

HET MOMENT VAN DE HAGEDIS

Willy Roggeman en het dagboekexperiment

Matthieu Sergier

De goddelijke hagedisjes is Roggemans enige gepubliceerde boek waarvan het omslag de genreaanduiding 'journaal' draagt. Het bevat dagboeknotities die de jaren 1968 en 1969 bestrijken. Toch is het pas in 1978, haast tien jaar later, verschenen. In dit artikel wil ik dieper ingaan op wat de singulariteit van Roggemans dagboekpraktijk uitmaakt. Wat heeft het dagboekgenre zoals het in *De goddelijke hagedisjes* wordt gebruikt, zowel op vormelijk als op inhoudelijk vlak, te bieden dat niet, of in mindere mate, door middel van een ander literair genre bereikt zou kunnen worden? Na het formuleren van een zo handig mogelijke werkdefinitie van het dagboek wil ik eerst even stilstaan bij Roggemans tekstuele zelfrepresentatie, om van daaruit dieper te kunnen ingaan op die bewuste specificiteit van Roggemans dagboekpraktijk. Daar waar het pertinent lijkt, zal verder verwezen worden naar andere publicaties van Roggeman of naar andere experimentele dagboekpraktijk in Vlaanderen in de late jaren zestig en in de jaren zeventig.

Het Vlaamse dagboekexperiment

De Vlaamse dagboekexperimenten waar ik net naar verwezen heb, zijn bewuste constructies, gearrangeerde en gestileerde teksten die 'in hoge mate een reflectie op het schrijven zelf bevatten', om Hans Vandevoorde (2011, 206) termen te gebruiken. Vaak is die tekstmanipulatie zodanig indringend dat de dagboekvorm *an sich* erdoor geproblematiseerd wordt. Naast Roggeman kunnen hier bijvoorbeeld ook Daniël Robberechts' *De grote schaamlippen* (1969)¹ of Paul de Wispelaeres *Paul-tegenpaul* (1970) als voorbeeld genoemd worden. Die publicaties bestaan niet enkel uit dagboekfragmenten. Zij staan open voor andere genres en uitdagingen op vormelijk en inhoudelijk vlak. Vandevoorde aarzelt dan ook niet om van 'nouveau journal' te spreken, of voor sommige gevallen van 'encyclopedisch dagboek' (Vandevoorde 2009, 43-56; Vandevoorde 2011, 199-213). '[D]oor de verschillende, hybride tekstsoorten die het incorporeert [creëert het] een soort menggenre, dat we als "encyclopedisch" zouden kunnen bestempelen' (Vandevoorde 2009, 43). Waarom net encyclopedisch? Zo'n dagboek probeert volgens Vandevoorde 'een summum te zijn van de ervaringen en kennis die een auteur tijdens een bepaalde periode heeft opgