspect van de roman werd dus vooral gezocht op het thematische vlak, maar blijkbaar tastte die inhoudelijke innovatie ook de vorm van het romangenre aan. In de literaire kritiek raakten voor- noch tegenstanders het eens of het boek al dan niet doordrongen was van de tijdgeest en of men het moest beschouwen als een roman of eerder als een 'uitvoerig essay in romanvorm' (M. 1952).¹ Mijn bijdrage wil deze vragen benaderen door Walravens' roman te confronteren met een uitvoerig existentialistisch essay (*L'être et le néant*) en een roman (*La nausée*), beide van Sartre. Op die manier wil ik het vernieuwende aspect van *Roerloos aan zee* duidelijk maken.

Roerloos aan zee verhaalt hoe de jonge Herman Kempadel zijn minnares Nana Verkade heeft vermoord op de nacht dat ze met zijn vader in een hotel verbleef. Het verhaal begint wanneer Herman na een gevangenisstraf van tien jaar terugkeert naar huis. Het wordt verteld door Hermans vader, de katholieke atheneumleraar Désiré Kempadel. Kempadel senior legt uit hoe zijn driehoeksverhouding met zijn zoon en schoondochter is ontstaan en hoe Herman Nana uiteindelijk vermoordde in een poging zijn Schepper te treffen. Na het relaas van Hermans proces, treden de gebeurtenissen in het heden op de voorgrond. Aangezien Herman als delinquent niet aan een fatsoenlijke baan raakt, slijt hij zijn dagen net als vroeger in taverne 'Baudelaire'. Hij kan Nana niet vergeten. Na een kleine drie weken invrijheidstelling steelt hij geld van zijn vader en gaat hij zijn vermeende liefdesrivaal Scribé opzoeken in Frankrijk. Herman wil erachter komen of Nana ooit met hem heeft geslapen. Dit zal voor hem bepalen of Nana een Mens is of een Niet, en in het laatste geval bestaat alleen God: '[d]an is de mens niets en dan is God alles en kunnen we slechts zwijgend en gespannen naar Hem staren, roerloos' (Walravens 1951, 273). Scribé doodt Hermans God met zijn negatieve antwoord. Désiré Kempadel is Herman achternagegaan en belandt op zijn beurt bij Scribé. Die vertelt hem wat Herman bij hem kwam zoeken en Kempadel weet hem op een originele manier duidelijk te maken dat Nana ook niet zo zuiver op de graat was. Terwijl hij later in het stormweer ronddwaalt op het strand, begint Désiré langzaam te beseffen wat Scribés antwoord voor Herman betekend heeft. Wanneer een voorbijganger hem vraagt naar een mogelijke drenkeling in de woeste zee, wordt Désiré langzaam verteerd door zijn vermoeden dat Herman zich van het leven beroofd heeft.

In de receptiegeschiedenis van *Roerloos aan zee* komt vaak terug dat de personages en het verhaal niet naar realistische, maar naar filosofische maatstaven beoordeeld moeten worden. Walravens was gefascineerd door het existentialisme als filosofie en levenshouding, vooral door de Franse school van Sartre, Camus, Beauvoir en Merleau-Ponty. Ook zijn latere roman *Negatief* (1958) bevat verwijzingen naar grote voorlopers van de existentiële filosofie, zoals Kierkegaard, Dostojewski en Nietzsche (Abicht 1976, 115). Daarnaast schreef Walravens verschillende stukken en hield hij voordrachten over existentiële filosofen als Kierkegaard en Sartre.² Het is daarom niet verwonderlijk dat de literatuurgeschiedenis hem bombardeerde tot uitvinder van het Vlaamse naoorlogse existentialisme. Een aantal jaren later zijn critici het al niet meer zo roerend eens over dat predicaat en hebben ze het over surrealistische (Spillebeen 1965) of humanistische en artistieke invloeden (Abicht 1976) in het existentialisme van Walravens. Bovendien wijst onder andere Anne Marie Musschoot erop dat Walravens zich steeds heeft verzet tegen 'de identificatie van zijn ideeënwereld met die van het existentialisme' (Musschoot 1976, 162). Hij heeft het strikt existentialistische karakter van zijn debuut met klem afgewezen. Aan de andere kant heeft hij grif toegegeven dat *Roerloos aan zee* sterk geënt is op het tijdsklimaat, dat zijn scherpste expressie heeft gekregen in de existentialistische literatuur (Walravens 1952, 152).

Dat alles volstaat om de vermeende band van Walravens' debuut met het existentialisme van naderbij te bekijken. Om dit te onderzoeken heb ik een interpretatief kader

opgesteld volgens het ‘semantische materiaal van het filosofische existentialisme’ (Van Stralen 1996, 71) van Sartre. Dit vormt de basis voor een tekstanalyse waarmee de literair-existentialistische aard van *Roerloos aan zee* achterhaald kan worden. Waar nodig verwijs ik naar Sartres eerste roman, *La nausée* (1938) en naar zijn ontologische fenomenologie *L’être et le néant: essai d’ontologie phénoménologique* (1943).³

Walravens mag zichzelf dan wel niet zozeer een existentialist vinden, toch vertoont *Roerloos aan zee* een aantal interessante (misschien toevallige) gelijkenissen met het werk van Sartre. Vooral eer ik met de vergelijkende tekstanalyse van start ga, wil ik een aantal begrippen verduidelijken die centraal staan in Sartres existentiële filosofie omdat ze betrokken worden bij de analyse. Aangezien de fundamentele spanning tussen het *en-soi* en het *pour-soi*, de twee manieren van *zijn* die Sartre onderscheidt in zijn lijvige traktaat *L’être et le néant*, de achtergrond vormt van zijn debuutroman *La nausée*, lijkt het niet onverstandig om deze begrippen in een eerste deel kort toe te lichten. Daarna vergelijk ik de manier waarop Sartre en Walravens de lichamelijkheid thematiseren, wat zal leiden tot de vraagstelling naar de kern van de romans.

De filosofische spanning tussen het *en-soi* en het *pour-soi*

In zijn fenomenologische ontologie *L’être et le néant* stelt Sartre de zin van het *zijn* ter discussie. Het *zijn* is volgens Sartre fundamenteel ambigu: ik kan bijvoorbeeld zeggen van het boek dat ik lees, dat het *is*, en op dezelfde manier kan ik van mezelf zeggen dat ik *ben* terwijl ik het boek aan het lezen *ben* (Noudelmann & Philippe 2004, 159-160). Het werkwoord *zijn* heeft hier niet dezelfde betekenis: enerzijds zou Sartre het boek benoemen als iets dat *l’être-en-soi*, zijn-op-zich, voorstelt. Het *en-soi* verwijst naar het geheel van dingen en objecten in de wereld die samenvallen met hun essentie. Bomen, rotsen en vogels zijn daar een voorbeeld van, ze hebben een complete essentie, maar ontberen tegelijkertijd het bewustzijn van zichzelf of van hun essentiële volheid.

Anderzijds is het lezen van het boek een daad van een bewustzijn, of een *pour-soi*. Het is aan de hand van dit – typisch menselijke – bewustzijnsvermogen dat het *zijn-voor-zich*, *l’être-pour-soi*, zich onderscheidt van het *en-soi*: ‘[e]lk mens is [...] een bewust zijn, en het feit dat het bewust is houdt in dat er altijd een barst is tussen ons en onszelf. Sartre noemt die barst of die afstand die het *pour-soi* en het *en-soi* doet verschillen, bewustzijn’ (Visker 2005: 64). Sartre schrijft ‘l’être du pour-soi se caractérise [...] comme étant ce qu’il n’est pas et n’étant pas ce qu’il est’ (ibidem). Dit niet-zijn-wat-men-is, betekent dat de mens niet met zichzelf samenvalt. Sartre verduidelijkt het fundamentele verschil tussen *l’être-en-soi* en *l’être-pour-soi* onder meer met het voorbeeld van de kelner.

Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d’un pas un peu trop vif, il s’incline avec un peu trop d’empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop

plein de sollicitude pour la commande du client [...]. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix même semblent des mécanismes; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue [...] à être garçon de café. [...] [II] joue avec sa condition pour la réaliser (Sartre 1943, 95).

In zekere zin speelt de kelner, zoals een acteur, dat hij een kelner is. In de eerste plaats blijft hij een man die toevallig functioneert als kelner, die zich zonder vastliggende essentie voortdurend herdefinieert als kelner. De kelner is van binnenuit niet onmiddellijk kelner op de manier waarop een inktpot inktpot en een glas glas is (Sartre 1943, 96). De inktpot en het glas vertonen geen enkele afstand met zichzelf, ze zijn niets méér dan inktpot en glas. Als *en-soi* valt hun zijn in Sartres technische taal samen met hun wezen, ze-zijn-wat-ze-zijn: 'l'être [*en-soi*] est ce qu'il est' (Sartre 1943, 32).⁴

De contingentie, de volheid en de absurditeit van het *en-soi* vormen het onderwerp van Sartres eerste literaire werk *La nausée* (Cox 2008, 30-31). Roquentin heeft het dan ook voortdurend over de *dingen*. Al aan het begin van de roman vertelt hij over zijn obsessie voor kleine papiertjes die op de grond slingeren:

J'aime beaucoup ramasser les marrons, les vieilles loques, surtout les papiers. Il m'est agréable de les prendre, de fermer ma main sur eux; pour un peu je les porterais à ma bouche, comme font les enfants. Anny entrait dans les colères blanches quand je soulevais par un coin des papiers lourds et somptueux, mais probablement salis de merde. [...] Quelquefois je les palpe simplement en les regardant de tout près, d'autres fois je les déchire pour entendre leur long crépitement, ou bien, s'ils sont très humides, j'y mets le feu, ce qui ne va pas sans peine (Sartre 1981, 15).

Tot grote ergernis van zijn vriendin Anny kan Roquentin het niet laten allerlei soorten papiertjes van de grond op te rapen, ongeacht of ze onder het vuil zitten. Als het kon zou hij ze zelfs tegen zijn mond willen drukken als een klein kind. Hij houdt ervan ze van dichtbij te bekijken, ze te verscheuren om naar het geluid te kunnen luisteren, of ze in brand te steken als ze vochtig zijn.

Naarmate het verhaal vordert, nemen de uitvoerige beschrijvingen van dingen toe en geven ze steeds meer aanleiding tot expliciete reflectie:

Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles: je suis au milieu des Choses, les innommables. Seul, sans mots, sans défenses, elles m'environnent, sous moi, derrière moi, au-dessus de moi. Elles n'exigent rien, elles ne s'imposent pas: elles sont là (Sartre 1981, 148-149).

Stilaan komt Roquentin tot het besef dat de dingen op een andere manier bestaan dan de mens. Overal begint hij de eigen zijnswijze van de dingen op te merken, en wordt hij er telkens weer door overweldigd:

J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment: ça existe. Cette chose sur quoi je suis assis, sur quoi j'appuyais ma main s'appelle une banquette. [...] Je murmure: 'c'est une banquette', un peu comme un exorcisme. Mais le mot reste sur mes lèvres: il refuse d'aller se poser sur la chose. Elle reste ce qu'elle est, avec sa peluche rouge, milliers de petites pattes rouges, en l'air, toutes raides, de petites pattes mortes (Sartre 1981, 148).

Wie de debuutroman van Jan Walravens vanuit Sartres filosofische en literaire werk wil lezen, komt al snel tot de constatering dat het hoofdpersonage in *Roerloos aan zee* niet deelt in Roquentins obsessie voor het *en-soi*. Waar Roquentin zich uitput in het beschrijven van dingen, worden de beschrijvingen van Désiré Kempadel vooral gedomineerd door het lichamelijke.

Hij verscheen in de deuropening en ik keek hem aan. Hij stond geheel omlijst door de prille Decemberzon. Hij stond daar *slank, struis* en uitbundig. Ik keek naar zijn krachtige *kop*, zijn zwarte, glimmende *haren*, zijn grijze *ogen*, zijn hoog *voorhoofd*, de *rimpels* van zijn gebruid *gelaat*, de zware *neus*, de maagdelijke *lippen*. Dat forse *lichaam* van Herman was nu in volledige overeenstemming met de zon, die achter hem openspatte en waarvan de stralen overvloedig in de kamer binnen drongen. Ik had de indruk dat mens en zon zo in elkander versmolten waren, dat de ziel van de mens zon en het lichaam van de zon mens geworden waren (Walravens 1951, 244).

Dergelijke fragmenten waarin de verteller de personages even nauwkeurig als breedvoerig beschrijft aan de hand van hun meest in het oog springende lichaamsdelen, komen in *Roerloos aan zee* haast op elke bladzijde voor.⁵ De verbrokkeling van het lichaam die op die manier optreedt, is een functionele strategie in het literaire existentialisme: ook in Sartres werk speelt het lichaam een cruciale rol. De drie zijnsdimensies die Sartre in *L'être et le néant* aan het lichaam toekent, gebruik ik als leidraad bij het in kaart brengen van de lichamelijke in Walravens' roman. Het gaat om de volgende zijnswijzen van het lichaam: (1) '[j]'existe mon corps', (2) '[m]on corps est utilisé et connu par autrui', (3) '[j]'existe pour moi comme connu par autrui à titre de corps' (Sartre 1943, 401). Deze drie vormen kunnen aangeduid worden als de sartriaanse elementen van het cogito, de ander, en het lichaam(-voor-de-ander).

‘Ik besta mijn lichaam’:⁶ het cogito

In de eerste delen van zijn ontologische fenomenologie beschrijft Sartre de menselijke werkelijkheid vanuit de negatieve gedragswijzen en het *cogito* (Sartre 1943, 265).⁷ De momentane sensatie die Sartre het prereflexieve cogito noemt, houdt in dat het bewustzijn van het eigen lichaam voorafgaat aan het bewustzijn van het eigen denken (Kern 1970, 98-99). Bijgevolg is Roquentins eerste intuïtieve zekerheid in *La nausée* het bestaan van zijn lichaam:

Je vois ma main, qui s'épanouit sur la table. Elle vit – c'est moi. Elle s'ouvre, les doigts se déploient et pointent. Elle est sur le dos. Elle me montre son ventre gras. Elle a l'air d'une bête à la renverse. Les doigts, ce sont les pattes. Je m'amuse à les faire remuer, très vite, comme les pattes d'un crabe qui est tombé sur le dos. [...] Je sens ma main. C'est moi, ces deux bêtes qui s'agitent au bout de mes bras (Sartre 1981, 117-118).

Roquentin is zich eerst bewust van zijn eigen lichaam, voor hij zich bewust kan worden van zijn eigen *zijn*: wanneer hij zijn hand bekijkt, moet hij zich haast overtuigen dat die bij hem hoort. Pas daarna kan hij voortgaan met zijn redenering: '[l]e corps, ça vit tout seul, une fois que ça a commencé. Mais la pensée, c'est *moi* qui la continue, qui la déroule. J'existe. Je pense que j'existe. Oh le long serpent, ce sentiment d'exister – et je le déroule, tout doucement... Si je pouvais m'empêcher de penser!' (Sartre 1981, 118-119).

In *Roerloos aan zee* wordt het moeilijk om het sartrianse cogito te identificeren: Désiré Kempadel legt zich overwegend toe op het beschrijven van *andere* lichamen, en de beschrijving van zijn eigen lichaam leidt bovendien niet noodzakelijk naar een fundamentele ik-sensatie, zoals in het volgende fragment:

Wanneer ik las, zat ik vaak met gekruiste *benen* aan de ingang van de wagen en liet mijn *voeten* boven het gras hangen. Er was dan zon en zeer helder weer. Ik *zie* nog hoe de donzige lichtstralen over de vergeelde blaadjes en de voorzichtige zinnen van Montaigne gleden. Hoe mijn *duim* scheen te zwellen onder de uitwerking van de warmte en ik het *gevoel* had, dat heel de schepping zich samentrok in mijn *hand*. Ik *voel* nog hoe de zon mijn *knieën* kriebelde en mijn *slapen* verhitte (Walravens 1951, 36).

Op het moment dat Kempadel zijn foto in de krant beschrijft, bekijkt hij zich wel vanop een afstand die vergelijkbaar is met die van Roquentin, maar meer lijkt er niet te gebeuren:

Mijn portret is die avond voor de eerste maal in de kranten verschenen: Professor Kempadel, vader van de jonge bouwkundige, die mejuffer Nana Verkade doodde. Op het weke, grijze papier stond het *gelaat* van een *dub-bend* man afgebeeld. De man had zijn fotograaf met afwezige *blik* aangekeken, alsof niets van wat gebeurde hem beroerde. Hij had een ingevallen

en moe *gelaat*, *lippen* die zo fijn waren als potloodstrepen, een iets te zware met donkere haarsprietjes beplante *neus*, een hoog en knokig *voorhoofd*. Zijn schaarse *baren* lagen, dik met olie besmeerd, op zijn hoekige *schedel*. De *schouders* waren ingezakt. Ik herinner mij, dat de schaar glom in het flauwe keukenlicht wanneer ik de foto zorgvuldig uitknipte. Mathilde kwam over mijn schouder kijken en zei met matte stem: – Hoe zijn ze aan die foto geraakt? – Ze hebben een vergroting gemaakt, zei ik (Walravens 1951, 204).

Kempadels beschrijving is onverbloemd, hij is even onverbiddelijk voor zichzelf als voor de anderen. Maar de beschrijving blijft louter informatief, ze leidt niet tot een ontologische reflectie, zoals bij Roquentin het geval is. Zelfs waar Kempadel wél een duidelijk bewust-zijn van zijn lichaam ervaart, blijft er een fundamenteel verschil met dat van Roquentin:

Dat alles schept een woestijnatmosfeer die mij lief is en die mij op scherpe, haast brutale wijze bewust maakt van mezelf, van de plaats die mijn *lichaam* inneemt in de duisternis, van de correspondenties, die er bestaan tussen mijn geest en de wijde, confuse, koude ijlte vóór mijn ogen (Walravens 1951, 30).

Het leeuwendeel van de fragmenten waarin Kempadel iets omschrijft als deel van zijn lichaam, wordt verbonden met een innerlijke staat van gevoelens: zijn handen trillen (5), zijn woede is gevallen (8-9), zijn stem beeft (58), zijn slapen bonsen (72), een snik stijgt op uit zijn borst (207), de nijd stijgt hem naar het hart (245) enzovoort.

‘Mijn lichaam wordt door de ander gebruikt en gekend’:⁸ de Ander en de blik

Uit het feit dat de menselijke werkelijkheid een zijn-voor-zich is, volgt dat dit zijn-voor-zich zich bekommert om zichzelf in relatie met de Ander. De Ander is een centrale figuur in het filosofische werk van Sartre, omdat deze als enige de vrijheid van de mens als *pour-soi* kan inperken. Onder druk van de (dodende of vernietende) blik van de Ander ondergaat de mens de ervaring tot een ding gemaakt te worden. Zoals Rudi Visker uitlegt, is het de blik van de ander ‘die mij een buitenkant geeft die aan mij ontsnapt. [Hij ziet] mij zien *als iets*, en dus zoals ik mezelf niet *kan* zien: want ik *ben* geen ding’ (Visker 2005, 69). De ander gebruikt een etiket om de mens een eigenschap toe te wijzen die hij als *pour-soi* niet kan hebben omdat een bewustzijn een zijn in de overgankelijke (transitieve) betekenis is (Visker 2005, 70). Sartre illustreert dit met het bekende voorbeeld van het sleutelgat: een man kijkt door het sleutelgat en denkt plots dat hij betrappt wordt, maar er blijkt toch niemand te zijn. Dit voorbeeld toont dat de aanwezigheid van de Ander zich aan de man laat voelen omdat hij zich bewust wordt van zichzelf, van de manier waarop de Ander hem ziet

en beoordeelt. De man is voor zichzelf geen voyeur, maar ‘een bezig zijn te kijken door een sleutelgat, een betrokken zijn op iets wat er daar te zien is’ (ibidem). De blik van de Ander bevriest dit gebeuren en fixeert het *pour-soi* in een geïsoleerd aspect van zijn *zijn*. *Roerloos aan zee* bevat een vergelijkbare passage waar Kempadel zijn meid Leona in de gang betrapt op luistervinken, en zij meteen het schaamrood op de wangen krijgt: ‘[i]k stapte van achter de tafel en opende de deur. Leona stond muistil in de gang, de handen op de buik. Ze deed enkele stappen achterwaarts, kleurde heftig’ (Walravens 1951, 8).

De blik speelt een belangrijke rol in de roman van Walravens, aangezien er op nagenoeg elke bladzijde duchtig gekeken en bekeken wordt (5, 9, 11, 17, 18, 19, ...). Blikken ontwijken (6, 199), kruisen (20), bekampen (12, 98, 114, ...) elkaar, worden neergeslagen (12, 13, 154), gevoeld in nek (6), rug (117,196) enzovoort.⁹ Het lijkt er zelfs op dat Désiré Kempadel zichzelf de transformerende kracht van de blik toe-eigent wanneer hij bekent dat hij ‘van [zich]zelf en van de mensen rond [hem] dode stenen [tracht] te maken, waarvan [zijn] geest de afmetingen en het gewicht slechts te nemen heeft om ze te kennen’ (80), wat herinnert aan de tweedeling *en-soi* – *pour-soi*. Het zal echter gedurende de hele roman duister blijven hoe Kempadel dit precies doet.¹⁰ Wanneer hij andere personages beschrijft, geeft de verteller een gedetailleerd verslag van uiterlijke kenmerken. Hij reduceert hun wezen niet tot een specifiek aspect van hun zijn:

Nee...? riepen de flodderige personages en keken mij met grappige *gelaatsuitdrukkingen* aan. Wat aardig, Scribé, die mijnheer naar hier geloodst te hebben. Wil hij wat drinken? – Het Negertje, zei Scribé, en ik drukte de *hand* van een *kleine, magere* jongeling, met zwarte, verwarde *krulharen* en een grijs-gerimpeld *gelaat*. Het was net een decadent Cocteau-figuurtje. – De Drummer, zei Scribé, terwijl ik de lauwe *pastoorshand* van een man met een hoog *voorhoofd*, blond *Beethovenhaar*, en een koude, blauwe *blik*, in de mijne *voelde*. – En de halve Jean, zei Scribé nog. Ik *keek* de trage jongen die met een buiging uit zijn zetel gerezen was en om wiens lippen een sarcastische *lach* zweefde, aandachtig aan. Ik had de indruk die *grote*, aftandse figuur vaker ontmoet te hebben (Walravens 1951, 94).

Soms is er wel sprake van een reductionistische karakterisering, bijvoorbeeld wanneer Kempadel door de nieuwsgierige menigte misprijzend bekeken wordt als ‘de vader van de misdadiger’ (Walravens 1951, 178, 180). Over het algemeen lijkt de klemtoon op de lichamelijke samen te hangen met de derde zijnsdimensie van het lichaam, die verklaart hoe de mens aan de ander verschijnt.

Dat de Ander objectiteit¹¹ verleent aan de mens, die zo ervaart een ding te zijn, is zoals gezegd moeilijk tekstueel te bewijzen. Toch bevat *Roerloos aan zee* een aantal indicaties voor de drukkende kracht van de blik. In veel passages heeft de blik een psychologische en fysieke impact op het geobserveerde personage, die zich in zijn lichaam manifesteert via een wisseling van het gemoed. Het oogcontact roept volgens Sartre angst, schuld, schaamte of walging op (Van Stralen 1996, 62), gemoedstoe-

standen die in Walravens' debuut courant voorkomen. Ze worden expliciet ingeschreven in het lichaam als bewegingen van het hoofd, de handen en in de veelzeggende blik van de personages. Voorbeelden zijn legio: de roman bulkt van de gebogen hoofden, verbleekte gezichten, gefronste wenkbrauwen, vernauwde stemmen, bevende handen, ogen waarin de waarheid te lezen staat enzovoort.¹²

Het effect van de blik vertaalt zich op reflexief niveau in een positiebepaling ten opzichte van de naaste: de confrontatie met de Ander is altijd een machtsconfrontatie. De verhoudingen kunnen wisselen. Het is dus niet zo dat de blik van de Ander de mens steeds in een ondergeschikte positie dwingt:

[A]utruï me *regarde* et, comme tel, il détient le secret de mon être, il sait ce que je *suis*; ainsi, le sens profond de mon être est hors de moi, emprisonné dans une absence; autruï a barre sur moi. Je puis donc tenter, en tant que je fuis l'en-soi que je suis sans lef onder, de nier cet être qui m'est conféré du dehors; c'est-à-dire que je puis me retourner sur autruï pour lui conférer à mon tour l'objectivité, puisque l'objectivité d'autruï est destructrice de mon objectivité pour autruï' (Sartre 1943, 412).

De mens kan dus ook aan de Ander objectiteit verlenen en de zijne ongedaan maken.

Terwijl *La nausée* niet echt veel informatie bevat over de drukkende kracht van de blik, wordt dit element in *Roerloos aan zee* uitdrukkelijk belicht. In vergelijking met *L'être et le néant* bevat Walravens' roman zelfs een soortgelijk procedé: de personages hebben steeds de keuze om zich al dan niet aan de macht van de blik te onderwerpen, zoals bijvoorbeeld in de confrontatie tussen vader en zoon: '[h]ij [Herman] keek mij een ogenblik spottend en nijdig aan. Maar mijn blik week niet onder de zijne, zodat hij boosaardig werd' (Walravens 1951, 12). In het fragment waar Kempadels Scribée een bezoek brengt, kiest het geobserveerde personage ervoor de blik passief te ondergaan.

Nu ik [Désiré] Nana gezien had [op een foto], kon ik hem aandachtiger in het oog nemen. Hij gaf me daartoe ruimschoots de tijd. Hoewel hij *dik* en *grijs* geworden was, zat hij daar nog *veerkrachtig* en *jong*. Hij was schoon met zijn witte *slapen*, gezonde *kleur*, intelligente *blik*, rustige aandacht. Hij was tevens *met uiterste zorg gekleed*. Het *slaapkleed*, dat hij om de *lendenen* droeg, was met gele bloemen bestikt: geel op wijnrood. Hij had een wit-zijden *hemd* aan, waarvan de stijve, vlekkeloze boord naast hem op de tafel lag. Zijn *pantoffels* waren eveneens met bloemen versierd. Aan de *vingeren* droeg hij zware *ringen* met fonkelende robijnen. Zo zag ik de kamer en hem (Walravens 1951, 264).

De laatste zin in dit fragment verbindt de levenloze ruimte met het levende subject: '[z]o zag ik de kamer en hem', terwijl de kamer eigenlijk helemaal niet beschreven wordt. Dit zou eventueel kunnen wijzen op de objectiverende transformatie die heeft plaatsgevonden onder Kempadels blik.

‘Ik besta voor mij als door de ander als lichaam gekend’:¹³ het lichaam

De blik van de Ander vervreemdt de mens van zijn mogelijkheid om aan zijn activiteit de betekenis te geven die hij kiest, maar geeft hem tegelijk een nieuwe dimensie: ‘la dimension du *non-révéélé*’ (Sartre 1943, 314), ‘mon *être-dehors*’ (Sartre 1943, 333). Deze buitenkant is een dimensie die niet aan de mens zelf onthuld is. Omdat alleen de Ander deze dimensie kan kennen, wordt ze door Sartre het *pour-autrui* (het voor-de-ander) genoemd. De mens is dus niet alleen *pour-soi*, maar *pour-soi-pour-autrui*, voor-mezelf-voor-de-ander (Visker 2005, 70). Het lichaam is volgens Sartre een van de essentiële dimensies van het *pour-autrui*, aangezien de mens zich door de Ander laat kennen via zijn lichaam.

Roquentin beschrijft de andere personages die *La nausée* bevolken dikwijls aan de hand van hun kledij, make-up, haarsnit en gelaatsuitdrukking, elementen die volgens *L’être et le néant* courant gebruikt worden om het menselijk lichaam te maskeren (Sartre 1943, 393). In het volgende fragment beschrijft hij op deze manier een jonge tekenaar die bij de slager naar vier blinkende worstjes staat te staren:

Contre la glace du charcutier Julien, le jeune dessinateur qui vient de se recoiffer, encore tout rose, les yeux baissés, l’air obstiné, garde tous les dehors d’une intense volupté. C’est le premier dimanche, sans aucun doute, qu’il ose traverser la rue Tournebride. Il a l’air d’un premier communiant. Il a croisé ses mains derrière son dos et tourné son visage vers la vitrine avec un air de pudeur tout à fait excitant; il regarde sans les voir quatre andouillettes brillantes de gelée qui s’épanouissent sur leur garniture de persil (Sartre 1981, 56-57).

In zijn fenomenologie vervolgt Sartre dat deze maskerade niet blijft duren: ‘[m]ais au cours d’un long commerce avec une personne, il vient toujours un instant où tous ces masques ce défont et où je me trouve en présence de la *contingence pure de sa présence*’ (Sartre 1943, 393). Op een gegeven moment wordt de mens geconfronteerd met de zuivere contingentie van de tegenwoordigheid van de Ander.

Het dromerige beeld dat Roquentin van de wandelaars aan het strand schetst, de lichte voorjaarsstemming, de prille, poëtische gezichten die naar de zee kijken (Sartre 1981, 147), het is voor hem niet meer dan een glanzend vernislaagje:

Moi je vois le dessous! les vernis fondent, les brillantes petites peaux veloutées du bon Dieu pètent de partout sous mon regard, elles se fendent et s’entrebâillent. Voilà le tramway de Saint-Élémer, je tourne sur moi-même et les choses tournent avec moi, pâles et vertes comme des huitres (ibidem).

Dat de buitenkant van het lichaam heel wat onheilspellends verbergt, is overduidelijk in de passage waar Roquentin zijn beheersing verliest in zijn vertrouwde eetgelegen-

heid in Bouville. Tijdens een etentje met de Autodidact raakt hij dermate gefrustreerd over diens humanistische opvattingen, dat hij allerlei vreemde dingen begint te doen met zijn dessertmes. Hij staat op het punt het in het oog van de Autodidact te steken maar besluit dan toch weg te gaan. Ondertussen zit het hele restaurant hem verschrikt aan te staren. Roquentin vertelt:

Je ne sais pas où aller, je reste planté à côté du cuisinier de carton. Je n'ai pas besoin de me retourner pour savoir qu'ils me regardent à travers les vitres: ils regardent mon dos avec surprise et dégoût; ils croyaient que j'étais comme eux, que j'étais un homme et je les ai trompés. Tout d'un coup, j'ai perdu mon apparence d'homme et ils ont vu un crabe qui s'échappait à reculons de cette salle si humaine. À présent l'intrus démasqué s'est enfui: la séance continue (Sartre 1981, 146).

Volgens Roquentin is op dat moment zijn menselijke gedaante weggefallen en zagen de restaurantgangers een krab die achteruitlopend wegvluchtte. Ze dachten dat hij een mens was zoals zij, maar hij heeft ze bedrogen. Deze passage illustreert wat Sartre in *L'être et le néant* met het afvallen van de maskers bedoelt: alleen de Ander is in staat het bewustzijn van de mens echt te zien (Sartre 1943, 404).

In dit opzicht is het interessant dat Désiré Kempadel naar eigen zeggen voortdurend *op zoek* gaat naar het gelaat van zijn zoon (Walravens 1951, 64). Hieraan gaat logischerwijs vooraf dat hij het gelaat van zijn zoon niet kent; dit betekent dat hij vanuit het standpunt van de Ander niet in staat is het bewustzijn van zijn zoon duidelijk te zien, iets wat in Sartres fenomenologie precies omgekeerd is. De lichaamsbeschrijvingen in *Roerloos aan zee* zijn dan wel talrijk, maar functioneren niet op dezelfde wijze als in Sartres werk.

Het onderzoek naar de lichamelijkeheid in Walravens' roman heeft aan het licht gebracht dat de auteur wel de motieven van het existentialisme gebruikt, maar er in bepaalde gevallen toch een andere inhoud aan lijkt te koppelen. Om over het al of niet existentialistische karakter van het boek uitsluitsel te geven onderzoek ik in het volgende deel het grondmotief van de roman.

Een existentieel gevecht met God

De kern van *Roerloos aan zee* wordt onthuld in de verdedigingsrede van de advocaat van Herman. De advocaat maakt niet alleen de balans op van Hermans leven, maar verbindt de zaak ook met een breder perspectief:

Maar waarom heeft hij beslist te doden? Niet omdat hij uw wetten overtreden wou. Niet tegenover ons, zijn medemensen, heeft hij een misdaad bedreven, al heeft hij een onzer het leven benomen. *Maar God zelf heeft hij willen tarten en door zijn kwaad Gods onmacht bewijzen.* Heeft hij dat gekund? Heeft hij God wakker geschud en Hem meteen een gelaat gege-

ven, een gelaat van wraak en woede? Wij weten het niet. Hij wacht het wellicht af. Maar zoals hij daar zit, behoort hij ons niet toe. Dit is niet alleen een metafysisch proces, het is ook een *metaphysische moord, waarvan de boete alleen door God kan opgelegd worden*. God heeft deze mens bespookt van zijn jonge jaren af. *God heeft hem de vrijheid gegeven om kwaad te doen, dat is om tegen Hem op te staan*. God moet hem nu ook veroordelen. Wij hebben daartoe noch het recht, noch de macht. Wij kunnen hem slechts beklagen, want hij is een der verschrikkelijkste getuigen van *onze vormeloze tijd*: de man die zijn evennaaste heeft vermoord om in hem de Schepper van alle leven te treffen (Walravens 1951, 237-238).

Net zoals in *La nausée*, staat in *Roerloos aan zee* het vrijheidsbegrip centraal. De invulling van deze vrijheid is evenwel nogal verschillend: vrijheid betekent in *Roerloos aan zee* in de eerste plaats het onttronen van God, de ontvoogding van de katholieke mens: 'God heeft hem de vrijheid gegeven om kwaad te doen, dat is om tegen Hem op te staan' (Walravens 1951, 238). Dat is precies waar de hele roman om draait: Herman probeerde met de moord op zijn minnares zijn Schepper te treffen, '[o]mdat hij radeloos en geestloos was. Omdat hij handelen moest en niet wist hoe' (Walravens 1951, 237). Alleen God kan Herman straffen, omdat Hij hem net die vrijheid gegeven heeft. God is met andere woorden Hermans grootste probleem.

Via de tegenstelling tussen roerloosheid en beweging wordt de lezer rechtstreeks naar het hart van de roman gevoerd. Zijn 'lust om te *bewegen*' (Walravens 1951, 210), synoniem voor zijn zin in het leven, is Herman al lang kwijt: '[i]k beweeg niet, [...] sta maar opgeheven, stijf als het geslacht van een man' (ibidem). Hermans levenslust heeft plaatsgemaakt voor een duister pessimisme: '[d]e stilstand, [...] [j]e kunt maar staan, onbeweeglijk als de standbeelden in het stadspark, roerloos en wachtend op de vernieling' (Walravens 1951, 173). De oorzaak van deze donkere levenshouding ligt bij God, het is Zijn verlamdende blik die de mens veroordeelt tot een verstarde, roerloze houding. Hermans opstand tegen de 'eeuwige dogma's van de godsdienst' (Walravens 1951, 59) uit zijn opvoeding, die de drijfveer vormen van zijn 'metaphysische moord' heeft hem helaas niet veel geholpen. Na de dood van Nana staat Herman weer voor hetzelfde probleem: God blijft de bron van onvrijheid omdat Hij '[...] bestaat maar [...] zich toch altijd weer aan onze greep onttrekt, ons kwelt door zijn afwezigheid, en ons iedere daad en iedere vrijheid ontnemt' (Walravens 1951, 272). De mens heeft geen enkele uitweg, hij wordt volkomen verpletterd door de hogere macht die hem aan morele banden legt:

Weet ik iets nieuws? Ja, ik weet dat ik niets nieuws weet en dat er niets nieuws te weten valt. *De mens blijft maar gelijk aan zichzelf. Hij verandert niet, hij beweegt niet. Hij staat maar, zoals God hem gemaakt heeft, en vóór God*. Meer weet ik niet. Ik sta. Ik word veroordeeld (Walravens 1951, 213).

Herman zegt het bijna onverschillig: uiteindelijk staat alles vast en niemand kan er ooit wat aan veranderen. Als hij dan toch het bewijs denkt te vinden dat God niet

bestaat, is zijn hele strijd zinloos geweest en blijft de dood als enige optie over, aangezien Herman zonder God zelf de volle verantwoordelijkheid moet nemen voor zijn daad. Het morele uitgangspunt van *Roerloos aan zee* neigt hier meer naar een pessimistisch determinisme dan naar het eerder optimistische, sterk geëngageerde existentialisme van Sartre.

In Sartres werk biedt de afwezigheid van God de mens de vrijheid en verantwoordelijkheid om zijn bestaan zelf uit te bouwen. In *La nausée* blijft de vrijheid een wilsdaad, een engagement, ook wanneer ze zinloos lijkt: '[j]e suis seul dans cette rue blanche que bordent les jardins. Seul et libre. Mais cette liberté ressemble un peu à la mort', en: '[j]e ne devrais pas me plaindre: je n'ai voulu qu'être libre', en ook: '[j]e suis libre: il ne me reste plus aucune raison de vivre, toutes celles que j'ai essayées ont lâché et je ne peux plus en imaginer d'autres' (Sartre 1981, 185). Roquentin beseft dat zijn verblijf in Bouville nutteloos is geweest, maar hij vervolgt meteen:

Toute ma vie est derrière moi. [...] Il y a peu de choses à en dire: c'est une partie perdue, voilà tout. Voici trois ans que je suis entré à Bouville, solennellement. J'avais perdu la première manche. J'ai voulu jouer la seconde et j'ai perdu aussi: j'ai perdu la partie. Du même coup, j'ai appris qu'on perd toujours. Il n'y a que les Salauds qui croient gagner. À présent, je vais faire comme Anny, je vais me survivre. Manger, dormir. Dormir, manger. Exister lentement, doucement, comme ces arbres, comme une flaque d'eau, comme la banquette rouge du tramway (Sartre 1981, 185).

Niet dat Roquentin het zo rooskleurig ziet, maar hij kiest ervoor om verder te gaan met zijn leven. In *La nausée* mondt de problematiek uit in de bevestiging van de menselijke vrijheid, terwijl de personages in *Roerloos aan zee* de kracht niet hebben om hun eigen bestaan uit te bouwen. Waar Kempadel senior vaststelt: '[j]e bent nu vrij', vraagt Herman zich laconiek af waarvoor dan wel (Walravens 1951, 20). Herman wil 'slechts vrij en gelukkig zijn', maar voegt er op bijna fatalistische toon aan toe: '[e]n mislukt het, tant pis pour moi' (Walravens 1951, 58).

De problematische manier waarop Herman zijn vrijheid geïnterpreteerd heeft, wortelt volgens zijn advocaat in de tijdgeest: '[i]k behandel het geval van onze tijd: de staat van wanhoop, absurditeit, amoraliteit, waarin *de duizenden* zich bevinden, die *gisteren de steunpilaren van de Rooms-Katholieke Kerk* waren en *heden de lusteloze bevolkers van onze bioscopen, bordelen en gevangenissen*' (Walravens 1951, 237). Niet alleen wordt Hermans situatie verbreed tot het geheel van *onze* tijd, ook het echec van de katholieke kerk wordt erbij betrokken. Het lijkt er sterk op dat *Roerloos aan zee* de Vlaamse naoorlogse katholieke samenleving stevig op de korrel neemt. Zelf omschreef Jan Walravens zijn debuut als 'een roman, waarin een categorie mensen, die uiterlijk tot de katholieke godsdienst behoort maar innerlijk ieder betrouwen in de Kerk verloren heeft, zich toch niet kan vrij maken van haar geloof in God. Juist uit dat Godsbestaan ontstaat de menselijke roerloosheid van deze groep en haar ondergang. Voor haar is heel het leven een hopeloze poging om God uit te schakelen' (Walravens 1952, 152).

Kempadel geeft eigenlijk al vanaf het begin de essentie van zijn verhaal prijs. De aandachtige lezer bemerkt in het begin van het verhaal dit onopvallende zinnetje te midden van een omvangrijker betoog: ‘iedere biecht [is] uiteraard het relaas [...] van *een verhouding tussen een mens en zijn God*’ (Walravens 1951, 46-47). Voor Kempadel is het zelfs vanzelfsprekend dat iedere biecht, dus ook de zijne, over de relatie tussen de mens en zijn God handelt. In dit opzicht verschilt de roman van Walravens behoorlijk van het literaire existentialisme van Sartre, waar de nadruk valt op de mens, terwijl God als volmaakte essentie (een volmaakt *en-soi-pour-soi*) buitenspel blijft omdat de mens hem niet existentieel kan beleven. De existentiële crisis in *Roerloos aan zee* duidt dan ook niet zozeer op een sartriaans existentieprobleem, waar de ware existentie van de werkelijkheid ontsluit wordt door de protagonist (zoals in *La nausée*), maar eerder op een deterministisch Gods- en mensbeeld.

Besluit

Uit de analyse blijkt dat Jan Walravens, zoals verschillende critici eerder al hebben geïnsinueerd, inderdaad deels ten onrechte wordt gesitueerd binnen de literair-existentialistische traditie.¹⁴ *Roerloos aan zee* ademt een existentialistische sfeer, die gevoed wordt door de lichamelijke en de sartriaanse blik. Mijn tekstanalyse heeft echter aangetoond dat de existentialistische aard van de lichamelijke en vestimentaire aanduidingen (in het leeuwendeel van de fragmenten) aanvechtbaar is. Dat wordt gestaafd door het ontbreken van het sartriaanse cogito. Bovendien stemt de werking van de blik slechts gedeeltelijk overeen met de visie die Sartre uiteenzet in zijn ontologische fenomenologie.

Daarnaast krijgt het vrijheidsbegrip, ook een centraal gegeven in Sartres werk, een pessimistische in plaats van een existentialistische invulling, waarmee Walravens radicaal verschilt van Sartre. Daaruit volgt misschien wel het grootste knelpunt om de roman van Jan Walravens te karakteriseren als existentialistisch: de centrale rol van God. Waar in *L'être et le néant* en *La nausée* de nadruk valt op de mens en zijn wezen, focust *Roerloos aan zee* op de relatie tussen de mens en zijn god. ‘[H]’et gehele leefklimaat van de roman [wordt] bepaald door problemen van de tijd, en [is] in die zin inderdaad reeds existentialistisch, [hoewel] het grondmotief zelf [...] een on-sartriaanse hopeloze poging [blijft] om God uit te schakelen’ (Musschoot 1976, 163).

De slotsom van deze analyse is dat er genoeg elementen in *Roerloos aan zee* zijn die herinneren aan Sartre en zijn oeuvre, maar dat het er niet gaat om een literaire toepassing van het sartriaanse existentialisme. *Roerloos aan zee* is dan ook geen existentialistische roman. Ik besluit met Walravens’ reactie op Herman Teirlincks beschuldiging dat hij met *Roerloos aan zee* door zijn pessimisme ‘op de adem van de duivel vaarde’: ‘[d]aarover beslisse ieder lezer voor zichzelf. Ik heb slechts willen bewijzen, dat mijn duivel in ieder geval geen existentialist was!’ (Walravens 1952, 152).

Literatuur

ABICHT 1976

L. Abicht, 'Tussen "Le Mur" van Sartre en "die Mauer" van Ulbricht: over de ideologie van Jan Walravens', in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 115-128.

BRULEZ 1958

R. Brulez, 'Negatief. Het Verhaal van een Man die "Neen" zei', in: *Het Laatste Nieuws*, 3-4-1958.

CANTES 1952

L. Cantes [ps. Prof.], 'Jan Walravens: Roerloos aan Zee', in: *'t Pallieterke*, 31-1-1952.

COX 2008

G. W. Cox, *The Sartre Dictionary*, New York, 2008, 30-31.

HERMAN & VERVAECK 2005

L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen, Vantilt, 2005.

HERREMAN 1951a

R. Herreman, 'De Boekuil. Een roman van Walravens', in: *Vooruit*, 12-12-1951.

HERREMAN 1951b

R. Herreman, 'De Boekuil. Roman van een generatie?', in: *Vooruit*, 14-12-1951.

KERN 1970

E. Kern, *Existential Thought and Fictional Technique*. New Haven/London, Yale University Press, 1970.

LEYS 1973

H. Leys, 'Walravens een flink verteller', in: *Vooruit*, 9-3-1973.

M. 1952

C. M., 'Het boek van de dag. Jan Walravens: Roerloos aan Zee', in: *Gazet van Antwerpen*, 11-1-1952.

MUSSCHOOT 1976

A. M. Musschoot, 'Jan Walravens en het dubbele ik. Een benadering van zijn scheppend proza', in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 161-174.

NOUDELMANN & PHILIPPE 2004

F. Noudelmann & G. Philippe (red.), *Dictionnaire Sartre*. Paris, Honoré Champion, 2004, 159-160.

SARTRE 1938

J.-P. Sartre, *La nausée*. Paris, Gallimard, 1938.

SARTRE 1943

J.-P. Sartre, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard, 1943.

SARTRE 1981

J.-P. Sartre, *La nausée*. In: M. Contat & M. Rybalka (red.), *Oeuvres romanesques/ Jean-Paul Sartre*. Paris, Gallimard, 1981.

SARTRE 2000

J.-P. Sartre, 'Existentialisme is humanisme', in: G. Groot & G. Vanheeswijck (red.), *De uitgelezen Sartre*. Amsterdam/Tielt, Boom/Lannoo, 2000, 236-239.

SARTRE 2003

J.-P. Sartre, *Het zijn en het niet. Proeve van een fenomenologische ontologie. Vertaald en ingeleid door Frans de Haan*. Rotterdam, Lemniscaat, 2003.

SPILLEBEEN 1965

W. Spillebeen, 'Jan Walravens, speurhond naar het nieuwe', in: *De Nieuwe Gids*, 2-7-1965.

STERCKX 1951

P. Sterckx [ps. Ruig], 'Jan Walravens. Roerloos aan Zee. Ballast en theorie rond goede bedoelingen', in: *De Nieuwe Gazet*, 27-12-1951.

TEIRLINCK 1952

H. Teirlinck, 'De eerste Roman van Jan Walravens: Roerloos aan Zee', in: *Het Laatste Nieuws*, 16-1-1952.

VAN STRALEN 1996

H. Van Stralen, *Beschreven keuzes. Een inleiding in het literaire existentialisme*. Apeldoorn/Leuven, Garant, 1996.

VANHESTE 1992

B. Vanheste, 'Existentialistische literatuur: een absurd probleem of een niet zo zinvolle oplossing?', in: *Literatuur* 9, 1992, 144-150.

VISKER 2005

R. Visker, 'Was het existentialisme wel een humanisme?', in: R. Welten (red.), *Sartre. Een hedendaagse inleiding*. Kampen, Klement, 2005, 64-77.

WALRAVENS 1951

J. Walravens, *Roerloos aan zee*. Antwerpen, De Sikkel, 1951.

WALRAVENS 1952

J. Walravens, 'Roerloos aan Zee en het existentialisme', in: *De Vlaamse Gids*, 36, 1952, 151-152.

WALRAVENS 1956

J. Walravens, 'Een Dichter, niet met Woorden maar met Gedachten: Kierkegaard', in: *Het Laatste Nieuws*, 26-7-1956.

WALRAVENS 1963

J. Walravens, 'Hoe men Jean-Paul Sartre wordt. Les Mots', in: *Het Laatste Nieuws*, 26-12-1963.

WALRAVENS 1964a

J. Walravens, 'Heidegger over Nietzsche', in: *Het Laatste Nieuws*, 9-4-1964.

WALRAVENS 1964b

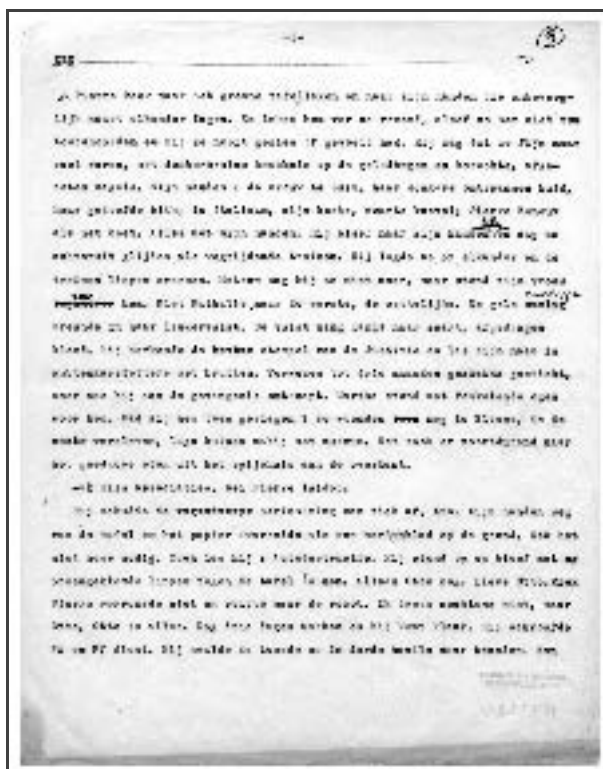
J. Walravens, 'Schrijvers van deze Eeuw. Over Jean-Paul Sartre', in: *Het Laatste Nieuws*, 1-5-1964.

Noten

1. Enkele sprekende recensies: Herreman 1951a en 1951b, Sterckx 1951, Cantes 1952.
2. Onder meer Walravens 1956, Walravens 1963, Walravens 1964a en 1964b.
3. Alle cursiveringen in de tekstfragmenten uit *Roerloos aan zee* in dit artikel zijn van mijn hand; de cursiveringen in de overige citaten zijn van de auteur.
4. Door op zichzelf te focussen als *en-soi* en niet als *pour-soi*, ontkent de kelner zijn mens-zijn en pleegt verraad aan zichzelf, wat Sartre 'kwade trouw' noemt. Voor meer informatie over de negatieve gedragswijzen, zie de inleiding van *L'être et le néant* en hoofdstukken 4 en 10.
5. Voorbeelden onder meer op bladzijden 5, 18, 19, 25, 32, 38, 72, 75, 93, 94, 98, 105, 106, 114, 161, 185.
6. Sartre 2003, 457.
7. In dit betoog wordt niet verder ingegaan op de negatieve gedragswijzen die Sartre onderscheidt. Voor meer informatie hierover, zie de inleiding van *L'être et le néant* en hoofdstukken 4 en 10.
8. Sartre 2003, 457.
9. Dit is slechts een willekeurige greep uit de overvloed aan voorbeelden.
10. Dit geldt in dezelfde mate voor *La nausée*, waar ook niet duidelijk wordt hoe de verteller dit voor elkaar brengt. Bovendien komt de blik in de deze roman veel subtieler ter sprake dan in de roman van Walravens, waarin de blik uitdrukkelijk wordt geëxpliciteerd. Het is mogelijk dat Sartre dit punt in zijn literaire werk evenmin wou expliciteren, en de reductie van het *pour-soi* wilde laten bestaan als een mentale constructie van de lezer ten opzichte van de personages waarmee hij kennismaakt in de roman.
11. De Nederlandse vertaling voor de term *l'objectité* bij Sartre (Sartre 1943, 292; Sartre 2003, 347).
12. Voorbeelden onder andere op bladzijden 9, 12, 20, 49, 87, 99, 154, 247, 270, 274.
13. Sartre 2003, 457.
14. Onder andere Musschoot (1976, 161-174), Vanheste (1992, 3).

DE RUIMTE EN DE TIJD VAN DE EXISTENTIE IN WALRAVENS' *NEGATIEF*

Tine Hendrickx



Pagina uit typoscript van *Negatief* (1958), AMVC-Letterenhuis (W 208/H).

Jan Walravens staat in de geschiedenis van de Vlaamse letteren geboekstaafd als de wegberieder van vooral het Franse existentialisme. Als journalist en theoreticus bespoedigde hij met zijn vele artikelen over het existentialisme de verspreiding van deze filosofie in Vlaanderen. Bovendien gaf hij als bezieler van het naoorlogse tijdschrift *Tijd en Mens* experimentele schrijvers en kunstenaars een forum. Walravens' scheppend proza staat in de schaduw van al dit journalistieke, theoretische en kritische werk, zelfs in de literatuurstudie. Zo zijn er al enkele artikels over Walravens' verhouding tot het Franse existentialisme geschreven; een grondige *structurele* analyse van Walravens' proza en de mogelijke overeenkomsten met dit existentialisme is echter nog niet uitgevoerd. Dat wil ik in deze bijdrage rechtzetten. Ik probeer te achterhalen in hoeverre de romaneske tijdruimte bij Walravens overeenkomsten vertoont

met het existentialisme, en in hoeverre dit zorgt voor een vernieuwing in de narratieve structuur. Walravens' laatste roman *Negatief. Een fictie*, die in deze bijdrage centraal staat, is hiervoor interessant omdat hij zowel geschreven als gepubliceerd werd na de existentialistische 'hype' in Vlaanderen (vanaf 1952).

In mijn analyse zullen de verschillende ruimte- en tijdscomponenten uit *Negatief* met ruimte en tijd in het literaire werk van Sartre en Camus en opvattingen hieromtrent uit hun filosofische werk geconfronteerd worden. De conceptie van ruimte en tijd in *Negatief* vertoont immers opvallende gelijkenissen met die in Camus' *L'étranger* (1942) en Sartres *La nausée* (1938) en *Huis clos* (1944). De ruimte en tijd in de Franse romans verwijzen naar centrale thema's uit Camus' en Sartres filosofieën. In Walravens' *Negatief* is deze samenhang tussen structuur en Frans existentialistisch getinte inhoud ook aanwezig.

Het hoofdverhaal van *Negatief* gaat grotendeels over het hoofdpersonage Pierre, een vrijgelaten moordenaar, die op vier dagen tijd het absoluut negatieve wil verwezenlijken, om zo het ultieme zijn te bereiken. Hoe dit zijn eruit zal zien, weet Pierre echter niet. Uit angst hiervoor is hij zeer immobiel: hij verlaat amper zijn kamer achter het café van het echtpaar Janssens. In de kamer herinnert hij zich zijn moordenaarsverleden. De herinneringen zijn ingebed in het hoofdverhaal en vormen een wezenlijk onderdeel van *Negatief*. Pierre vertelt bovendien zijn plan aan Felix, een stamgast van het café. Pierres zozegde vriend walgt echter van diens verhaal. Wanneer hij Pierres plan en verleden achterhaalt, verradt hij diens schuilplaats. Hierdoor moet Pierre vluchten en hij belandt na enige omzwerving in de trein naar Frankrijk. In de trein sterft hij. Het hoofdverhaal kent nog twee andere dimensies, die het verhaal van Pierre (samen met de herinneringen) helpen te contextualiseren. Zo kent *Negatief* ook het verhaal van Karel (Pierres zoon), Renée (Karels vrouw) en Olivier (Karels zoon, Pierres kleinzoon) en het verhaal van Destouches, de onderzoeksrechter die in het verleden Pierre gearresteerd heeft.

De ruimte van de existentie

De ruimte zal op het diepste niveau van de verhalende tekst, de geschiedenis (*histoire*), onderzocht worden. Het decor waarin de personages optreden, wordt in de geschiedenis gereduceerd tot abstracte kenmerken (Herman & Vervaeck 2001, 48) als licht versus donker, buiten versus binnen en open versus gesloten. In de onderzochte romans lijkt de oppositie licht versus donker vanwege de duidelijke samenhang met dag en nacht eerder op een karakteristiek van het tijdconcept. Door haar dialoog met de overige twee tegenstellingen, past ze echter beter bij de analyse van de ruimte. Omdat deze opposities doorgaans de ruimtes in *Negatief* kenschetsen, is het bovendien betekenisvol dat grenzen aangegeven en eventueel overschreden worden (vgl. Herman & Vervaeck 2001, 65). Ten slotte zal de beweging in de ruimte beken worden, aangezien dit structurelement ook duidelijk naar de existentialistische filosofieën verwijst.

Licht versus donker

Negatief telt opvallend veel donkere ruimtes. Deze ruimtes zijn meestal binnen te vinden en zijn afgesloten gehelen. Het hoofdpersonage Pierre verblijft bijna de hele roman in zo'n donkere afgesloten kamer. Deze ruimteconceptie wijst op Pierres onvrijheid, die in schril contrast staat met zijn plan om net het absolute, vrije zijn te creëren (12).¹

Het absolute zijn wil Pierre bereiken door de band tussen het sartrianse *en-soi*, het positieve en massieve 'être transphénoménal des phénomènes' (Sartre 1976, 29; 33), en het sartrianse *pour-soi*, het lege menselijk bewustzijn (Sartre 1976, 28), te doorbreken. In *L'être et le néant* legt Sartre uit dat 'le Pour-soi et l'En-soi sont réunis par une liaison synthétique qui n'est autre que le Pour-soi lui-même. Le Pour-soi, en effet, n'est pas autre chose que la pure néantisation de l'En-soi' (Sartre 1976, 681). De mens 'se présente [...] comme un être qui fait éclore le Néant dans le monde' (Sartre 1976, 58). Door nu de ultieme negatie van het zijn te veroorzaken, hoopt Pierre los te komen van zijn nietigende positie als *pour-soi* en niet het niet, maar het zijn te bereiken.

In de loop van het verhaal blijkt echter dat Pierre dit plan niet uitvoert: eerder blijft hij immobiel en vertwijfeld in zijn donkere kamertje. Zijn keuze om in de kamer te blijven, wijst op zijn vlucht voor het ultieme zijn, dat hem angst inboezemt. Volgens Sartre is de angst die Pierre ervaart, net een authentiek gevoel:

c'est dans l'angoisse que l'homme prend conscience de sa liberté ou, si l'on préfère, l'angoisse est le mode d'être de la liberté comme conscience d'être, c'est dans l'angoisse que la liberté est dans son être en question pour elle-même (Sartre 1976, 64).

In plaats van deze angst en dus zijn vrijheid te aanvaarden, vlucht Pierre. Dit verloochenen en ontvluchten van de ware gevoelens noemt Sartre de kwade trouw (Sartre 1976, 93). Bij Camus vinden we een mogelijke verklaring voor Pierres vluchtgedrag: 'cette liberté supérieure, cette liberté d'être qui seule peut fonder une vérité, je sais bien alors qu'elle n'est pas' (Camus 1942a, 80-81). Wanneer Pierre het ultieme zijn volledig erkent, zal hij merken dat dit eigenlijk niet bestaat.

Felix doet Pierre mede tot dit besef komen. In het belangrijkste hoofdstuk, hoofdstuk zeven, vindt de confrontatie tussen hen plaats. Pierre is al snel gefascineerd door Felix (die trouwens erg op Sartre lijkt).² Hij beslist aan Felix op te biechten dat hij alles op vier dagen tijd wil vernietigen. Felix vertegenwoordigt voor Pierre de sartrianse ander. In dit verband schrijft Sartre in *L'existentialisme est un humanisme*: '[p]our obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi' (Sartre 1996, 59). Pierre heeft het oordeel en het begrip van Felix nodig om zijn bestaan en zijn daden te funderen: hij hangt van Felix af. Pierre gelooft dan ook Felix tot zijn bondgenoot te kunnen maken, wat echter niet zal lukken.

Het gesprek vindt plaats in Pierres kamertje achter het café. In deze kamer ondersteunt de oppositie (artificieel) licht tegenover donker het gesprek. Pierre vertegenwoordigt de antithese, het negatieve en de duisternis; Felix de these, het positieve en dus het licht.³ Tijdens Pierres monoloog verglijdt de dag. Hij begint te vertellen in de voormiddag. Wanneer de ‘namiddag [...] aan het verwelken’ (94) is en de ‘namiddagschemer [...] al korte schaduwen in het vertrek’ (97) legt, heeft Pierre het hoogtepunt van zijn verhaal bereikt. De negativiteit en de duisternis heersen.

Nu begint Felix’ verzet. Eerst wordt hij nog naar het café geroepen, waar mevrouw Janssens, de cafébazin, al ‘de elektrische lampen’ (101) aandoet. Terug in de nog ‘donkere kamer’ (115) gaat Felix in de aanval. Steeds meer wint hij aan gewicht in het gesprek. Het licht begeleidt hem, want nu schakelt Pierre het licht aan (122). In de verlichte ruimte ontkracht Felix Pierres argumenten over het negatieve. Hiervoor gebruikt hij ook de oppositie van licht en donker:

Schaduw, duisternis, negatie van wat? Tegenover wat? Tegenover een lichtmassa en in een lichtstraal. Tegenover de zon. Tegenover het positieve. [...] die zon, dat positieve is overal aanwezig, overal verondersteld waar er een schaduw, een duisternis of een negatie is (124).

Wanneer de politie als een ‘donkere schaduw voor het venster’ (126) verschijnt, neemt Pierre weer de touwtjes in handen: hij ‘doofde het elektrisch licht’ (127) en stoot voordat hij de kamer verlaat de kachel omver, waardoor ‘de vlammen op vier, vijf plaatsen opspringen’ (127). De vlammen kunnen als de synthese van het gesprek begrepen worden: ze zijn tegelijkertijd het licht en de destructie.

Ander belangrijk licht in de kamer is het zonlicht. Dit natuurlijke licht komt van buiten en wordt als een actief personage in de gesloten ruimte ervaren:

Een zachte, bijna dartele zonnestraal drong door het gesloten venster en viel op de hand van Pierre. De twee mannen keken verrast naar de fijne roomgele draad en hadden de indruk, dat een derde persoon onverwacht in de kamer opgestaan was en daar met hun zorgen stond te glimlachen (76-77).

De zon wordt net zoals de vlammen in *Negatief* gekenmerkt door een binaire positie. Enerzijds geeft ze licht en positiviteit. De glimlachende zon buiten contrasteert met de onrust binnenskamers. Met haar komst mildert ze de beklemmende atmosfeer: ‘Felix ademde diep. Hij oordeelde niet meer, liet het zonlicht over zijn gelaat strijken’ (77). Anderzijds is de zon een gloeiende ster, zoals Felix zegt: ‘s Nachts lopen we precies op de maan, dacht hij; maar overdag op de zon. Als we ons maar niet verbranden’ (67). Bovendien anticipeert de binnengedrongen zonnestraal op de latere brand in de kamer: ‘De zonnestraal glansde af op heel deze grijze hoek van het vertrek, alsof daar een klein maar knetterend vuurtje ontsproten was’ (77).

In *L'étranger* heeft de zon een vergelijkbare positie. Enerzijds kan het hoofdpersonage Meursault 'hartstochtelijk van de zon en de zee genieten' (Van Stralen 1996, 179), anderzijds zegt hij op zijn proces dat de moord op de Arabier 'était à cause du soleil' (Camus 1942b, 158). Tijdens zijn strandwandeling waarbij hij de Arabier vermoordt, zijn er verschillende beschrijvingen van de ondraaglijk brandende zon:

C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvait plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas (Camus 1942b, 94).

Het lijkt inderdaad alsof de zon (als derde persoon) medeplichtig aan de moord is. De zon houdt Meursault immers in bedwang: haar hitte martelt hem en begeleidt hem bij de moord. Net voor het hoogtepunt of de moord, omschrijft Meursault de hemel dan ook als volgt: 'Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu' (Camus 1942b, 95). Ook in *La nausée* wordt het negatieve aspect van de zon belicht. Protagonist Antoine Roquentin vindt haar licht weerzinwekkend ('elle me dégoûte', Sartre 1938, 33) en stelt: '[q]uand il se met à faire ce soleil-là, le mieux serait d'aller se coucher' (Sartre 1938, 31). De zon wordt in *La nausée* echter minder als actief personage opgevat.

Buiten versus binnen

In de drie romans observeren de personages vaak de buitenwereld. Dit doet sterk denken aan Sartres begrip van de intentionaliteit, waarbij het *pour-soi* (dat 'un vide total' is, Sartre 1976, 23) steeds op het *en-soi* gericht is: 'tout ce qu'il y a d'intention dans ma conscience actuelle est dirigé vers le dehors, vers le monde' (Sartre 1976, 19). Het *pour-soi* zit vaak binnen en observeert van daaruit de buitenwereld. Dit lijkt enerzijds de positie van buitenstaander te ondersteunen die het hoofdpersonage inneemt. Zo aanschouwt Pierre vanuit zijn kamer taferelen waarvan hij zelf absoluut geen deel uitmaakt:

[Pierre] zag een jonge vrouw met lange, blonde benen uit de auto stappen, gevolgd door een zwaarlijvige man met een sigaar in de mond. Zonder naar het meisje om te kijken, stapte de man naar de brouwerij aan de overkant. Het meisje volgde hem met gebogen hoofd, moeilijk voortstappend op haar hoge hakken. Pierre verliet het raam (46-47).

Ook in *L'étranger* en *La nausée* vinden we soortgelijke fragmenten. Meursault zit bijvoorbeeld bijna een hele dag in zijn kamer aan het raam om de hoofdstraat te bekijken. Hij beschrijft hoe andere mensen hun zondag beleven (Camus 1942b, 36-41). Roquentin observeert eveneens de straat onder zijn raam: '[j]e vois de ma fenêtre, au coin du boulevard Victor-Noir [...]. Le train de Paris vient d'arriver. Les gens sortent de l'ancienne gare et se répandent dans les rues' (Sartre 1938, 15).

Anderzijds beklemtoont de observatie van de buitenwereld in *Negatief* dat een vlucht uit de kamer onmogelijk is. Wanneer Pierres monoloog of handelingen bijvoorbeeld te intiem of te absurd voor Felix worden, kijkt Felix (als vlucht) vaak naar buiten: ‘Felix [...] sloeg nerveus de handen over de knieën. Er verliepen enkele minuten. [...] Weer stond Felix op en keek naar buiten’ (76-77). In de gevangenis past Meursault een soortgelijke strategie toe. Opgesloten in zijn cel blijft hij de buitenwereld observeren. Op deze manier ontvlucht hij zijn opkomende reflecties (en dus zijn verdwijnende onverschilligheid) over de dag dat zijn terdoodveroordeling wordt uitgevoerd: ‘j’essayais de n’y plus penser. Je m’étendais, je regardais le ciel, je m’efforçais de m’y intéresser. Il devenait vert, c’était le soir’ (Camus 1942b, 171).

Felix’ observaties van het *en-soi* tonen het contrast tussen het roerloze massief-positieve *en-soi* (Sartre 1976, 33) en het onrustige, actieve *pour-soi* (Sartre 1976, 32, 70). Ook bij Camus is de wereld roerloos, wat botst met het menselijke verlangen naar helderheid. De botsing tussen mens en wereld noemt Camus het absurde: ‘la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l’appel résonne au plus profond de l’homme’ (Camus 1942a, 37). Dit conflict vinden we ook in *Negatief*: ‘Felix stond onrustig, nerveus voor het venster. De zon stond nog steeds aange-naamlachend voor de ruit’ (78-79). In *L’étranger* geldt dit contrast eveneens, wanneer Meursault in de cel zit. Hijzelf is ter dood veroordeeld. In zijn cel is hij ontroerd door de buitenwereld, die zijn noodlot onberoerd aanschouwt: ‘devant cette nuit chargée de signes et d’étoiles, je m’ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde’ (Camus 1942b, 186). Roquentin reflecteert dan weer continu over het bestaan en het *en-soi*, zowel wanneer hij binnen als wanneer hij buiten zit. Zijn onrustige geest en observaties staan steeds in scherp contrast met het roerloze *en-soi* (bijvoorbeeld Sartre 1938, 66-67).⁴

De massiviteit van het *en-soi* werkt op het *pour-soi* in. Zoals de titel al verradt, is *La nausée* hiervan het duidelijkste voorbeeld. De onbewogen wereld van de objecten wekt de walging van het *pour-soi* op:

[c]’était une espèce d’écœurement douceâtre. Que c’était donc désagréable! Et cela venait du galet, j’en suis sûr, cela passait du galet dans mes mains. Oui, c’est cela, c’est bien cela: une sorte de nausée dans les mains (Sartre 1938, 26).

In *Negatief* weent Pierre bijna na het telefoongesprek met Nathalie. Zijn droefheid wordt niet door de snikkende Nathalie veroorzaakt, maar wel door het *en-soi*. Wachkend met de hoorn in de hand, bekijkt hij het roerloze *en-soi* buiten: ‘Hij wachtte nu [...]. Buiten lag het dorp stil en aandachtig rondom het juweelkerkje [...]. Een koe waggelde voorbij het raam’ (24). Tijdens het telefoongesprek merkt Pierre op: ‘Die ongezonde keuken heeft mij te pakken, de boerin daarbuiten, die oude kerk. Maar zij [Nathalie] niet’ (26). Op de onverschillige Meursault heeft het *en-soi* – de zon buiten beschouwing gelaten – minder effect.

Open versus gesloten

Het oppositiepaar open-gesloten wordt in *Negatief*, *L'étranger*, *La nausée* en *Huis clos* opvallend vaak op dezelfde manier ingevuld. De concrete open en gesloten ruimtes lijken erg op elkaar. De stad en de natuur representeren de open ruimtes; de belangrijkste gesloten ruimtes zijn een kamer, het café (vooral in *Negatief* en *La nausée*), het gesticht en de gevangenis (in *Negatief* en *L'étranger*). Ook de relatie tussen de ruimtes en de personages is vaak vergelijkbaar. Open ruimtes staan voor vrijheid en beweging, gesloten ruimtes voor isolement en stilstand.

In *La nausée* en de flashbacks van Pierre wisselen open en gesloten ruimtes elkaar voortdurend af, terwijl in *L'étranger* en de hoofdstukken waarin Pierre zijn plan tracht uit te voeren een duidelijke evolutie van de ene ruimte naar de andere aanwezig is. *L'étranger* evolueert van open naar gesloten, deze hoofdstukken uit *Negatief* grotendeels van gesloten naar open. *Huis clos* en de hoofdstukken over Pierres zoon Karel en diens gezin spelen zich in een gesloten ruimte af.

In hoofdstuk zeven vertelt Pierre aan Felix over de acht jaren die hij in Brussel doorbracht. In deze jaren beleefde hij zijn 'volle vrijheid' (86): 'Hele dagen liep ik door de stad' (84). Hieraan denkt hij nu nog altijd nostalgisch en dankbaar terug: '[...] En waarom het leven mij die acht jaren cadeau gedaan heeft, waarom ik acht jaren met de stad heb kunnen leven...ik weet het niet' (86). Ook Roquentin beweegt zich in *La nausée* steeds vrij door de stad: hij begeeft zich dan naar de bibliotheek of een café of wandelt gewoon door de straten, waarbij hij soms de burgers van Bouville observeert (bijvoorbeeld Sartre 1938, 44-48, 66-73).

Roquentin vreest de stad: 'J'ai peur des villes' (Sartre 1938, 220). De natuur vindt hij echter nog angstaanjagender. Zoals reeds vermeld, brengt dit gevoel van de angst de mens dichterbij de kennis van het vrije zijn. Pas in de natuur (het stadspark) ondervindt Roquentin dan ook de ware aard van het bestaan: 'Absurde: par rapport aux cailloux, aux touffes d'herbe jaune, à la boue sèche, à l'arbre, au ciel, aux bancs verts' (Sartre 1938, 184). De onbewogenheid en absurditeit van de natuur vinden we ook in *L'étranger* terug. Tijdens de begrafenisstoet en de moord op de Arabier blijven respectievelijk het landschap, het strand, de zee en de zon onbewogen: 'Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale qu'à midi' (Camus 1942b, 93).

Voor Roquentin is de bewustwording van het bestaan een wonderbaarlijk moment:

Ce moment fut extraordinaire. J'étais là, immobile et glacé, plongé dans une extase horrible. Mais, au sein même de cette extase quelque chose de neuf venait d'apparaître: je comprenais la Nausée, je la possédais. [...] L'essentiel c'est la contingence. Je veux dire que, par définition, l'existence n'est pas la nécessité. Exister, c'est être là, simplement (Sartre 1938, 186-187).

Tijdens zijn vlucht door de velden lijkt Pierre Esneux deze verstening of extase ook na te streven: 'Hij legde zijn voorhoofd tegen de zachte grond, snoof de malse geur

van de aarde in en bleef met gesloten ogen liggen. Niet bewegen' (137). Toch laat hij – in tegenstelling tot Roquentin – het gevoel van de huiveringwekkende vrijheid niet toe: 'Geen angst krijgen' (137). Pierre kan zijn ultieme vrijheid niet aan: 'Zijn fierheid [...] wordt [...] tijdens zijn vlucht, op het moment dat hij *vrij* is, ondermijnd door vermoeidheid en twijfel' (Musschoot 1976, 170). Hij vlucht opnieuw naar verstedelijkt gebied: 'Ik moet naar de stad' (140). Daar aangekomen, vlucht Pierre in het station. Hij beslist met de trein naar Frankrijk uit te wijken, waar hij echter nooit levend zal aankomen.

In de verschillende werken wordt vaak het afgesloten karakter van de gesloten ruimtes beklemtoond. Zo vertelt de opgesloten Meursault tegen de aalmoezenier, die hij als een van de anderen (Camus 1942b, 182) beschouwt: 'il y avait des mois que je regardais ces murailles. Il n'y avait rien ni personne que je connusse mieux au monde' (Camus 1942b, 180). Tijdens het gesprek tussen Pierre en Felix in de kamer kijken beide mannen geregeld naar de 'zoldering' (71, 80), de donkere 'vloer' (78, 85) of de muren van de kamer: 'Felix stond op en verwijderde zich met gebogen rug van de slapende. Hij keek de muren af' (81). Al neemt Felix hier afstand van de slapende Pierre, ontsnappen aan de aanwezigheid van deze ander kan hij niet: de muren houden hen bij elkaar.

Zelfs het bewustzijn van personages wordt soms met een muur vergeleken. Zo beseft Pierre plots dat Felix niets van zijn verhaal begrepen heeft: '[i]neens stond de ontzetting van Felix als een muur voor hem' (89). Roquentin voelt op zijn beurt in de discussie met de Autodidact dat '[q]uelque chose est mort entre nous' (Sartre 1938, 169); het gezicht van de Autodidact verandert in 'un mur de suffisance' (Sartre 1938, 169). Met deze vergelijking wordt het door Sartre vermelde echec van de mens verduidelijkt. Immers, mensen zullen onderling nooit harmonie of een wij-gevoel bereiken:

nous sommes toujours, quelle que soit l'attitude adoptée, en état d'instabilité par rapport à Autrui [...] et nous ne pouvons jamais nous placer concrètement sur un plan d'égalité, c'est-à-dire sur le plan où la reconnaissance de la liberté d'Autrui entraînerait la reconnaissance par Autrui de notre liberté (Sartre 1976, 459).

Het raam en/of de deur als grens

De opsluiting met de ander wordt als een regelrechte kwelling ervaren; in een gesloten ruimte kan het individu immers niet meer aan de ander en diens blik ontsnappen. Zo stelt Sartre: 'Avec le regard d'autrui, la 'situation' m'échappe [...]: *je ne suis plus maître de la situation*' (Sartre 1976, 311). Met zijn blik heeft de ander het ik in zijn bezit: '[j]e suis possédé par autrui' (Sartre 1976, 413). De ander bezit immers 'le secret de ce que je suis' (Sartre 1976, 413). *Huis clos* is hiervan het extreemste voorbeeld: 'de hel is in *Huis Clos* een gesloten ruimte waarin de straf niet door God, maar door de ander en met name door diens genadeloze blik wordt voltrokken' (Van Stralen 1996, 123). De personages in *Huis clos* proberen dan ook te ontsnappen voor de

blik van de ander: 'ESTELLE: Laissez-moi tranquille. [...] Je veux m'en aller! Je veux m'en aller! (*Elle se précipite vers la porte et la secoue.*)' (Sartre 2005, 112). Felix gedraagt zich op een overeenkomstige manier in Pierres kamer, waar naast de deur ook het raam als grens geldt:

Zenuwachtig stond Felix op. Hij ging voor het venster staan, trommelde tegen de ruit. 'August', zei hij, 'spaar me die dingen.' [...] Pierre kwam achter Felix staan, legde de hand op zijn schouder. 'Luister nog even', zei hij (93).⁵

Felix' getrommel tegen de ruit suggereert dat hij graag dit gesprek wil ontvluchten. Dit blijkt echter – net als Estelles poging – ijdele hoop. Met de hand op Felix' schouder toont Pierre zijn dominantie: Felix moet blijven en Pierres monoloog aanhoren. In *Huis clos* demonstreren Garcin en Inès hun overmacht door Estelle uit te lachen (Sartre 2005, 112).⁶

In *Huis clos* opent de deur zich plots. Garcin, die net op de deur staat te bonken, is hierover erg verbaasd en beslist meteen: '[j]e ne m'en irai pas' (Sartre 2005, 125). Inès begint hierop te schaterlachen en besluit 'c'est à mourir de rire! Nous sommes inséparables' (Sartre 2005, 125). Geen van hen wil uiteindelijk de kamer verlaten, waarop Garcin de deur gewoon weer dichtdoet. Uit hun vrijwillige keuze om samen te blijven, hoe hard de aanwezigheid van de ander(en) hen ook kwelt, blijkt alweer hoe afhankelijk het individu van de ander is. Het ik kan zichzelf slechts door bemiddeling van de ander leren kennen (Sartre 1976, 86): 'j'ai besoin d'autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être' (Sartre 1976, 267). Pierre en Felix vertonen hetzelfde gedrag als Garcin, Estelle en Inès. Zij zijn misschien niet opgesloten, maar zoeken de gesloten kamer steeds weer op (91, 99).

Het raam en de deur zijn niet alleen de grens tussen open en gesloten, maar ook tussen binnen en buiten en licht en donker. In *Negatief* is het raam in het café daarvan een goed voorbeeld (7). Ook zijn Felix en Pierre via het raam in de kamer op het buiten gericht, net zoals Roquentin in *La nausée* en Meursault in *L'étranger*. Meursault is in zijn kamer zelfs niet meer van het raam weg te slaan: 'je suis rentré pour prendre un morceau de chocolat et je suis revenu le manger à la fenêtre' (Camus 1942b, 38).

Ten slotte kan nog geconstateerd worden dat de personages zich van deze grenzen zeer bewust zijn. Pierre ondervindt de grens zelfs aan den lijve, wanneer hij de wijsvinger van zijn linkerhand tussen de deuropening steekt (47). Hij lijkt hiermee al op het einde van *Negatief* alluderen. Op de vierde dag zal hij definitief door deze deur moeten vluchten. Net voor dit moment aanbreekt, begint zijn linkerhand dan ook weer pijn te doen (122). Meursault is zich eveneens zeer bewust van het bestaan van het raam en de deur in zijn cel. Door het raam ziet hij elke morgen zijn mogelijke sterfdag aanbreken: 'C'est à l'aube qu'ils venaient, je le savais' (Camus 1942b, 172). Bij het minste geluid springt hij dan ook naar de deur (Camus 1942b, 172). Meursault beseft namelijk dat hij zal sterven wanneer hij definitief door deze deuropening loopt – dit geldt ook voor Pierre, maar die is zich daar nog niet bewust van.

Beweging in de ruimtes

De beweeglijkheid van de personages in de open ruimtes sluit aan bij Sartres opvatting over de vrije, mobiele mens (Sartre 1976, 70) en Camus' rusteloze absurde mens (Camus 1942a, 88). In de open buitenwereld bewegen de personages zich vrij en rusteloos. Pierre deed dit als kind al:

Toen ik een kind was, wou ik nooit tussen de spijkers, nooit in de rij, nooit over de veldwegels lopen. Maar vrij en wild liep ik door het land, dwars over de straat, kris-kras tussen de mensen (126).

Dit geldt ook voor de hoofdpersonages uit de Franse romans: Roquentin loopt vaak door de stad en Meursault beweegt zich vrij op het strand of in de zee.

Aangezien de ander in Sartres opvattingen een kwelling voor het individu vormt, zou het individu bij zijn verplaatsingen in de open ruimte de ander kunnen vermijden. Maar zelfs in de open ruimte zoeken de personages de aanwezigheid van de ander op. Tijdens zijn tochten door Brussel zoekt Pierre naar gezelschap ('[i]k babbelde zo graag met de doppers en de gepensioneerden in verlaten parken of op de bestofte banken van de lanen', 85) en tijdens zijn vlucht in de velden wil hij toch terug naar de stad (140). Wanneer Roquentin op zondag het park verlaten vindt, trekt hij naar de Rue Tournebride om daar de burgers van Bouville te observeren (Sartre 1938, 67).

In de gesloten ruimtes zijn de personages minder beweeglijk. Ze kijken of verplaatsen zich dan naar de grenzen van de ruimte. Ze zijn bovendien vaak met een ander opgesloten en proberen die te ontwijken. Toch bewegen de personages zich ook vaak naar elkaar toe, meestal niet met goede bedoelingen. Dan proberen ze elkaar te domineren of te slaan, wat de onmogelijkheid van de harmonie tussen individuen bekrachtigt. In *Negatief* bijvoorbeeld domineert Pierre lange tijd Felix, zoals de volgende vergelijking verduidelijkt: 'Pierre duwde de apotheker op zijn stoel, zoals men een kind aan tafel houdt' (91). Pierres zoon Karel springt uit bed om zijn vrouw Renée te slaan (42-43). In *Huis clos* bespringt Estelle Inès om haar uit de kamer te gooien (Sartre 2005, 125). Bovendien blijft ze Garcin smeken haar te domineren, totdat deze eindelijk met die intentie op haar toe stapt (Sartre 2005, 119). Meursault ten slotte werpt zich uit razernij op de aalmoezenier (Camus 1942b, 182).

Voertuigen spelen een belangrijke rol in de drie romans. Zij kunnen als een synthese van de ruimte beschouwd worden. Het individu zit in een voertuig namelijk stil in een (donkere) gesloten ruimte binnen, maar beweegt zich tegelijkertijd door een (lichte) open ruimte buiten die het bovendien door het venster kan observeren: 'Pierre zag nog alleen de duistere taxikooi, met de verlichte straten die links en rechts verder liepen, met het ruw geschok op de straatstenen' (35).

Bovendien kan het individu in het gesloten voertuig bij een ander zitten. In de taxi kruipt de snikkende Olivier bijvoorbeeld 'in de uiterste hoek van de wagen' (34), zo ver mogelijk van zijn grootvader Pierre die hem net zijn akelige moordenaarsverleden

heeft verteld. Pierre voelt zich dan weer 'niet behaaglijk' (142) in de 'bomvolle arbeiderstrein' (142). Ook Meursault wil liever niet met de ander in de autobus geconfronteerd worden: '[j]'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui [...] m'a demandé si je venait de loin. J'ai dit "oui" pour n'avoir plus à parler' (Camus 1942, 10-11). Roquentin ontvlucht dan ook de tram, omdat hij zich te intens omringd voelt door de ander en de voorwerpen van het voertuig:

J'appuie ma main sur la banquette, mais je la retire précipitamment: ça existe. [...] je suis au milieu des Choses, les innommables. Seul, sans mots, sans défenses, elles m'environnent, sous moi, derrière moi, au-dessus de moi. Elles n'exigent rien, elles ne s'imposent pas: elles sont là. [...] Les vitres tremblent, le bras tremble, l'ongle gratte, gratte, la bouche sourit sous les yeux fixes et l'homme supporte sans s'en apercevoir cette petite existence que gonfle son côté droit, qui a emprunté sons bras droit et sa joue droite pour se réaliser (Sartre 1938, 178-180).

De trein en taxi in *Negatief* leiden ons naar het volgende thema: de tijd. In de roman komt de trein een aantal keer ter sprake. Aangezien Pierre sterft in de trein naar Frankrijk, lijken de daaraan voorafgaande vermeldingen van dit voertuig Pierres dood aan te kondigen. De taxirit lijkt bovendien Pierres associatiewoede aan te wakkeren. De beweging door de ruimte is dus tegelijkertijd een beweging door de tijd: '[i]n het geschok van de wagen rispten de zondagen van vroeger weer op' (27).

De tijd van de existentie

De tijd in de drie romans bekijk ik op een iets minder abstract niveau, namelijk het niveau van het verhaal (*récit*): hierin staat de organisatie van de verhaalelementen (en dus ook van de tijd) centraal (Herman & Vervaeck 2001, 48). De specificatie van de tijd is steeds afhankelijk van het primaire verhaal of hoofdverhaal (*récit premier*): het hoofdverhaal dient als meetlat voor de situering in de tijd (Herman & Vervaeck 2001, 70). In de drie romans komen er veel flashbacks voor. In *Negatief*, *La nausée* en *L'étranger* heerst een continue wisselwerking tussen het hoofdverhaal en de herinneringen of flashbacks van de personages. In *Negatief* en *La nausée* zijn het hoofdverhaal en de herinneringen met elkaar verweven, vaak echter met duidelijke overgangen of aanwijzingen. In *L'étranger* daarentegen krijgen we de illusie van een lineaire tijdsvolgorde, maar enkele subtiele tekstelementen tonen toch dat het om flashbacks van Meursault gaat.

Het hoofdverhaal

La nausée beslaat ongeveer drie weken, wat de lezer weet dankzij de duidelijke tijdsaanduidingen in Roquentins dagboek. Het hoofdverhaal van *Negatief* speelt zich af op vier dagen in 'november' (63), een van de herfstmaanden (66). De herfst, die

voor het verval staat, begeleidt het hoofdverhaal perfect. Pierre probeert hierin namelijk zijn destructief plan van vier dagen uit te voeren, zoals Anne Marie Musschoot verduidelijkt:

En het is precies op deze concentratie van tijd en handeling dat het ‘verhaal’ van *Negatief* is gebouwd: van bij het begin wordt, eerst verwarrend, maar geleidelijk duidelijker onthuld, via het bewustzijn van Pierre Esneux, dat deze zijn programma van boosaardigheid reeds aan het uitvoeren is (Musschoot 1976, 169).⁷

Het hoofdverhaal van *Negatief* wikkelt zich op vier dagen tijd af; de verschillende hoofdstukken behandelen Pierres poging om zijn destructief plan uit te voeren, het verhaal van Pierres zoon Karel en dat van onderzoeksrechter Destouches. Al deze hoofdstukken zijn in de vier dagen van destructie ingebed. Zo bestrijken de hoofdstukken een tot zes de eerste twee dagen: hierin staan het verhaal van Pierre (hoofdstukken een tot drie en hoofdstuk vijf) en het verhaal van zijn zoon Karel centraal (hoofdstukken vier en zes). Deze opdeling suggereert gelijktijdigheid. Hoofdstuk acht, het dagboekfragment van onderzoeksrechter Destouches, behandelt de nacht van dag twee op dag drie. Het hoofdstuk hiervoor, hoofdstuk zeven (met het belangrijke gesprek tussen Pierre en Felix), speelt zich reeds op de derde dag af. In de nacht van dag drie op dag vier, hoofdstuk negen, tracht Pierre te ontsnappen, waarna hij in het laatste hoofdstuk (hoofdstuk elf) sterft.

Hoewel het tijdsverloop tamelijk traditioneel lijkt, is er toch een probleem met hoofdstuk tien. Wanneer we de hoofdstukken over Karel, Renée en Olivier op elkaar laten volgen, zou hoofdstuk tien zich op de derde dag (’s ochtends) en dus vóór hoofdstuk negen afspelen. Hiervoor pleiten bijvoorbeeld ‘dagbladen’ (129) die de woedende mensen voor Karels appartement ’s ochtends in de hand hebben. Deze kranten met de publicatie van Pierres brief (waarin hij zijn daden uit het verleden bekend en Destouches vraagt hem te komen arresteren) werden namelijk op de derde dag uitgegeven. Wanneer we echter hoofdstuk tien op het verhaal van Pierre (hoofdstuk negen) laten aansluiten, zou het hoofdstuk ’s ochtends op de vierde dag plaatsvinden. Deze suggestie wordt evenzeer door de tekst ondersteund. Zo weten we dat hoofdstuk negen ’s nachts eindigt. Hoofdstuk negen volgt namelijk op hoofdstuk zeven, waarin de hele derde dag verstreken is. Hoofdstuk tien begint dan onmiddellijk met ‘De volgende morgen begon het gehuil [van kleinzoon Olivier] vóór acht uur’ (129). Hierdoor legt de lezer automatisch de chronologische link tussen beide hoofdstukken.

Bovendien wordt in deze zin het tijdstip expliciet vermeld: ‘vóór acht uur’ (129). Bij het lezen van hoofdstuk elf weten we dat Pierre voor acht uur ’s ochtends gestorven moet zijn: om ‘drie minuten voor halfzeven’ (141) bereikte hij het Zuidstation en ‘[t]ien minuten later’ (142) zat hij al ‘in de trein naar Bergen’ (142). Ergens tijdens deze rit is hij gestorven. Olivier begint dus te huilen in de eerste zin van hoofdstuk tien, als Pierre in de laatste zin van hoofdstuk elf sterft. Dit zou betekenen dat hoofd-

stuk tien het chronologisch laatste hoofdstuk van *Negatief* is. Het verhaal eindigt dan met Karel die 'de lach van Pierre' (133) lacht en met Olivier die aan zijn destructieve automaat Pierre bouwt (134). De chronologie van de gebeurtenissen ondersteunt hier een cyclische tijdsopvatting, die volgens Camus eigen is aan de absurde mens. Die zal immers dagelijks proberen de werkelijkheid te herhalen en te herscheppen, zonder hierbij enige vooruitgang te boeken (Camus 1942a, 128, 154). Sisyphus' absurde arbeid is hiervan een mooi voorbeeld: 'tout l'être s'emploie à ne rien achever' (Camus 1942a, 162). Ook in *Negatief* lijkt niets bereikt: het verhaal kan opnieuw beginnen.

Hoofdstuk acht en hoofdstuk negen vinden (grotendeels) 's nachts plaats. De (donkere) nacht is het begeleidende tijdstip van twee vertegenwoordigers van het kwaad en de sartrianse kwade trouw, met name Pierre en Destouches.⁸ Hoofdstukken acht en negen stellen een (mogelijke) confrontatie tussen hen voor. Destouches vertelt in zijn dagboek over zijn vorige arrestatie van Pierre (113); wanneer Pierre ontsnapt aan een tweede arrestatie, merkt hij dat 'Destouches [...] er niet eens bij' (128) was. Destouches heeft Esneux' arrestatie en een tweede confrontatie met hem ontlopen. Zijn zelfreflexieve vraag ('[a]ls ik morgen Esneux arresteer, [...] hoe zal ik dan zijn?', 113-114) gaat hij hierdoor uit de weg. De vraag of onderzoeksrechter Destouches zich nu al dan niet aan zijn ware gevoelens (zijn hang naar het kwade) zal overgeven, blijft grotendeels onbeantwoord. Destouches' laatste zin in hoofdstuk acht suggereert wel dat het slechte uiteindelijk de overhand zal nemen: '[h]et blauw in mijn ogen vernevelt hoe langer hoe meer' (114).

Vervolgens moet nog kort op de uitzonderlijke lengte van hoofdstuk zeven gewezen worden. Anders dan de andere hoofdstukken, die meestal een tiental pagina's beslaan, telt dit hoofdstuk maar liefst drieënzestig pagina's. De lengte beklemtoont het inhoudelijk belang van het hoofdstuk: het bestrijkt bijna de hele derde dag (de laatste dag voor de ultieme vierde dag) en het beslissende gesprek tussen Pierre en Felix (de ander).

Opvallend in *Negatiefen La nausée* is ten slotte het scenische karakter van het hoofdverhaal.⁹ De lezer krijgt de indruk dat er een bijna perfecte overlapping tussen de duur van de gebeurtenis en de duur van de weergave of de lectuur heerst (Herman & Vervaeck 2001, 67). Dit gevoel wordt gecreëerd door de vele direct weergegeven dialogen en gedetailleerde observaties in beide romans. Roquentin observeert en citeert bijvoorbeeld gesprekken die anderen met elkaar voeren; hij geeft deze dan zonder inmenging weer (bijv. Sartre 1938, 76-78). Ook de dialoog tussen Pierre en Felix wordt rechtstreeks en zonder commentaar van de verteller geciteerd (bijvoorbeeld 120-122). We kunnen spreken van een dramatische of mimetische voorstelling van het gebeuren. Dit sluit aan bij de strategie van de neutrale, niet-alwetende verteller, een idee dat zowel Sartre als Walravens hoog in het vaandel dragen.

L'étranger daarentegen telt veel meer ingrepen van de ik-verteller. Enerzijds worden uitspraken van personages meestal niet direct geciteerd. Een voorbeeld hiervan is 'Marie sautait de joie et n'arrêtait pas de dire qu'il faisait beau' (Camus 1942b, 78).

De verteller vat hier een herhaalde uitspraak in één zin in de indirecte rede samen. Anderzijds zijn er meer versnellingen en iteratieven in het verhaal: ‘Tout de suite après mon arrestation, j’ai été interrogé plusieurs fois’ (Camus 1942b, 99). Hierdoor is de tijdsspanne waarin *L’étranger* zich afspeelt ook niet zo duidelijk; de lezer weet enkel dat het verhaal meerdere zomers bestrijkt: ‘[j]e peux dire qu’au fond l’été a très vite remplacé l’été’ (Camus 1942b, 127). Hoewel *L’étranger* op het eerste gezicht een rechtstreekse weergave van Meursaults activiteiten lijkt, doen deze strategieën vermoeden dat het eigenlijk Meursaults herinnering, mogelijk zijn dagboek is. Zinnen als ‘[t]out s’est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de rien’ (Camus 1942b, 30).¹⁰ bevestigen deze hypothese. Hans van Stralen licht toe:

Want hoewel de roman de indruk geeft een ‘live-verslag’ te zijn, worden de evenementen waarschijnlijk verteld vanaf de laatste dagen van Meursaults bestaan, met de dood voor ogen dus. De tekst zou dan een soort dagboek uit de dodencel zijn (Van Stralen 1996, 177).

De lezer is dus afhankelijk van Meursaults subjectieve visie op de dood van zijn moeder en de moord op de Arabier.

De herinneringen

In de drie romans nemen de herinneringen van de personages een belangrijke plaats in. Hoewel in *Negatief* de herinneringen met het hoofdverhaal verweven zijn, is er toch vaak een duidelijke overgang van nu naar toen merkbaar. Musschoot merkt deze heldere overgangen ook op: we krijgen ‘aan Faulkner herinnerende, maar toch zeer eenvoudige herinneringsflitsen, aangeduid door wisselingen in tijd en in het persoonlijk vnv. van “hij” naar “ik”’ (Musschoot 1976, 171). De herinneringen beginnen bovendien vaak met een interne focalisatie van een personage via het werkwoord ‘zien’, wat (alweer) het belang van de (sartriaanse) blik benadrukt: ‘Pierre zag Martha die weende. Haar haren waren toen nog zilverblond, zacht als zeep’ (11).¹¹ Musschoot wijst er bovendien op dat ‘precies deze overgangen in de bewustzijnsstroom de wezenlijke verteltrant van Walravens, d.i., de interiorisatie en verdubbeling formeel kenbaar maken’ (1976, 171), zoals bijvoorbeeld in ‘[h]ij zag zich het hoofd buigen’ (68). Hier zien we duidelijk dat Pierre in zijn herinnering zijn vroegere ik aankijkt. Het vroegere ik wordt tot object van de herinnering gemaakt, wat ook Roquentin in zijn herinneringen merkt: ‘Il y est question d’un type qui fait ceci ou cela, mais ça n’est pas moi, j’ai rien de commun avec lui’ (Sartre 1938, 55-56).

In *La nausée* zijn er ook heldere overgangen van het hoofdverhaal naar de flashbacks. De ik-verteller verandert niet, wel kondigen werkwoorden in verband met het kijken de overgangen aan: ‘[j]e revis soudain la grosse bonne de *Chez Camille*, la tête hagarde de M. Achille, la salle’ (Sartre 1938, 139). ‘Soudain’ wijst bovendien op het plotse verschijnen van Roquentins herinneringen, wat ook bij Pierre het geval is. Vooral in het begin van *Negatief* zijn de door Musschoot vermelde ‘herinneringsflitsen’ aanwezig.

Pierres herinneringen verschijnen dan plots en onchronologisch na elkaar.¹² Pas wanneer Pierre in zijn kamer met Felix opgesloten is, verschijnen zijn herinneringen systematischer en in chronologische volgorde, wat aangekondigd wordt door de zin '[h]ij zette koers naar zijn jeugd' (73). Dat net Felix Pierres herinneringen (chronologisch) oproept, past binnen de sartrianse filosofie dat de ander een oordeel over het individu velt. Deze afhankelijkheid van het oordeel van de ander vinden we ook in de gesloten kamer van *Huis clos* terug. Garcin blijft bijvoorbeeld in de gesloten kamer omwille van Inès; haar zal hij immers moeten overtuigen dat hij geen lafaard is:

GARCIN: C'est toi qui je dois convaincre: tu es de ma race. [...] Inès, nous voilà seuls: il n'y a plus que vous deux pour penser à moi. Elle [Estelle] ne compte pas. Mais toi, toi qui me hais, si tu me crois, tu me sauves (Sartre 2005, 125-126).

Inès zal echter – net als Felix over Pierre – geen positief oordeel over Garcin vellen: 'INÈS: Tu es un lâche, Garcin, un lâche parce que je le veux' (Sartre 2005, 126).

Pierres flashbacks verantwoorden Pierres intentie om alles te vernietigen. De lezer krijgt dan ook net die gebeurtenissen uit Pierres verleden voorgeschoteld die in de context van zijn huidige toestand en ideeënwereld passen. Het zijn voorvallen die zijn verscherpte haat tegenover de medemens legitimeren: de hardhandigheid van zijn vader (78), het kwellende gesticht, waar hij enige tijd verbleef (79), zijn eerste vrouw Martha die hem om zijn kleptomanie verlaat (82), zijn seksuele belevenissen met Nathalie (94) enzovoort. Roquentin verwoordt in *La nausée* deze constructie als volgt: '[j]e construis mes souvenirs avec mon présent' (Sartre 1938, 76).

Met het verblijven in de gesloten kamer, waarin de flashbacks en de dialoog met Felix centraal staan, lijkt Pierre zijn plan niet echt uit te voeren. Hij stelt zelf dat hij zich de derde dag mag ontspannen ('vandaag geef ik mezelf vrijaf. Zo staat het ook in mijn boekje', 73), maar in zijn plan (12) staat over zo'n rustdag eigenlijk niets te lezen. In Roquentins woorden ('il faut choisir: vivre ou raconter', Sartre 1938, 64) kunnen we stellen dat Pierre op de derde dag kiest voor het vertellen aan Felix en niet voor het leven. Pierre schuift hierdoor de voorbereidingen voor de ultieme vierde dag op de lange baan: 'Morgen? Morgen zou zijn zorgen krijgen' (73). Het gesprek met Felix en diens oordeel zullen echter niet in zijn voordeel uitdraaien, waardoor hij zelf van zijn dogmatisch denken over de absolute negatie zal moeten afstappen en uiteindelijk in vertwijfeling zal sterven.

Of voelt Pierre zijn nakende einde (onbewust) misschien wel aankomen? Een aantal elementen in *Negatief* brengt Pierres nakende dood al op voorhand onder de aandacht. Pierre sterft bijvoorbeeld in de trein. Op de eerste pagina van *Negatief* is al sprake van dit voertuig: Pierres handen worden ermee vergeleken (5). Dit gegeven correspondeert met het al vermelde idee van Camus' cyclische tijdsopvatting. Pierre voelt zijn dood ook zelf naderen: de onbekende vierde dag beschrijft hij stevast als een 'duisternis' (6) of een 'zwart gat' (27, 70). Bovendien klopt Pierres hart 'als een klok' (16). De verteller en de personages wijzen eveneens op dit wegtikken van Pier-

res tijd: in hun ogen lijkt hij steeds sneller te verouderen. De verteller merkt al in het begin van *Negatief* op: ‘[h]ij [Pierre] was tien jaar ouder geworden’ (15). Mevrouw Janssens en Felix denken net hetzelfde: ‘[w]at wordt die vent [Pierre] oud, dacht ze [mevrouw Janssens]’ (36) en ‘[i]n de grijze kleur van de donkere kamer scheen de dubbele moordenaar ineens veel verouderd [...]. Net een oude wolf die gaat sterven, dacht Felix’ (115).

Vertelt Pierre daarom, met de blik op de dood, zijn herinneringen aan Felix en Olivier, om alles nog eens opnieuw te beleven? Dit doet denken aan Meursault, die in *L'étranger* om dezelfde reden zijn verhaal in zijn cel lijkt neer te schrijven (Van Stralen 1996, 177; Redeker 1948, 258). Meursault wenst zich namelijk ‘Une vie où je pourrais souvenir de celle-ci’ (Camus 1942b, 181). Pierre vertelt zijn verhaal dus niet alleen om Felix’ oordeel te horen, maar ook om via zijn herinneringen ‘zijn leven voor de tweede maal’ (6) te leven. Felix zou dan na zijn dood Pierres ‘getuige’ (89) zijn: ‘[i]k zet mezelf voort in Felix’ (89).

Felix zal Pierres verhaal en plan echter niet begrijpen en niet incorporeren. ‘Met Felix geef ik positief’ (89) (de these) stelt Pierre; in ruil krijgt hij dus het negatieve (de anti-thesen): zijn opzet slaagt niet. Pierre beseft dit op het einde van het verhaal. Hij gooit bij zijn ontsnapping de tafel op Felix, waarna hij hem alleen en gekneld onder de tafel achterlaat in de brandende kamer (127). Hoe het met Felix afloopt, weet de lezer niet. Mogelijk sterft hij in de vlammen.

Met Olivier wordt het verhaal – in de lijn van Camus’ cycliciteit – wél voortgezet: ‘[m]et [...] Olivier gaf ik [Pierre] negatief’ (89) en slaagt zijn opzet wel. Dit merken we bijvoorbeeld in Oliviers herinneringen die na de ontmoeting met zijn grootvader opflakkeren. Hij herinnert zich ongewild het vertelde verleden van zijn grootvader (i.e. de ‘nachtdroom’, 33): ‘Hij [Olivier] perste de ogen dicht, maar de beelden waren al niet meer te verdrijven: de warme zolder, naakte jongens, naakte meisjes. Hun haren lagen los op de vloer, muziek speelde’ (59). Pierre zet zich dus niet voort in Felix, wel in zijn kleinzoon Olivier. Meursault op zijn beurt zou zich via het schrijven in de lezer voortzetten: ‘Meursaults houding kan men in het licht van de “gevaarlijke herinnering” begrijpen; zij zou indirect ook de lezer op diens inauthetieke levensstijl aanspreken’ (Van Stralen 1996, 184).

Conclusie

De narratieve ruimte en tijd spelen een belangrijke (begeleidende) rol in Walravens’ *Negatief* en vertonen zowel gelijkenissen met Sartres als met Camus’ literair werk. Volgens Sartre en Camus heerst er steeds een groot contrast tussen het roerloze *en-soi* en het *pour-soi* of de irrationele buitenwereld en de mens, die helderheid verlangt. We vinden deze tegenstelling ook ruimtelijk tussen het hoofdpersonage en de buitenwereld terug: Roquentin walgt van het roerloze *en-soi*, Meursault merkt de onverschilligheid van de buitenwereld ten opzichte van zijn terdoodveroordeling. *Negatief* volgt Sartre en Camus hierin: de buitenwereld baadt vreedig in het aangename zon-

licht, terwijl binnenskamers een hevige discussie tussen de ongelukkige Pierre en Felix woedt.

Pierre streeft met zijn plan om alles te vernietigen naar het ultieme zijn. Hoewel Pierre dit wil verwezenlijken, heeft hij er vooral angst voor. De ruimteconceptie verwijst naar Pierres angst voor dit zijn: hij verblijft bijna de hele roman in een gesloten ruimte. De gesloten ruimte wijst ook in Sartres *Huis clos* en Camus' *L'étranger* op de onvrijheid van het individu.

Felix vertegenwoordigt in *Negatief* de sartrianse ander. Zijn confrontatie met Pierre is cruciaal voor de ontwikkeling van het verhaal. Pierre vertelt Felix zijn verleden en zijn plan. Sartre stelt immers dat het ik alleen via het oordeel van de ander zijn bestaan en daden kan funderen. Felix reageert echter niet zo positief als Pierre gehoopt had: hij verzet zich tegen Pierres ideeën. Felix stelt immers dat de ultieme negatie – zoals Pierre zich die wenst – niet mogelijk is, aangezien aan elke negatie (antithese) iets positiefs (these) voorafgaat; deze dialectiek is bovendien niet stop te zetten. Ruimtelijk wordt Felix' verzet begeleid door het lichter (i.e. positiever) worden van Pierres donkere (i.e. negatieve) kamer.

Het gesprek tussen Pierre en Felix vindt steeds in deze kamer plaats. De personages keren steeds naar de gesloten ruimte terug om hun kwellende dialoog voort te zetten, wat sterk op de structuur van Sartres *Huis clos* lijkt. In dit toneelstuk worden de drie personages gekweld door elkaars aanwezigheid, maar vluchten uit de kamer doen ze niet. Ze weten dat ze elkaar nodig hebben. In *Huis clos* noch in *Negatief* komt echter een wij-gevoel tussen de personages tot stand.

Door zijn herinneringen aan Felix te vertellen leeft Pierre zijn leven voor een tweede keer. Dit doet aan het dagboek van Meursault in *L'étranger* denken: om twee keer te kunnen leven, schrijft hij zijn herinneringen op. Bovendien hoopt Pierre zich via zijn vertelde herinneringen voort te zetten in diegene, die naar zijn verhaal luistert. Dit lukt niet bij Felix, maar wel bij Pierres kleinzoon Olivier. *Negatief* lijkt met Pierres dood dan ook niet ten einde. Hoofdstuk tien (en niet hoofdstuk elf) lijkt namelijk het echte einde van de roman. Dit hoofdstuk besluit met Olivier, die ervan droomt een automaat genaamd Pierre te maken. Het verhaal lijkt hiermee helemaal opnieuw te beginnen, wat met Camus' cyclische tijdsopvatting overeenkomt.

Mijn structurele analyse van *Negatief. Een fictie* brengt enkele belangrijke aspecten van Walravens' scheppend proza naar boven. Zo kunnen we stellen dat hoewel de hype van het Franse existentialisme in Vlaanderen al voorbij was, Walravens' *Negatief* duidelijk op dat existentialisme geënt is. Walravens verwerkte bovendien zowel Sartre als Camus. Wie dit werk als puur sartrians zou bestempelen, maakt dus een foutieve veralgemening. Walravens was nog niet klaar met Sartre en Camus, en dat zien we in de creatieve manier waarop ruimte en tijd in *Negatief* aansluiten bij het existentialistische denken.

Literatuur

CAMUS 1942a

A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris, Gallimard, 1942.

CAMUS 1942b

A. Camus, *L'étranger*. Paris, Gallimard, 1942.

HERMAN & VERVAECK 2001

L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/Brussel, Vantilt/VUBPress, 2001.

MUSSCHOOT 1976

A.M. Musschoot, 'Jan Walravens en het dubbele ik. Een benadering van zijn scheppend proza', in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 161-175.

PHILIPPA e.a. 2005

M. Philippa, F. Debrabandere & A. Quak (red.), *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

REDEKER 1948

H. Redeker, *Existentialisme. Een doortocht door filosofisch frontgebied*. Amsterdam, Bezige Bij, 1948.

SARTRE 1938

J.-P. Sartre, *La nausée*. Paris, Gallimard, 1938.

SARTRE 1996

J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, Gallimard, 1996.

SARTRE 1976

J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris, Gallimard, 1976.

SARTRE 2005

J.-P. Sartre, *Théâtre complet*. Paris, Gallimard, 2005.

VAN STRALEN 1996

H. van Stralen, *Beschreven keuzes. Een inleiding in het literair existentialisme*. Leuven/Apeldoorn, Garant, 1996.

WALRAVENS 1965

J. Walravens, *Negatief. Een fictie*. Brussel/Den Haag, Manteau, 1965.

Noten

1. Alle referenties verwijzen (indien niet anders vermeld) naar de uitgave Walravens 1965.
2. Felix' schele of 'uiteengerukte blik' (8), zijn 'extravagante welsprekendheid' (11), kleine gestalte (65) en belezenheid (83) alluderen op Jean-Paul Sartre. Pierre blijkt hier zijn verleden en toekomstig plan aan de filosoof zelf te vertellen.
3. Dit blijkt ook uit de beschrijvingen van hun ogen: Pierre heeft 'fonkelend-zwarte ogen' (144), '[d]e ogen van Felix schitterden in de kamer als scheefhangende lantaarns' (72).
4. Zie ook Bernaerts (in deze bundel) over de spanning tussen roerloosheid en ontroering in *Roerloos aan zee*.
5. August, zoals Felix Pierre noemt, is Pierres schuilnaam.
6. Het subtiel verschil tussen beide werken is dat Felix Pierres verhaal (nog) niet wil horen en dat Estelle haar verleden niet wil opbiechten. Bovendien telt de gesloten kamer in *Huis clos* drie personages en in *Negatief* maar twee. In *Negatief* zijn er echter vaak indringers in de kamer, met name meneer Janssens (90, 99) of de zon (76, 77). Als 'derde persoon' (77) doorbreken zij het mogelijke wij-gevoel tussen Felix en Pierre of relativeren zij hun oplaaierende discussie.
7. Musschoot spreekt echter van een plan van drie dagen. Het zijn dat Pierre op de vierde dag wil bereiken, hoort volgens mij echter bij het plan. Via de algehele destructie wil hij dit zijn bereiken.
8. Destouches ontkent, censureert namelijk net als Pierre zijn ware gevoelens en neigingen (Sartre 1976, 88, 93): hij komt via de andere crimineel Wijffels (en Pierre Esneux) tot het besef dat hij zich tot de misdaad aangetrokken voelt en alleen maar uit lafheid bij de politie gegaan is (108).
9. Dit scenische karakter geldt vooral voor het hoofdverhaal, maar is ook op de flashbacks van de personages toepasselijk. Vaak herinneren de personages zich namelijk hun vroegere observaties en gesprekken.
10. Andere voorbeelden hiervan staan op pagina 21, 25, 30-31.
11. Andere voorbeelden hiervan staan op pagina 11, 13, 16, 18, 21, 25, 45, 68, 70, 74, 137.
12. Zo herinnert hij zich eerst Destouches (8) en dan Martha (11), ook al zijn deze twee personages in omgekeerde volgorde in zijn leven verschenen. Zijn herinneringen worden bovendien opgeroepen door verschillende (onvoorspelbare) elementen zoals zijn handen (5), Felix' pak (8), kinderen (13), een taxirit (27) enzovoort.

‘HET LEVEN IS NIET GOED’

Jan Biorix als exponent van ‘le nouveau journal’

Hans Vandevoorde

Jan Walravens’ *Jan Biorix* draagt in het *Verzameld proza* als ondertitel ‘dagboek’. Maar is het dat wel? In de oorspronkelijke editie, waarvan Walravens de drukproeven nog zag, komt die ondertitel *niet* voor.¹ Behalve in het korte eerste gedeelte met onuitgegeven dagboeknotities uit 1944 over het geloof, het sterven van de vader en de bezetting wordt er bovendien bitter weinig over het leven van de auteur gezegd. Jeroen Brouwers typeerde *Jan Biorix* als een ‘ontmoetingenboek’,² een term die zoals Jos Joosten (1998) terecht stelde, slaat op het middengedeelte, dat tien jaar later begint en in september 1960 eindigt. Dat middengedeelte bestaat uit stukjes die bijna allemaal eerst in de rubriek ‘Vijfde kolom’ van het tijdschrift *De Periscoop* verschenen.³ Ze gaan over literatuur, filosofie, schilderkunst, toneel, film en muziek,⁴ en over politieke gebeurtenissen en intellectuele ontwikkelingen (zoals de inval in Hongarije, Kongo en het postexistentialisme).⁵ Het boek wordt besloten met twee necrologische stukken over Geert van Bruaene en Gaston Burssens, respectievelijk in september 1964 en maart 1965 in *De Vlaamse Gids* verschenen.⁶

Joosten (1998) heeft al aangetoond dat er een constructie aan het boek ten grondslag ligt, die in het *Verzameld proza* enigszins weggevallen blijkt wanneer de versie van *Jan Biorix* daarin vergeleken wordt met de eerste druk uit 1965. Ik zal in deze bijdrage nagaan of we met een gestileerd, ja zelfs gearrangeerd autobiografisch boek – mogelijk een dagboek – te maken hebben. Daarbij zal ik onderzoeken of het aansluit bij een Vlaamse dagboektraditie, die zowel vóór Walravens als bij een aantal jonge schrijvers meteen na hem terug te vinden is. Vooraf echter wil ik nog even terugkomen op de constructie van het boek waarover ik het zopas had.

Constructie

Enkele autobiografische aantekeningen uit ‘44 openen *Jan Biorix* als een soort preambule, die er volgens Joosten (1998) ‘een extra betekenis als autobiografische tekst’ aan geven. De pessimistische levensbeschouwing erin en het idee van de zelfmoord keren later in het boek terug. Interessant is dat het oorspronkelijke dagboek waaruit de notities geselecteerd werden, bewaard is, zodat kan worden nagaan hoe Walravens geselecteerd heeft en hoe hij de oude notities bewerkt heeft. De bewerking bestaat in de eerste plaats uit weglatingen, vooral van het al te private, en herformuleringen, die tot doel hebben om de oorspronkelijke tekst pregnanter te maken. Wat de selectie betreft, valt op dat hele notities uit het oerdagboek zijn weggelaten. Maar

er worden in *Jan Biorix* ook regels of notities aan het dagboek toegevoegd, zoals in de tweede notitie (8 augustus 1944). In de oorspronkelijke tekst ontbraken de zinnen die in de uiteindelijke versie op de eerste zin volgen:

8 augustus 1944

Vader snakke gisterenavond zo fel naar adem, dat hij zijn dood nabij meende. Daarna sprak hij heel zacht, en moeilijk. Hij is erg ziek, en toch zit zijn hoofd nog vol kommer over vroeger. Zijn mond valt helemaal toe. Zijn jukbeenderen steken uit (Walravens 1971, 521).

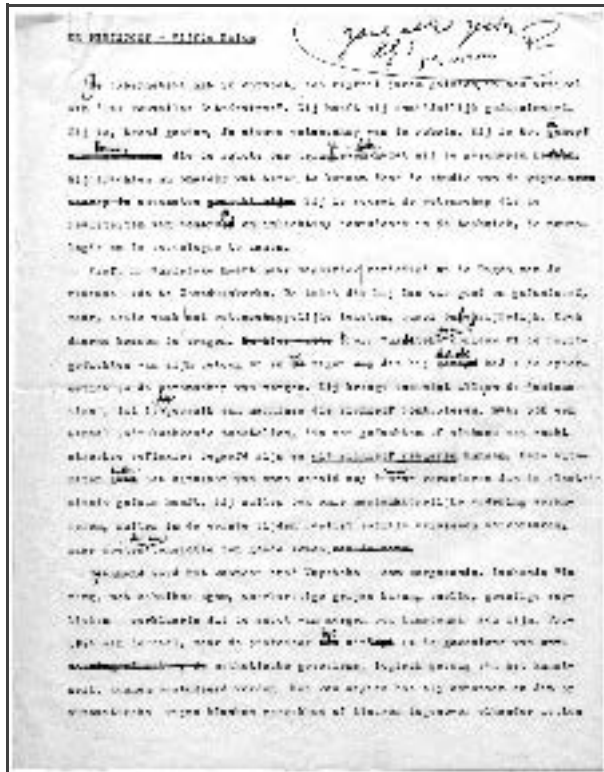
We stoten bovendien op het eigenaardige feit dat twee notities, op 3 september en 16 oktober 1944, niet in dat oerdagboek voorkomen (terwijl er wel nog notities terug te vinden zijn die in november gemaakt werden). Er zijn mijns inziens twee mogelijke verklaringen. Ofwel is het oerdagboek een nethandschrift van een nog ouder, verloren gegaan dagboek, waarnaar Walravens voor *Jan Biorix* terug heeft gegrepen. Ofwel heeft Walravens die regels of die bladzijden er later bij geschreven om twee belangrijke onderwerpen uit de dagboek aantekeningen (het sterven van de vader en de oorlog) uit te diepen en af te ronden. Tegen het feit dat Walravens achteraf, voor de publicatie van *Jan Biorix*, zijn dagboek aangevuld zou hebben, is in elk geval een belangrijk tekstintern argument te formuleren: de ene keer dat er overduidelijk een later geschreven notitie aan de verzameling wordt toegevoegd, wordt dat ook expliciet aangegeven:

In november waren de folteringen, die in Algerië door het Franse leger op gevangengenomen rebellen gepleegd werden, algemeen bekend. Voor de 5^{de} Kolom van die maand schreef ik een protest tegen die georganiseerde folteringen [...]. Dr. R.F. Lissens, toenmalig hoofdredacteur van de 'De Periscoop', zond mij de tekst terug met de verklaring dat hij van louterpolitieke aard was en zijn tijdschrift alleen aan de cultuur gewijd was (Walravens 1971, 591).

Op de redactie van het NVT raakte het stukje volgens Walravens zoek. In *Agenda van een heidens lezer* (1967) merkte Piet van Aken stoutweg op dat de auteur het tekstje blijkbaar niet aan zijn eigen tijdschrift *De Vlaamse Gids* had voorgelegd (Van Aken 1967, 92).

Het arrangement van *Jan Biorix* is eveneens te merken aan het opnemen van stukken uit *De Vlaamse Gids*⁷ en het niet overnemen van stukjes uit *De Periscoop*. De niet geselecteerde stukjes zijn, lichtjes bewerkt, in het archief van de familie terug te vinden. De overgenomen bijdragen zijn wat bijgewerkt en gestileerd. Nemen we bijvoorbeeld de eerste zin van de eerste notitie die uit *De Periscoop* werd overgenomen. Die luidt in *Jan Biorix*: 'Hoe is "Die Driegroschen Oper" ineens teruggekeerd?' (Walravens 1971, 538) In de oorspronkelijke versie stond daar: 'Van waar is "Die Driegroschen Oper" ineens weer opgedoken?' (*De Periscoop*, 1 maart 1955, 6) Sommige herhalingen, die te wijten zijn aan het feit dat artikelen die op verschillende data verschenen afzonderlijk gelezen moesten kunnen worden, zijn echter blijven staan.⁸

Daaruit kan de lezer opmaken dat het boek slechts in geringe mate inhoudelijk bewerkt is, mogelijk omdat de toen al erg zieke auteur er de tijd niet voor nam of had.⁹ Ook bij de selectie is er misschien sprake van haastwerk, want één stukje, een korte recensie over Roel d'Haese, die verscheen op 1 november 1955, is ten onrechte en onder de datum augustus 1956 opgenomen. Een andere notitie, die van mei 1959, is dan weer na de stukjes van juni en juli 1959 geplaatst, met behoud van de juiste datum...



Typoscript van een artikel uit de rubriek 'Vijfde kolom' in het tijdschrift *De periscoop* dat in *Jan Biorix* (1965) terechtkwam, AMVC-Letterenhuis (W 208/H).

Conclusie is dat Walravens' publicatie door de selectie, bewerkingen en vergissingen nog moeilijk als een 'echt, privaat dagboek' beschouwd kan worden, maar alleen nog eventueel als een 'literair dagboek', waarin arrangementen en stileringen schering en inslag zijn. Overschrijving, selectie en bewerking vormen overigens een methode die Walravens hoogstwaarschijnlijk al eerder heeft toegepast. Zo is er in de nalenschap een vroeg dagboek *Dagen* (gedateerd '18 September 1940-27 December 1940') te vinden dat duidelijk geconstrueerd is met een proloog, middendeel en slot.

Volgens Joosten (1998) staan de twee herdenkingsstukken aan het einde van het boek los van de voorgaande kortere aantekeningen: 'Het is, volgens mij, niet toevallig

dat Walravens' *Jan Biorix*, dat hij in het besef van het eigen overlijden samenstelde, eindigt met die twee doodsberichten. En het bewustzijn dat hij zijn selectie in die omstandigheden maakte, maakt dat een van de overpeinzingen over Van Bruaene een zware, persoonlijke bijklank krijgt: "Het is rot dat zelfs de volmaakte mens sterven moet". Er is inderdaad een gat van vier jaar tussen een aantekening van september 1960 en de notitie van september 1964, maar dat wordt typografisch niet sterker gemarkeerd dan de grens tussen de verschillende opeenvolgende jaren. De eerste van de twee net vermelde bijdragen verscheen in een nieuwe rubriek in *De Vlaamse Gids*, 'Brieven aan een verre nicht', die Walravens sinds 1963 voerde. Hier is het ook de plaats om te wijzen op de nieuwe reeks Jan Biorixen die hij aan het einde van zijn leven produceerde. Want Walravens startte nog met een serie 'Nieuwe avonturen van Jan Biorix', die begin 1965 in drie afleveringen in *De Vlaamse Gids* is verschenen. Ze vertonen het karakter van de *Periscoop*-stukjes. Mogelijk kreeg Walravens zin in die nieuwe bijdragen toen hij zijn oude stukjes verzamelde. Bovendien wijzen ze op het feit dat hij gehecht was aan deze persoonlijke wijze van kritiek, die bijna een genre op zichzelf vormt – met vaak een combinatie van drie notities –, en misschien ook op het feit dat de notities die vroeger in de 'Vijfde kolom' verschenen zijn, niet meteen als deel van een boek gedacht werden. Als hij die al van meet af aan als een soort columns wilde verzamelen, lijkt veel er nu op te wijzen dat hij het boek niet van het begin af als een 'dagboek' of zelfs een autobiografisch boek heeft gedacht.

De aard van de laatste twee bijdragen (en de lengte van de eerste ervan) geeft wel aan dat ze als sluitstuk bedoeld zijn. Ze leggen een elegische sluitsteen op de echoput van herinneringen die *Jan Biorix* geworden is. De necrologie over Bursens – in feite een beschrijving van zijn laatste actie ten voordele van Hugues C. Pernath – vervangt de laatste twee afleveringen van de 'Vijfde kolom', waarin telkens een stukje aan Bursens werd gewijd.¹⁰ De slotzinnen lezen als een ultiem zelfportret:

Maar mij komt het voor dat dit, zijn laatste avontuur, heel zijn leven en zelfs zijn werk samenvat. Het is een fris avontuur, vol strijd lust ook, niet altijd logisch wellicht, steeds genereus, doortastend en weer boordevol van die heerlijke fideliteit aan een vriendschap die wel de grond geweest is van Bursens' paradoxale persoonlijkheid (Walravens 1971, 701).

Een echt (privaat) dagboek?

Los van de vraag of Walravens nu zijn eigen boek als een dagboek bestempeld zou hebben, kunnen we zelf proberen na te gaan of het hier om een dagboek gaat, een boek dus waarin volgens de gangbare definities van Peter Boerner of Béatrice Didier van dag tot dag aantekeningen worden gemaakt over wat men beleefd of gevoeld heeft (onder de vorm van een beschrijving van gebeurtenissen of artistieke scheppingen) en waarvan de formele kenmerken zijn: (1) een zekere regelmaat in de berichten en (2) een scheiding tussen de verschillende aantekeningen.¹¹ De afstand in tijd tussen de notities en wat er verteld wordt, is doorgaans niet groot.¹²

Formeel gezien zou *Jan Biorix* dus wel een dagboek zijn, aangezien het bestaat uit losse notities waarboven data staan die een chronologische lijn vormen. Maar inhoudelijk gezien beantwoorden alleen de inleidende notities aan het intieme karakter dat in de dagboektraditie sinds de achttiende eeuw de toon aangeeft. Voor de stukjes uit *De Periscoop* geldt die intimiteit veel minder. En bovendien, terwijl de duidelijk autobiografische aantekeningen van het begin een precieze datum hebben, vermelden de *Periscoop*-stukjes alleen de maand waarin ze gepubliceerd werden. Dat is nooit de maand waarin zij geschreven werden. *De Periscoop* verscheen immers op de eerste dag van de maand, zodat we met stelligheid mogen aannemen dat elk stukje voor de rubriek de 'Vijfde kolom' vroeger, in de maand voordien, is geschreven! Het meest frappant blijkt dat uit de aantekening over de reactie ten huize Walravens op het neerslaan van de Hongaarse opstand.

De radio staat aan in de woonkamer. De speaker bericht dat de Russische tanks Hongarije binnen gereden zijn en de opstandelingen aanmanen zich onvoorwaardelijk over te geven. Na 1 uur zullen zij de totale betegeling van de revolutie beginnen. Het is 1 uur 10.

Ik zet mij neer; ik heb het gevoel dat de kamer, de straat, de hele wereld stil gevallen zijn (Walravens 1971, 591).

Dit stukje draagt de datering 'december 1956', terwijl het op 4 november, de dag van de inval van de Russen geschreven moet zijn.

De dateringen van de aantekeningen uit het middengedeelte kloppen dus niet en zijn weinig precies. De ik-persoon waarin *Jan Biorix* geschreven is, verhoogt echter het autobiografische karakter van het boek. De ik-figuur verwijst verschillende keren naar zijn persoonlijk leven en zelfs naar zijn huisgezin. De hoeveelheid autobiografische feiten blijft echter al bij al eerder gering. De ik-figuur plaatst zichzelf wel op de voorgrond – de notities beschrijven wat hij beleefd en ervaren heeft –, maar er zijn betrekkelijk weinig particuliere mededelingen. Slechts hier en daar zijn er verwijzingen naar de eigen emoties en intieme gedachten.

Niemand van de huidige lezers zal evenwel twijfelen aan de autobiografische 'vraisemblance' van de notities. Dat komt enerzijds vooral door de vele bekende namen die erin voorkomen en anderzijds paradoxaal door de weglatingen van namen wanneer Walravens de polemische toer opgaat.¹³ Zulke weglatingen verhogen immers ook het verisme van *Jan Biorix*. Verwijzingen naar eigen teksten buiten dit boek versterken nog dat effect van authenticiteit.¹⁴ Een interessante uitzondering op die echte stukjes is een gefingeerd interview met Simone de Beauvoir. Walravens geeft zelf aan het einde ervan aan dat het om een 'ingebeeld, ik druk er op' (Walravens 1971, 538) vraagesprek gaat. Tot de auteur onthult dat het verzonnen is, heeft de lezer echter niet de neiging om het als gefingeerd te lezen, vooral vanwege de autobiografische preambule waarover ik het al had.

Een 'literair dagboek'?

Geen precieze datering en weinig private gegevens, beide elementen lijken ertoe bij te dragen dat we *Jan Biorix* moeilijk als dagboek kunnen bestempelen, maar deze categorisering helemaal uitsluiten kunnen we evenmin: het boek vormt wel degelijk een soort overzicht van een intellectueel leven in een fragmentarische vorm. Een doorslaggevend criterium op grond waarvan we *Jan Biorix* al of niet als dagboek zouden kunnen bestempelen, heb ik echter nog niet vermeld: de zelfreflectie, het thema van het dagboekschrijven zelf dat we in vrijwel elk journaal terugvinden. En vooral op dit punt blijft het boek in gebreke. Alleen in het colofon is sprake van 'onuitgegeven dagboeknotities', waarbij de lezer natuurlijk zelf moet bepalen om welke stukken het gaat.¹⁵ De precieze dateringen van de eerste notities helpen hier. Het blijft immers een feit dat ze hun schaduw als een soort luifel naar voren werpen. De geoefende lezer zal echter het verschil tussen de twee soorten notities zien (onder meer door de onbeholpen stijl waarin de bladzijden uit 1944 geschreven zijn). Wat de notities betreft die eerder in *De Periscoop* en *De Vlaamse Gids* verschenen zijn, zal hij misschien aan de hand van de bibliografie die Luc van den Briele (1966) opstelde, de oorspronkelijke stukken opzoeken en ontdekken dat bepaalde notities uit *De Periscoop* weggelaten zijn en dat deze die opgenomen werden, soms lichtjes bewerkt zijn, zoals ik al aantoonde. De redenen voor de weglating liggen soms voor de hand, soms niet. Herhalingen van hetzelfde onderwerp (Pasternak en Burssens bijvoorbeeld) werden vermeden en in deze gevallen werd zelfs geopteerd voor een meer uitgewerkte tekst uit *De Vlaamse Gids*.¹⁶ Een aantal stukken uit *De Vlaamse Gids* hadden immers een soortgelijk onderwerp als die uit *De Periscoop*, maar de laatste zijn beduidend korter. Een korte notitie over Malaparte (augustus 1957) lijkt een restant van een meer uitvoerig stuk uit *De Vlaamse Gids* (1957, 574-575). Niet onbelangrijk voor de thematiek van *Jan Biorix* is wel dat het korte stukje over de dood gaat. Er lijkt elders een lichte tendens aanwezig om het autobiografische gehalte te verminderen, waar dat de homogeniteit van de notities zou kunnen schaden: sommige polemische bijdragen werden weggeselecteerd¹⁷ en de notities over Walravens' reis naar Egypte (*De Periscoop*, april 1960) vervielen. Waarom notities – zoals bijvoorbeeld die over de abstracte kunstenaar Henri Kerels – wegvielen, blijft geheel onduidelijk.

Door de bewuste constructie kunnen we *Jan Biorix* vergelijken met een aantal soortgelijke boeken die kort na zijn publicatie zijn geschreven. In vroegere wetenschappelijke publicaties is Walravens' boek al meermaals genoemd als het gaat om de trend van dagboeken die in de tweede helft van de jaren zestig vast te stellen is.¹⁸ Zo merkte Martien J.G. de Jong in *Over kritiek en critici* naar aanleiding van Paul de Wispelaeres literaire dagboeken op:

Bij alle verschil in mentaliteit en feitelijke inhoud, hebben De Wispelaeres literaire dagboeken onmiskenbare voorlopers en verwanten. Daar zijn, dichtbij huis, Jan Walravens' *Jan Biorix* (1965), Piet van Akens *Agenda van een heidens lezer* (1967), Hedwig Speliers' *Omtrent Streuwels*' (1968),

Daniël Robberechts’ ‘dynamische zelfbeschrijving’ in *De grote schaamlippen* (1969) [tweede druk: *Open boek*, 1969], Weverberghs’ ‘korzelige’ dagboekantekeningen in *Puin* (1970) en Erik van Ruysbeeks wijsgerig-literaire overpeinzingen in *Diogenes voor de drempel* (1971). Maar er zijn ook de vooroorlogse notitieboeken van E. du Perron (*Cahiers van een lezer*, 1928, 1929, 1933; *In deze grootse tijd*, postuum 1947), en vooral de dagboekfragmenten van Maurice Gilliams (1900), die voor het eerst verschenen in zijn bundels *De man voor het venster* (1943), *Het werk der leerjaren* (1947) en *De kunst der fuga* (1953) (De Jong, 1977, 118).

Ik zou de genoemde werken van Van Aken en Speliers niet meteen als dagboeken bestempelen, maar ze hebben er wel enkele kenmerken van. Zo onderbreekt Speliers zijn ‘anti-essay’ met dagboekachtige beschouwingen die recursie staan. Hij motiveert dit als een manier om het subjectieve karakter van zijn essay te beklemtonen: ‘Mijn lezers mogen weten wie dit schrijft’ (1968, 13). Van Aken’s *Agenda van een heidens lezer* lijkt nog het meest van alle genoemde boeken op *Jan Biorix*, doordat de stukken erin ook als kroniek verschenen zijn in een tijdschrift. Ze zijn echter meestal veel langer dan die van Walravens.

Omgekeerd zou ik aan de opsomming zeker nog *Het zomers nihil* van Willy Roggeman (1967), *Een tijdsverloop* (1970) van Mark Insingel, de reisbeschrijvingen van Cees Nooteboom uit *Een middag in Bruay* (1963), in feite politieke columns, en Gaston Burssens’ *Fabula rasa* willen toevoegen, een mengsel van grotesken en meer anekdotische notities. Dit boek – en dat is niet onbetekenend – werd in 1964, dus vlak voor de publicatie van Walravens’ *Jan Biorix*, in een vermeerderde druk heruitgegeven door De Bezige Bij. Dat Walravens een Burssens-adept was en mogelijk door Burssens geïnspireerd werd, hoef ik niet te memoreren.

De diversiteit onder de literaire dagboeken die De Jong noemde, is groot. Maar ze hebben met elkaar gemeen dat ze nauwelijks nog als dagboeken te herkennen zijn. Het eerste gepubliceerde ‘dagboek’ na *Jan Biorix* is *Het zomers nihil*, dat geschreven werd in 1965 – dus kort na het verschijnen van Walravens’ boek – en in 1967 verscheen. Het problematiseert het dagboek als vorm, onder meer door zijn arrangement (Vandevoorde 2009). In *Het zomers nihil* komen recensies voor die jaren eerder (zelfs al in 1956!) in de *Vooruit* waren verschenen (Vandevoorde 1982, 141). Naar vriend Roggeman wordt in *Paul tegen Paul* (1970) van Paul de Wispelaere uitdrukkelijk verwezen. Terwijl Roggeman een zomer lang – de lijn is van eind april tot de late zomer te volgen – een dagboek bijhield, maakt De Wispelaere notities van 30 maart 1969 tot zeker april 1970,¹⁹ die ook een mengeling vormen van private gegevens en leatuurverslagen. Voor De Wispelaere lijkt het weergeven van privé-gegevens echter veel minder problematisch te zijn dan voor Roggeman. Dat exhibitionisme van De Wispelaere wordt door Robberechts ten top gedreven (vgl. Brems 2005, 296). Bij iemand als Weverbergh daarentegen primeert zoals bij Roggeman de beschouwing op het persoonlijke. Zijn *Puin* (1970) strekt zich over een langere tijd uit, maar het hoofdcorpus van de beschouwingen over engagement, over het proza

van W.F. Hermans en andere prangende kwesties, bestaat uit stukjes die als ‘1968’ gedateerd zijn.

Een van de constanten in het literaire dagboek is de identiteitsproblematiek, die bij Robberechts in zijn *Open boek* al in de ondertitel terug te vinden is: ‘een dynamische zelfbeschrijving’.²⁰ Hij wilde het ik dat al schrijvend verandert, vastleggen. Robberechts droomde ervan meer dan een dagboek te maken. Hij wilde de discontinuïteit van het dagboek verzoenen met de continuïteit van een roman: ‘Dat boek moest enigszins verwant zijn met Gilliams’ *De man voor het venster*, ook met – maar minder eenzijdig dan – *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, indien Malte werkelijk, anders dan als een afsplitsing van Rilke had bestaan’ (Robberechts 1969, 7). Robberechts’ werk heeft met de boeken De Wispelaere en Roggeman een bewuste constructie gemeen, waardoor ze zelfs een eigenaardig menggenre tussen roman, essay en dagboek zijn gaan vormen.

Jan Biorix en zijn ethos

Twee vragen blijven over: ten eerste hoe men die trend – die ik hier ‘le nouveau journal’ zal noemen – kan verklaren en ten tweede of in die nieuwe trend überhaupt sprake kan zijn van dagboekproza aangezien met het genre dat erin aan bod komt, geëxperimenteerd wordt.

‘Le nouveau journal’ is als elk ‘literair dagboek’ dat het resultaat is van een bewuste transformatie door selectie en bewerking, in hoge mate een reflectie op het schrijven:

Le journal figure comme objet de la modification au sein même du journal, par une sorte de construction en abyme. Le texte se réfléchit sur lui-même; l’auteur prend la parole et se juge. Il est présent dans son texte en tant qu’écrivain, et non plus simplement comme le moi qui se réfléchit. La relation au lecteur, du même coup, se trouve modifiée et le voici plus ou moins convié à avoir une opinion sur l’opportunité des coupures et des regroupements, sur le texte en train de se faire. Situation fréquente dans le ‘nouveau roman’ (Didier 1976, 145).

De auteurs van ‘Le nouveau journal’ gaan nog verder in de problematisering van het schrijven door het dagboek als vorm te problematiseren, ofwel door het tegen zichzelf te richten (Roggeman), ofwel door het uitdrukkelijk op de maatschappij te laten reflecteren, door het als een resonantieruimte te gebruiken voor de socio-culturele veranderingen die aan de gang zijn. Een van de antwoorden op de eerste vraag is dan ook te vinden in de poging van diverse auteurs om hun schrijven te verantwoorden in een tijd die volop in beweging is.²¹ Ik verwijs hier naar Robberechts in het interviewboek *Schrijven of schieten* van Fernand Auwera:

A Hoe lost u heel die engagementsproblematiek voor uzelf op? Ik bedoel: hoe structureert u zaken als Vietnam, de contestatie-beweging, de honger en sociale onrechtvaardigheid, al die dingen waarmee u geconfronteerd wordt en die u niet wil negeren in uw werk?

R Met die structurering ben ik nog hoegenaamd niet klaar. Misschien is het dagboek wel een goed medium. Dat de notities eerst later gepubliceerd raken is misschien toch geen bezwaar. Wanneer een lezer een reactie leest op een gebeurtenis die hij al vergeten was, kan er een soort van resonantie-effect ontstaan (Auwera 1969, 175-176).

Om de tweede vraag te beantwoorden – of er in de nieuwe trend überhaupt nog kan gesproken worden van een dagboek –, keer ik terug naar mijn oorspronkelijke vraag of *Jan Biorix* wel een dagboek is. We hebben gezien dat alleen het begin echte autobiografische notities bevat, en vooral dat er geen enkele verwijzing naar het dagboek voorkomt, behalve in het colofon. Door zijn bewerking is het een gestileerd dagboek in de traditie van Gilliams geworden en door de selectie van in een cultureel tijdschrift gepubliceerde stukjes kan het met wat goede wil als een gearrangeerd dagboek bestempeld worden, – net zoals dat van Burssens. Zo kan het uiteindelijk als een prefiguratie van de ‘dagboeken’ van Roggeman, Robberechts, Weverbergh en De Wispelaere worden gezien, al gaan de meesten verder in de bewerking, selectie en manipulatie van de oorspronkelijke stof en al wordt de dagboekvorm daar uitdrukkelijk en met opzet geproblematiseerd, net zoals de identiteit trouwens – een element dat ontbreekt bij Walravens.

Een mogelijke kans om al deze ‘perverteringen’ van het literaire dagboek toch als (literair) dagboek in een heel ruime zin te omschrijven wordt ons geboden door wat in een aantal recente publicaties in navolging van de klassieke retorici het *ethos* wordt genoemd. Het *ethos* ‘comme construction d’une image de soi dans le discours’ (Amossy 1999, 26) houdt bij de dagboekschrijver in dat hij laat blijken dat hij op regelmatige tijdstippen een cahier bijhoudt en dat hij de lezer door zijn stijl en kennis wil overtuigen van het sérieux waarmee dit gebeurt. Ook in *Jan Biorix* vinden we het *ethos* van de dagboekschrijver zonder dat het een dagelijks noteren veronderstelt: de auteur presenteert met regelmaat zijn beschouwingen en streeft daarbij naar waarachtigheid en een bijbehorende toon en attitude. Welk beeld geeft Walravens van zichzelf? Hij tekent zichzelf expliciet als een onrustig man, die wil rebelleren tegen wat vastgeroest is, met een pessimistische levenshouding en een politiek engagement dat nationalisme – ook het taalnationalisme – en communisme verwerpt. Piet van Aken heeft gewezen op de vertekeningen en de strategische houding van Walravens. Hij beweerde ‘dat [Walravens] zijn voortvarende tegendraadsheid telkens uitspeelt tegen tijdschriften, mensen, instellingen die hij niet ongraag uitdaagt, doch angstvallig vermijdt andere(n) in verlegenheid te brengen’ (Van Aken 1967, 92). Maar ook dat is een vertekening. Het boek getuigt mijns inziens – en dat blijkt impliciet ook uit de rustige toon en stijl – van weinig voortvarendheid, wel van een grote nieuwsgierigheid en scherpzinnigheid. In plaats van voortvarendheid blijkt het nu zelfs een zeker

profetisch karakter te bezitten. Zo voorspelt Walravens in 1959 ‘dat de jeugd die komt nog veel meer ‘angry young man’ zal zijn dan met de huidige het geval is’. Oubolliger doen nu wel zijn karakterisering van de volksaard van bepaalde nationaliteiten aan: warme Italianen, oergezonde Vlamingen, vrijheidslievende Belgen en harde Nederlanders (Walravens 1971, 576, 580, 659, 677).

Walravens’ opvattingen – bijvoorbeeld over de betekenis van de Antwerpse *scene* – blijken in de loop van *Jan Biorix* te evolueren, waardoor de indruk versterkt wordt dat de schrijver een dynamische persoonlijkheid is. In die dynamische levenshouding en in het intellectuele engagement is Walravens een voortrekker geweest, en niet alleen in de verdediging van de avant-gardistische idee. In heel zijn werk huldigde hij een vergelijkbare houding: die van de persoonlijke betrokkenheid. Daardoor komt het dat *Jan Biorix* ondanks zijn verscheidenheid toch een eenheid vormt. Heel dit boek blijkt samen met het ‘pure’ journalistieke en literaire werk, een bijna dagelijkse neerslag van zijn kritisch engagement te zijn.

Een geëngageerde houding is blijkbaar datgene wat de auteurs van de tweede helft van de jaren zestig uiteindelijk met Walravens verbond. Het maken van kortere aantekeningen bood in die tijd vooral de gelegenheid tot een maatschappelijke positiebepaling maar liet evenzeer toe om geregeld te reflecteren op het bestaan, de existentie – zoals bij Walravens –, of – bij de vermelde jongere auteurs – op de identiteit. Ik citeer nog een laatste keer Walravens om de lichtironische, gedepouilleerde stijl te illustreren, waaruit een vastberaden en toch zelfrelativerende attitude naar voren komt. Op die speelse ernst steunt het ethos van het dagboek:

Het leven is niet goed, ondanks alles wat men er van krijgt... En ik onder-
vraag mij dikwijls: zou ik op dit moment, ondanks al mijn geluk met mijn
vrouw, mijn kinderen, mijn vrienden, mijn huisje en mijn boeken, zou ik
nu dood kunnen gaan? Ik kan nog altijd ja zeggen. Maar misschien veran-
dert dat wel met het oud worden (Walravens 1971, 648).

Literatuur

VAN AKEN 1967

P. van Aken, *Agenda van een heidens lezer*. Antwerpen, Ontwikkeling, 1967.

AMOSSY 1999

R. Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*. Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999.

AUWERA 1969

F. Auwera, *Schrijven of schieten. Interviews*. Antwerpen/Utrecht, Standaard Uitgeverij, 1969.

BÖRNER 1969

P. Börner, *Tagebuch*. Stuttgart, J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1969.

BREMS 2005

H. Brems, *Altijd weer vogels die nest beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2005.

VAN DEN BRIELE 1966

L. Van Den Briele, 'Bibliografie van Jan Walravens', in: *Facetten van Jan Walravens. De Vlaamse Gids*, 50, 3-4, 1966, 89-118.

BROUWERS 1998

J. Brouwers, "Wij leven om nieuw en anders te zijn", in: J. Walravens, *Jan Biorix*. Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 1998, 7-27.

BURSSSENS 1964

G. Burssens, *Fabula rasa. Proeve van een objectief dagboek*. Amsterdam/Antwerpen, Bezige Bij, 1964.

DIDIER 1976

B. Didier, *Le Journal intime*. Paris, PUF, 1976.

GENETTE 1981

G. Genette, 'Le journal, l'anti-journal', in: *Poétique*, 47, 1981, 315-322.

DE JONG 1977

M.J.G. de Jong, *Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw*. Amsterdam/Tielt, Lannoo, 1977.

JOOSTEN 1998

J. Joosten, 'Laatste bericht aan de mensheid. Jan Biorix. Indrukwekkend autobiografisch document van Jan Walravens', in: *De Standaard*, 11 oktober 1998. Geconsulteerd op <http://members.chello.nl/~jos.joosten/Walravens.htm>

NOTE 1976

J. Note, 'Een lektuur van Jan Biorix', in: L. de Vos e.a. (red.), *Van Walravens weg*. Gent, Restant Uitgaven, 1976, 129-153.

ROBBERECHTS 1969

D. Robberechts, *Open boek. Een dynamische zelfbeschrijving*. 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1969².

ROGGEMAN 1967

W. Roggeman, *Het zomers nihil*. 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, [1967].

VAN RUYSBEEK 1971

E. van Ruysbeek, *Diogenes voor de drempel*. Brecht/Antwerpen, De Roerdomp, 1971.

SPELIERS 1968

H. Speliers, *Het einde van een mythe*. Brugge, Sonnevill, 1968.

SIMONET-TENANT 2004

F. Simonet-Tenant, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. Avant-propos de Philippe Lejeune. Paris, Teraedre, 2004.

VANDEVOORDE 1982

H. Vandevoorde, *Het nieuwe journal bij Maurice Gilliams en Willy Roggeman*. Gent, Ongepubliceerde licentieverhandeling, 1982.

VANDEVOORDE 2009

H. Vandevoorde, 'Le nouveau journal in de Nederlandse literatuur', in: G. Martens (red.), *De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie*. Gent, Academia Press, 2009, 43-71.

WALRAVENS 1965

J. Walravens, *Jan Biorix*. Brugge, De Galge, 1965.

WALRAVENS 1971

J. Walravens, *Verzameld proza*. Amsterdam/Brussel, Paris/Manteau, 1971.

WEVERBERGH 1970

Weverbergh, 'Petrina', in: *Puin. Korzelig proza*. Z.pl., Manteau, 1970, 24-121.

WEVERBERGH 2005

J. Weverbergh, *Weverbergh '30-'70. Herinneringen van een letterkundig omnivoor*. Amsterdam/Antwerpen, Arbeiderspers [Privé-domein 260], 2005.

DE WISPELAERE 1970

P. de Wispelaere, *Paul tegenpaul 1969-1970*. 's-Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1970.

Noten

1. Nog merkwaardig is de publicatiedatum: 1964 bij de copyrightvermelding. Die komt ook voor in andere Galge-uitgaven die in dezelfde tijd (voorjaar 1965) verschenen.
2. Brouwers 1998, 19.
3. Een notitie over Roel d’Haese (zie onder) verscheen in *De Periscoop* buiten de rubriek. ‘Hongarije en de schrijvers’ en ‘In memoriam Remy C. Van de Kerckhove’ verschenen eerder in *De Vlaamse gids* van respectievelijk 1957, 62-64 en 1958, 119-120. Ze werden in *Jan Biorix* opgenomen onder februari 1957 (1971, 597-600) en (als eerste stuk van) februari 1958 (1971, 622-624).
4. De zogenaamde ‘ernstige muziek’ van Varèse (Walravens 1971, 571; 629), Stockhausen (604) en vooral Webern (643), en de jazz van Charlie Parker (542-543), Gerry Mulligan (576) en Miles Davis (592).
5. Een misvatting is dat Walravens het alleen over avant-garde zou hebben. Oudere auteurs (Teirlinck, Walschap, Van Hoogenbemt, André de Ridder, ...) en schilders (Cranach, De Boeck) dragen evenzeer zijn bewondering weg als de avant-gardisten. Voor modieuze nieuwlichters spaart hij de roede niet.
6. Het boekje verscheen als eerste deeltje van een nieuwe reeks die door de kersverse uitgeverij De Galge werd opgezet (de naam verwijst naar een drukkerij op de Galgenberg in Gent). De omslag en typografie zijn van Jan Hugo Verhaert (1927-), die samen met zijn vennoot Johan Sonnevile (1941-1995) – die als literair directeur optrad – De Galge in Brugge had opgericht. De geschiedenis van de uitgeverij is uitgebreid beschreven door Julien Weverbergh in het hoofdstukje ‘Galge-mannen’ uit zijn memoires (Weverbergh 2005, 152-175) en kan verder gereconstrueerd worden aan de hand van het archief van Sonnevile, dat in het AMVC-Letterenhuis wordt bewaard. Over het productieproces van Walravens’ boek is echter weinig of niets terug te vinden. Het initiatief voor *Jan Biorix* zou volgens Else Walravens wel genomen zijn door Weverbergh en Leus, die in mindere mate dan Paul de Wispelaere als adviseur voor de uitgeverij optraden. Dat wordt bevestigd door Weverbergh zelf in een e-mail aan mij van 6 januari 2010: ‘Inderdaad, Herwig Leus en ik hebben Jan Walravens aangespoord om Jan Biorix samen te stellen, maar verder dan twee gesprekken met Jan bij de moeder van Leus (die woonde in Berchem bij Brussel) zijn wij nooit gekomen. Jan was toen al ziek. Hij heeft de bundel zelf samengesteld en ons alleen (haast langs de neus weg) mededeling gedaan van de resultaten. Correspondentie is daar niet over gevoerd. Ik heb dit feit ook daarom niet in mijn memoires vermeld: de suggestie voor het maken van het boek is wel door ons gedaan, maar dat is dan ook alles. Aan de praktische uitvoering (aanbrengen materiaal, keuze, voorkeuren), hebben wij geen vinger uitgestoken. Per slot van rekening waren wij geen uitgevers, en alleen niet-officieel bij de uitgave van de eerste deeltjes van De Galge betrokkenen. Voor zover ik me herinner hebben wij de uitgave door de Galge wel bij Sonnevile aangeprept. Maar dan ben ik niet meer zo zeker van. Vriendelijke groet, Julien Weverbergh’.

Weverbergh zou Walravens bij De Galge geïntroduceerd hebben (Weverbergh 2005, 161). Hij moest als vlaggenschip dienen van de eerste reeks van zes deeltjes, die wat het formaat betreft geïnspireerd waren op de serie ‘Libertés’ van Jean-Jacques Pauvert. Dat blijkt onder meer uit de volgende, wat curieuze, zin van Weverbergh: ‘Dit programma, hoe prestigieus ook, zou de vlam niet in de pan hebben doen slaan zoals een *Dag als een ander* [van Weverbergh], of de serieuze critici niet verleid hebben over De Galge te schrijven omdat Jan Walravens met *Jan Biorix*, gepromoot door Louis Paul Boon, de koploper van de serie werd’. Boon zorgde voor de flaptekst (http://www.lpboon.net/index.php?page=uitgave_biblio&id=348).

7. Zie boven.

8. Enkele fouten uit de eerste druk wijzen nog op de haast waarmee de uitgave tot stand kwam. Ze zijn in de tweede druk niet gecorrigeerd en ook niet in derde (de bij Atlas verschenen herdruk uit 1998, met een voorwoord van Jeroen Brouwers), die de tweede klakkeloos volgt: 'data-stemming' bijvoorbeeld (Walravens 1971, 528; Walravens, 1965, 13) lijkt me 'dada-stemming' te moeten zijn; de eerste notitie van 'juli 1958' verscheen in *De Periscoop* in 'juni 1958' (Walravens 1971, 633; 1965, 129); de stukjes van 'februari 1960' worden apart gedateerd (Walravens 1971, 683-684; 1965, 184-185), maar daardoor zijn twee bijdragen uit maart 1960 (over Tsjechov en de Jonge Belgische Schilderkunst) onder februari terecht gekomen (1971, 684-685; 1965, 185-187) enzovoort (zie boven). In de tweede druk kwamen er enkele nieuwe zetfouten bij ('Lucebertwil', 1971, 549), vooral weggevalen witregels (1971, 539; 556; 639), witregels op de verkeerde plaats (1971, 539) en witregels die aangebracht zijn waar ze niet horen (1971, 545). Dat allemaal werd overgenomen in de derde druk.
9. 'Omi Komaki, de Japanse vertaler van Charles-Louis Philippe, ...' (Walravens 1971, 589) is als een herhaling te bestempelen van de zin: 'Later heeft hij in Japan het volledig werk van Charles-Louis Philippe vertaald' (Walravens 1971, 583).
10. 'Na deze droevige autobiografische overpeinzing [de notitie van september 1960] publiceerde Walravens in 1960 nog enkele afleveringen van "Vijfde kolom" in *De Periscoop*. Die nam hij niet op in *Jan Biorix*, wat opnieuw wijst op een weloverwogen selectie' (Jos Joosten 1998).
11. 'Ein Tagebuch ist ein fortlaufender, meist von Tag zu Tag geschriebener Bericht über Dinge, die im Lauf jedes einzelnen Tages vorfielen. Seine formalen Kennzeichen liegen in einer gewissen Regelmäßigkeit des Berichtens und einer deutlich erkennbaren Trennung der einzelnen Niederschriften voneinander' (Börner 1969, 11). Een overzicht van de definities van het woord en het genre geeft Simonet-Tenant (2004, 15-40).
12. Jean Rousset in Simonet-Tenant (2004, 21). Stilistisch wordt de onmiddellijkheid van wat men opschrijft gesuggereerd door nominale zinnen of ellipsen (2004, 33).
13. Iets vergelijkbaars doet Gilliams, die pseudoniemen gebruikt voor de mensen die hij aanvalt.
14. 'Wij hebben reeds de aandacht gevestigd op de terugkeer van het vóór-revolutionair mysticisme van tsaristisch Rusland in de roman van Pasternak' (Walravens 1971, 650) verwijst mogelijk naar 'Boris Pasternak en het Russisch mysticisme in "Dokter Jivago"', in: *De Vlaamse Gids* (1958, 632-634), maar evenzeer naar een niet opgenomen notitie over Pasternak uit de 'Vijfde kolom' (1 oktober 1958); 'Pierre Esneux' (1971, 657) refereert aan de hoofdfiguur van Walravens' roman *Negatief* (1958).
15. In een van de *Periscoop*-stukjes verzet Walravens zich tegen de commerciële exploitatie van Anne Franks dagboek (Walravens 1971, 645).
16. Dat geldt ook voor het stukje over Van Bruaene (*De Periscoop*, 1 april 1959), dat overbodig werd door de langere notitie uit *De Vlaamse Gids*, die bewust als sluitstuk werd ingezet.
17. Een voorbeeld is de polemische reactie (in *De Periscoop*, 1 juni 1956) op Andries Dhoeves bespreking van Walravens' eigen bloemlezing *Waar is de eerste morgen?*
18. Joris Note suggereert verder onderzoek naar De Wispelaeres *Paul-Tegenpaul 1969-1970*, Van Akens *Agenda van een heidens lezer* en Robberechts' *De grote schaamlippen*: 'Men zal daarbij b.v. de afstand meten tussen de schriftuur van JB en het "kompromitterend schrijven" van Robberechts. Dat bij een serieuze benadering van dergelijke teksten (maar niet alleen daar) een psychoanalytisch begrippenapparaat onmisbaar zal blijken te zijn, is waarschijnlijk' (Note 1976, 153).
19. Deze tijdslijn kunnen we aan de hand van enkele interne aanwijzingen reconstrueren. Zie de aanduidingen in *De Wispelaere* (1970, 149).

20. De identiteitsproblematiek vinden we ook al bij Burssens: '[...] indien ik slechts beweren mag dat ik het pseudoniem ben van den auteur zus en zo, en indien ik bovendien niet beweren mag ik het pseudoniem ben van hem die in werkelijkheid mij als pseudoniem heeft geschapen, dan ontbreekt er toch reeds een hoofdmoment aan mijn identiteit, namelijk dat ik niet zeggen mag: ik ben Ik, op die persoonlijke wijze die dit tweede ik door het pseudoniem vervangt' (Burssens 1981, 15).
21. Een andere mogelijke verklaring zou de buitenlandse invloed kunnen zijn. Denken we bijvoorbeeld aan het 'anti-journal' (Genette 1981, 321) van Roland Barthes. Maar deze verklaring is anachronistisch, omdat de tendens in de literatuur in Vlaanderen voorafgaat aan de kritiek op het dagboek van het (post)structuralisme, of er mee samenvalt.

EEN AUTOBIOGRAFIE VAN JAN WALRAVENS (V.A.R.A.-HILVERSUM)

Ik ben vijf en dertig jaar en ik heb het gevoel, dat ik alles ontdekt heb en nog niets gedaan. Alles ontdekt, het is natuurlijk dwaas; het is ook vals. Wel heb ik sinds mijn prille jeugd de indruk gehad steeds nieuwe ontdekkingen te doen ('Zo zult ge nog eens Amerika ontdekken', zei mij jaren geleden een schoolmeester), gepaard met het gevoel dat er thans niets meer te ontdekken valt. Ik ben inderdaad gemakkelijk geneigd om datgene wat ik niet ken, als onbestaand te beschouwen.



Ongedateerde foto van Jan Walravens, Walravens-archief.

Maar ik begin opnieuw. Moest ik één karaktertrek scherp en streng afscheiden van heel de rest die mijn vrij ongekend wezen vormt (een oordeel dat natuurlijk even onmogelijk is als het aanduiden door een kranke van zijn eigen ziekte) dan zou ik, zonder veel aarzeling, zeggen dat ik een verbluffende ontvankelijkheid bezit voor het ontdekken van steeds nieuwe zaken. Mijn lust om altijd wat anders te leren kennen, te ondervragen, met passie te ontleden, is een karaktereigenschap, die totaal aan mijn wil ontsnapt, die bestendig aanwezig is, mij volgt, mij vaak vooruit loopt.

Het scheidt gedurig een vreemde, soms warme, soms wat ongezellige hunkering in mij... En ik weet wel, dat ik ongeveer al wat ik ben zou kunnen aanduiden door de opsomming van wat mij aangetrokken heeft en dus buiten mij bestaat. Maar ik geef slechts twee à drie tips. De kunst, bijvoorbeeld, heeft mij bezig gehouden van mijn achtste jaar af, toen ik te Anderlecht, bij Brussel, waar ik geboren ben, voor de eerste maal een vertelseltje schreef, een stuntelig ding zonder slot, maar totaal ontstaan uit eigen initiatief en fascinerend als twee groene ogen. De kunst, het is weeral iets buiten mij, buiten de natuur en buiten het leven. Haar producten staan vrij en vertikaal opgesteld tegenover de horizontale band, die men de samenleving noemt. De kunst bestrijkt trouwens een reusachtig veld en wat heb ik op die akker al niet ontdekt! Vandaag de romans van Jean Genet, gisteren de gouaches van Paul Klee, eergisteren de romans van Dostoiewski. U ziet, ik ontdek weleens wat al jaren gekend is!

Een andere tamelijk recente ontdekking van mij, zou ik de politiek noemen. Na een heftig anti-nazistische tijd tijdens de oorlog heb ik mij, zoals vele jongens van mijn leeftijd, minachtend afgewend van de kleine, groezelige landspolitiek rondom mij. De grote en belangrijke politiek van de tijd zag ik niet, het miserabel partijgedoe van deze streken wilde ik niet zien. De schok is gekomen door Mendès-France en een paar artikelen van Malraux, Sartre, Mauriac. Plots ontdekte ik (ach, ge gaat lachen), dat al het verkeerde wat wij zo graag en zo vaak in de wereld aanklagen en brandmerken, alleen veranderen kan door een samengebonden en systematische actie van de mensen. De oorlog in Indochina was geen fataliteit, de angstwekkende scheur tussen Oost en West is geen wil van het blinde noodlot, niets heeft Marokko voorbestemd om de vazal te zijn van Frankrijk. Alleen de mensen willen het zo en het meest verstarde kan nog veranderd en verbeterd worden door een klaarziend en wilskrachtig man. Ik noem dat nu politiek. Het boeit mij geweldig. Eisenhower, Pandit Nehroe, Tito, Mendès-France houden mijn geest op het ogenblik meer bezig dan Samuel Beckett of Truman Capote. Ik heb trouwens het gevoel dat wij in deze tijd een politiek moment van uitzonderlijke betekenis beleven. Maar hebt gij, in het voorbij gaan, opgemerkt, dat het weeral om veranderen gaat?

Iets anders dat mijn geest steeds weer op de stang gejaagd heeft, is de studie der godsdiensten. Nog iets waarmee de mensen zich al honderden jaren bezig houden. Hoe zal ik de intrede van de aloude godsdiensten in mijn belangstellingsfeer uitleggen? Ik heb altijd gedacht dat de analyse van de stof en het gebruik van haar rijkdommen en haar wetten, waarmee de wetenschap zich sedert 150 jaar actief bezig houdt, op een bepaalde tijd zou overgaan in dezelfde analyse en misschien hetzelfde gebruik van de geest. Vaag betrouw ik er op, dat de geest op zekere dag de linnenkast van moeder even gemakkelijk zal kunnen optillen als thans de twee bonkige kerels die haar komen verhuizen. Zulke dingen gebeuren nu al, schijnt het, maar ik heb het nooit gezien. Wel heeft die langzame overgang van physica naar metaphysica inderdaad plaats gevonden in de hedendaagse wetenschap en Albert Einstein, die tot op het einde van zijn leven in de determinatie geloofde, was niet alleen op zoek naar de ultieme formule van de natuur, maar terzelfdertijd naar de enige wet van God. Wat is een godsdienst anders dan een manier – een stijl – om uit te drukken ‘hoe God is’?

Welnu, ik denk dat er een tijd komt – en Jung kondigt die tijd al op fascinerende wijze aan – waarin men zal erkennen, dat de godsdiensten – van de meest verscholen en somberste aanbiddingen der natuurkracht tot de meest verheven exaltatie van het positieve in alle leven – dat deze godsdiensten geweldige ontdekkingen hebben gedaan op het gebied der levensraadselen. Want in alle tijden heeft de mens zijn hunkering om meer te weten van zich zelf en van de natuur, opgehangen aan die hoge zon, die glanzende satelliet, die hij God genoemd heeft.

Rondom die zogezegde ontdekkingen van mij heb ik nu zoveel grote woorden opgestapeld, dat ik het hierbij maar laat. Hoewel ik het gevoel krijg, dat het bijzonderste nog niet gezegd is. Dat relatief-bijzonderste wil ik de negativiteit noemen. De ontdekking van de destructie, van de dood, van het niet of het kwaad is een afschuwelijk moment geweest in mijn leven. Hoe dat gebeurde is een privé-geschiedenis. Maar het moment loopt nog altijd voort. Het heeft vruchtbaar ingewerkt op die tweede karaktertrek van mij, waarop ik reeds zinspeelde in mijn openingszin en waarover ik toch iets zeggen moet (om nog onvollediger te worden!) Die karaktertrek is de koortsachtigheid om iets te doen en de daarmee vergezeld gaande indruk, dat ik toch nooit wat doe. Al mijn ontdekkingen zijn stof om verspreid, uitgewerkt, bekend gemaakt te worden. Ik heb mij in Vlaanderen de bijnaam van existentialist op de hals gehaald omdat ik, onmiddellijk na de bevrijding, de inhoud van enkele tijdens de oorlog gelezen werken van Kierkegaard en Sartre samengevat heb in artikelen en voordrachten. Ik ben de verdediger van de experimentele poëzie geworden omdat ik de dictatuur van het neo-classicisme op de Vlaamse dichtkunst niet meer verdragen kon en Mallarmé in de plaats van Prudhomme wou zetten. Ik heb ‘Het Kamertoneel’ opgericht omdat ik vond, dat eindelijk ook Beckett, Genet en Betti hun kans moesten krijgen op Vlaamse planken.

Onnodig te zeggen, dat ik deze activiteiten verre van essentieel noem. Toch kan ik ze niet laten. Ik weet dat ik er heelwat tijd aan verspeel en dat het artikel over cybernetica, zoniet door mij, dan toch door iemand anders zal geschreven worden. Toch doe ik het, inmiddels gedurende jaren in de grootste moeizaamheid, laborieus en vermoeid voortwerkend aan romans die slechts één onderwerp hebben en waarvan er trouwens maar één verschenen is: de strijd met de negativiteit. Ik heb een apostelsgemoed: ik wil de negativiteit uit de wereld helpen. Waarschijnlijk bedoel ik daarmee alleen mijn eigen negativiteit, mijn eigen anarchie en mijn dorheid. De dorst om dit te doen kwelt mij zo fel als de honger om meer te weten. Maar heb ik soms het gevoel iets ontdekt te hebben, de zekerheid iets verwezenlijkt te hebben bezoekt mij nooit. Ik heb het gevoel krankzinnig voort te bouwen aan een woestijn. Het maakt mij wantrouwig, droef en soms giftig. Ik heb er alleen de stompe degen van de humor (spot) tegen.

En als gij wilt zullen we het hierbij maar laten. Tenslotte heeft elk zijn eigen zorgen in de wereld. Vijf en dertig jaar zijn en het gevoel hebben, dat men nog niets ontdekt heeft maar alles gedaan, moet ook niet plezierig zijn.

Lijst met ingrepen in de tekst

- p. 216: verstelseltje > vertelseltje
- p. 216: Genêt > Genet
- p. 216: rijdommen > rijkdommen
- p. 217: satteliet > satelliet
- p. 217: Genêt > Genet
- p. 217: verschen > verschenen

MEDEWERKERS

Lars BERNAERTS is als postdoctoraal onderzoeker (FWO) verbonden aan de vakgroep Nederlandse literatuur en algemene literatuurwetenschap van de Universiteit Gent. Aan de Vrije Universiteit Brussel doceert hij literatuurwetenschap. Hij is de auteur van *De retoriek van waanzin*, een studie over de waanzinnige ik-verteller in Nederlandstalige romans, en publiceert over verteltheorie en over modern proza uit Nederland en Vlaanderen.

Dirk DE GEEST is werkzaam aan de K.U. Leuven, waar hij moderne Nederlandse literatuur en algemene literatuurwetenschap doceert. Schreef onder meer met Hugo Brems een driedelige geschiedenis van de naoorlogse poëzie in Vlaanderen. Werkt momenteel aan een monografie over *De Tafelronde*.

Tine HENDRICKX studeerde in 2009 af als master in de Taal- en Letterkunde Nederlands-Duits aan de Universiteit Gent. In haar masterproef onderzocht ze het Franse existentialisme in Jan Walravens' *Negatief*. In 2010 volgde ze de Master in het Cultuurmanagement aan de Universiteit Antwerpen.

Jos JOOSTEN is hoogleraar Nederlandse letterkunde aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Zijn onderzoek specialiseert zich heden op het gebied van de literatuurkritiek. In 1996 promoveerde hij op een studie naar *Tijd en mens*, het tijdschrift waarvan Jan Walravens mede-oprichter en inspirator is. Nadien publiceerde hij in diverse tijdschriften over Walravens (o.m. in *DWB*, het *Kritisch Theater Lexicon* en *Etudes Germaniques*). Hij hoopt binnen afzienbare tijd een biografie over Walravens af te ronden.

Liesbeth PLATEAU is als promovenda verbonden aan de K.U. Leuven waar ze werkt aan een proefschrift met de werktitel *De gestencilde revolutie in Vlaanderen tijdens de jaren zestig* onder begeleiding van Dirk de Geest. Haar onderzoek past binnen een breder project van de Wetenschappelijke Onderzoeksgemeenschap Olith, dat peilt naar het belang van een aantal tijdschriften die in de jaren zestig in gestencilde vorm werden verspreid in Vlaanderen.

Tom VAN IMSCHOOT is vicedecaan van de Faculteit Architectuur en Kunsten (Associatie Leuven), docent aan Sint-Lucas Beeldende Kunst Gent en gastdocent aan het Rits. Hij schreef een proefschrift over leestheorie en Boon aan de Universiteit Gent en werkte als onderzoeker aan de Jan Van Eyck-Academie in Maastricht. Hij is stichtend redacteur van het cultuurkritische tijdschrift *rekto:verso* en criticus voor *Knack*. Daarnaast publiceert hij in diverse tijdschriften, zoals *Ny* en *Ons Erfdeel*, en schrijft hij voor theater.

Hans VANDEVOORDE doceert Nederlandse literatuur aan de Vrije Universiteit Brussel. Van hem verscheen onder meer *De Spiegel van Achilleus*. *Karel van de Woestijne*

en de allegorie (2006). In 2009 publiceerde hij (samen met Tom Sintobin e.a.) *Voor altijd onder de ogen*. *Streuvels en de beeldende kunsten*. Hij werkt aan een biografie van August Vermeylen.

Bart VERVAECK is hoogleraar Nederlandse literatuur aan de Universiteit Gent. Hij is hoofdredacteur van *Spiegel der Letteren* en redacteur voor het *Lexicon van Literaire Werken*. Hij publiceerde *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999), *Literaire hellevaarten: van klassiek naar postmodern* (2006) en, samen met Luc Herman, *Vertelduijvels* (2001, herziene editie 2005). In 2008 verscheen zijn studie over de Lokienicyclus van Sybren Poet, *Op zoek naar een mens*.

Else WALRAVENS promoveerde tot doctor in de wijsbegeerte aan de Vrije Universiteit Brussel op een proefschrift over het deïsme en de religiekritiek van de achttiende-eeuwse Duitse filosoof Hermann Samuel Reimarus. Ze is hoofddocent filosofie aan de Vrije Universiteit Brussel, gastdocent aan het Hoger Instituut voor Gezinswetenschappen en directeur van het 'Centrum voor de Studie van de Verlichting en het Hedendaagse Humanisme'. Haar publicaties hebben betrekking op de filosofie van de nieuwe tijd (in het bijzonder de Duitse verlichting), het humanisme, de existentiële filosofie, de postmoderniteit en de intersubjectiviteit.

INDEX VAN PERSOONSNAMEN

- Abicht, Ludo 162, 175
 Absillis, Kevin 52
 Achterberg, Gerrit 67, 79
 Adorno, Theodor W. 15, 19, 21
 Aerschot, Bert van 123, 128, 133, 139
 Aken, Piet van 123, 134, 145, 157, 200, 204, 205
 Alechinsky, Pierre 29
 Allemand, Roger-Michel 120, 136
 Allmer, Patricia 8, 9
 Andries, Marc 131, 138, 212
 Arendt, Hannah 19
 Artaud, Antonin 72
 Audiberti, Jacques 40
 Auwera, Fernand 206, 207, 208
- Bachelard, Gaston 23, 28, 29, 35, 37, 41
 Baetens, Jan 127, 136
 Banfield, Ann 152, 157
 Barthes, Roland 19, 213
 Bartók, Béla 69
 Bataille, Georges 12, 16, 19, 21, 34, 35
 Baudelaire, Charles 67, 78, 81, 162
 Beauharnais, Joséphine de 15
 Beauvoir, Simone de 12, 15, 21, 34, 35, 162, 203
 Beckett, Samuel 1, 34, 49, 123, 124, 134, 216, 217
 Béguin, Albert 81
 Berghe, Frits van den 26, 38, 40
 Bergson, Henri 76
 Bernaerts, Lars 5, 197
 Bertrand, Gaston 38, 40
 Betti, Ugo 217
 Bilderdijk, Willem 81
 Blanchot, Maurice 12, 16, 19, 21, 34, 35, 37, 41, 42
 Boeck, Felix de 4, 31, 32, 34, 38, 39, 40, 211
 Boerner, Peter 202
 Böll, Heinrich 123, 124, 208

- Bonaparte, Napoleon 15
 Bonnet, Anne 25
 Bontridder, Albert 1, 6, 7, 8, 9, 11, 35, 62, 83, 129
 Boon, Louis Paul 4, 25, 31, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 61, 128, 130, 133, 134,
 135, 137, 144, 157, 211
 Bourdieu, Pierre 47, 48, 55
 Brancusi, Constantin 7
 Braque, Georges 7, 73
 Brel, Jacques 49
 Brems, Hugo 62, 80, 81, 125, 130, 136, 144, 157, 158, 205, 209
 Breton, André 7, 67, 76, 159
 Briele, Luc van den 59, 80, 119, 136, 204, 209
 Brouwers, Jaak 8, 209, 211
 Brouwers, Jeroen 8, 199, 209, 211, 212
 Bruaene, Geert van 51, 52, 199, 202, 212
 Brulez, Raymond 119, 133, 175
 Buelens, Geert 12, 21
 Burssens, Gaston 67, 79, 199, 202, 204, 205, 207, 209, 213
 Butor, Michel 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 131, 134, 135, 138

 Cami, Ben 55, 192
 Campert, Remco 48
 Camus, Albert 6, 12, 17, 19, 21, 75, 127, 159, 162, 180, 181, 183, 184, 185,
 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196
 Canonne, Xavier 8, 9
 Cantes, L. 175, 178
 Capote, Truman 216
 Celen, Vital 80
 Char, René 67, 72, 73, 77, 78
 Chirico, Giorgio de 7, 28
 Claus, Hugo 4, 25, 35, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 62, 79, 129, 130, 133, 134, 135,
 138, 139, 152, 155, 158
 Cocteau, Jean 17, 168
 Collins, William Wilkie 125
 Corneille 34
 Couperus, Louis 132
 Cox, Gary 175
 Cox, Jan 23, 24, 26, 38, 40, 41, 164
 Cranach, Lucas 211

- D'Haese, Maurice 135
 D'haese, Roel 25, 201, 211
 Dhoeve, Andries 212
 D'Holbach, Paul-Henri Thiry 17
 Daisne, Johan 132, 152, 156
 Dali, Salvador 7
 Damasio, Antonio 149, 150, 157
 Dante Alighieri 69, 78
 Davis, Miles 211
 De Belder-Sarens, M. 49, 55
 Decorte, Bert 79, 81
 Deleuze, Gilles 19
 Delvaux, Paul 7
 Dewasne, Jean 35, 36
 Deyssel, Lodewijk van 132
 Didier, Béatrice 202, 206, 209
 Dostojevski, Fjodor 17, 75, 162
 Dubuffet, Jean 25, 31, 34, 38, 41
 Duras, Marguerite 119
 Dyck, Albert van 26
- Einstein, Albert 69, 76, 216
 Eisenhower, Dwight D. 216
 Eliot, T.S. 67, 78, 133
 Elsschot, Willem 78
 Éluard, Paul 69, 72
 Ensor, James 26
 Ernst, Max 7
- Faulkner, William 5, 121, 122, 123, 125, 128, 131, 133, 134, 145, 146, 152,
 153, 155, 156, 158, 192
 Foucault, Michel 19
 Frank, Anne 212
- Geest, Dirk de 3, 4, 80, 91
 Genet, Jean 1, 34, 209, 213, 216, 217, 218
 Gezelle, Guido 60, 76
 Giacometti, Alberto 7, 31, 34
 Gide, André 75

- Gijsen, Marnix 119, 133
 Gilliams, Maurice 205, 206, 207, 210, 212
 Goethe, Johann Wolfgang von 75
 Gombrowicz, Witold 120
 Gorz, André 119, 125, 138
 Grass, Günther 122
 Greenblatt, Stephan 54
 Greshoff, Jan 144, 145, 156, 157
 Gysen, René 19, 21, 61
- Heine, Maurice 12, 21
 Heite, H.R. 130
 Helvétius, Claude Adrien 17
 Hendrickx, Tine 5, 6
 Henriot, Émile 120
 Hensen, Herwig 80, 81
 Herman, David 146, 147, 157
 Herman, Luc 175, 180, 189, 191, 196
 Hermans, W.F. 206
 Herreman, Ryamond 52, 175, 178
 Himmler, Heinrich 19
 Hoeydonck, Paul van 25, 36
 Hölderlin, Friedrich 34, 67, 77, 78
 Hoogenbemt, Albert Van 211
 Horkheimer, Max 15, 19, 21
- Imschoot, Tom van 1, 4, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 169
 Insingel, Mark 205
 Ionesco, Eugène 49
- Jacob, Max 67, 71
 Jaspers, Henri-Floris 52
 Jonckheere, Karel 61
 Jong, Martien J.G. de 204, 205, 209
 Joosten, Jos 2, 3, 4, 8, 11, 13, 21, 35, 37, 41, 48, 51, 56, 57, 62, 80, 81, 82,
 127, 137, 141, 157, 159, 199, 201, 209, 212
 Jorn, Asger 29
 Joyce, James 123, 125, 128, 130, 133, 134, 156

- Kafka, Franz 34, 75, 125
 Kerckhove, Remy C. van de 63, 79, 211
 Kerckhove, Valeer van 135
 Kerels, Henri 204
 Kern, Edith 166, 175
 Kerouac, Jack 122, 125
 Kierkegaard, Søren 17, 75, 81, 158, 159, 162, 176, 217
 Klee, Paul 34, 41, 77, 216
 Klossowski, Pierre 12, 17, 19, 22
 Komaki, Omi 212
 Kouwenaar, Gerrit 48
 Krijgelmans, C.C. 123, 129, 130, 132, 134, 137, 139, 156
- Laermans, Eugeen 23, 38
 LaMettrie, Julien Offray de 17
 Lampo, Hubert 119
 Leus, Herwig 17, 22, 211
 Leys, Herman 161, 175
 Lint, Louis van 25
 Lissens, R.F. 62, 200
 Lorca, Garcia 67
 Loreis, Hector-Jan 136, 137
 Lucebert 48, 212
- Maele, Marcel van 136
 Magritte, René 7
 Malaparte, Curzio 204
 Mallarmé, Stéphane 34, 41, 67, 74, 76, 77, 81, 129, 217
 Malraux, André 127, 216
 Matthijs, Lode 38, 40
 Mauriac, François 216
 Meerbergen, Rudolf 26, 31, 39, 40, 41
 Mendelson, Marc 25, 26
 Mendès-France, Pierre 216
 Merckx, Adolf 37, 40
 Merleau-Ponty, Maurice 42, 162
 Michaux, Henri 133
 Michiels, Ivo 80, 121, 122, 123, 124, 131, 133, 134, 135, 137, 139, 155

- Miró, Joan 7, 28
 Mulier, Bruno 48, 56, 145, 157
 Mulligan, Gerry 211
 Multatuli 124
 Musschoot, Anne Marie 148, 154, 157, 159, 162, 174, 175, 178, 186, 190,
 192, 196, 197
 Nadeau, Maurice 12, 22
 Nehroe, Pandit 216
 Nietzsche, Friedrich 75, 81, 159, 162, 177
 Nooteboom, Cees 205
 Note, Joris 209, 212
 Noudelmann, François 163, 175

 Ollier, Claude 119
 Onfray, Michel 19, 22
 Ostaijen, Paul van 60, 74, 79
 Overstraeten, War van 26
 Overzier, Elly 51

 Paenhuysen, An 8, 9
 Palmer, Alan 147, 149, 150, 151, 152, 155, 158
 Parker, Charlie 211
 Pasternak, Boris 204, 212
 Paulhan, Jean 12, 22
 Pauvert, Jean-Jacques 211
 Peeters, Patrick 13, 20, 22
 Peire, Luc 25, 36
 Permeke, Constant 7, 39
 Pernath, Hugues C. 128, 139, 202
 Perron, du E. 156, 205
 Philippa, Marlies 196
 Philippe, Charles-Louis 212
 Philippe, Gilles 163, 175
 Picasso, Pablo 7, 31, 75, 77
 Picon, Gaetan 81
 Pinget, Robert 119, 127, 136
 Plateau, Liesbeth 5, 156, 159
 Platen, Graaf von 50
 Poggioli, Renato 4, 49, 51, 55, 56

- Prins, Arij 132
 Proust, Marcel 122
 Prudhomme, Sully 217
- Raes, Hugo 123, 128, 133, 139, 140, 141
 Raveel, Roger 38, 40
 Raymond, Marcel 81
 Redeker, Hans 194, 196
 Reverdy, Pierre 67
 Ricardou, Jean 119, 127, 137
 Ridder, André de 211
 Rilke, Rainer Maria 206
 Rimbaud, Arthur 48, 67, 74, 81
 Robbe-Grillet, Alain 119, 121, 122, 131, 134, 136, 137
 Robberechts, Daniël 3, 205, 206, 207, 209, 212
 Rodenko, Paul 48, 56, 59, 60
 Roggeman, Willem M. 136
 Roggeman, Willy 3, 130, 131, 136, 140, 141, 205, 206, 207, 209, 210
 Roover, Adriaan de 61
 Rotten, Johnny 48
 Rousset, Jean 212
 Rutten, Mathieu 62, 80, 81
 Ruysbeek, Erik van 61, 205, 209
- Sade, D.A.F. de I, 3, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 146, 158,
 159
 Saedeleer, Valerius de 38, 40
 Sarraute, Nathalie 119, 120, 121, 122, 125, 127, 139
 Sartre, Jean-Paul 6, 11, 16, 17, 33, 34, 35, 37, 41, 42, 59, 75, 124, 125, 127,
 128, 132, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173,
 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191,
 192, 193, 194, 195, 196, 197, 216, 217
 Schierbeek, Bert 130, 132, 134, 137, 138, 156, 157
 Seuphor, Michel 25, 37, 39
 Shakespeare, William 66, 69, 78
 Simon, Claude 121, 122, 123
 Simonet-Tenant, Françoise 209, 212
 Smet, Gustave de 7
 Snoek, Paul 128, 139

- Sollers, Philippe 19
 Solzjenitzyn, Alexander 120
 Sonnevile, Johan 136, 209, 211
 Speliers, Hedwig 7, 8, 204, 205, 209
 Spillebeen, Willy 162, 176
 Sterckx, Piet 176, 178
 Stockhausen, Karl Heinz 211
 Stralen, Hans van 163, 168, 176, 183, 186, 192, 194, 196
 Strauven, Francis 7, 8, 9
 Stroman, Ben 134
- Tanguy, Yves 7
 Teirlinck, Herman 50, 52, 133, 134, 137, 145, 158, 159, 174, 176, 211
 Thomas, Dylan 67
 Thomas, Piet 61, 80, 81
 Tito, Josip Broz 216
 Todorov, Tzvetan 14, 16, 22
 Tsjechov, Anton 212
- Vaerten, Jan 4, 6, 26, 27, 28, 30, 38, 40, 41, 43, 45
 Van Gogh, Vincent 27
 Vandelloo, Jos 61
 Vandercam, Serge 25, 29
 Vandevoorde, Hans 3, 9, 141, 205, 210
 Vanheste, Bert 176, 178
 Varèse, Edgar 211
 Veire, Frank Vande 37, 42
 Verhaert, Jan Hugo 211
 Verhagen, Hans 47, 48
 Vermeylen, August 1, 7, 9
 Verstraeten, Werner 61
 Vervaeck, Bart 3, 5, 8, 121, 127, 130, 133, 136, 137, 159, 175, 180, 189, 191,
 196
 Villon, François 66, 78
 Vinkenoog, Simon 52, 60, 62
 Visker, Rudi 163, 167, 170, 176
 Voorde, Urbain van de 54, 55, 61, 144
 Vos, Luk de 8, 56, 136, 145, 157, 158, 175, 196, 209
 Vree, Paul de 80

Walravens, Else 3, 6, 141, 159, 211

Walschap, Gerard 137, 156, 211

Wauters, Marcel 62

Webern, Anton 211

Weghe, Jan van den 62

Welles, Florent 1, 6, 11, 83

Westerlinck, Albert 62, 79, 119

Weverbergh, Julien 53, 54, 55, 57, 205, 207, 210, 211

Wispelaere, Paul de 2, 8, 19, 21, 135, 136, 137, 140, 141, 145, 158, 159, 204,
205, 206, 207, 210, 211, 212

Wolvens, Henri-Victor 26

Woolf, Virginia 125, 131, 134

Wyckaert, Maurice 29

Yperman, Chris 61

Zola, Émile 156

Zunshine, Lisa 151

SEL-REEKS

Hoofdredactie

Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck.

SEL

Het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur (SEL) is een UGent-VUB-onderzoekscentrum dat zich bezighoudt met de experimentele traditie in de Nederlandse literatuur sinds het einde van de negentiende eeuw. Het wil onderzoek stimuleren en verrichten naar literatuur die afwijkt van de gangbare conventies en op zoek gaat naar formele vernieuwing. In de SEL-reeks verschijnen boekpublicaties van het centrum.

1 *Jan Walravens en het experiment.*

Onder redactie van Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck.

In voorbereiding

2 *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven.*

Onder redactie van Lars Bernaerts, Carl de Strycker en Bart Vervaeck.

3 Paul de Wispelaere, *De moderne roman na 1960.*

Onder redactie van Bart Vervaeck.

Die slanke bijzonderheid

De katern *Die slanke bijzonderheid*, die zich in het midden van deze publicatie bevindt, is als facsimile afgedrukt in het originele formaat (13,2 × 19,5 cm). De tekening op het kaft is van de hand van dezelfde kunstenaars: Jan Walravens, Florent Welles en Albert Bontridder. Oorspronkelijk formaat: 24,5 × 31,5 cm. Copyright: erven Walravens.

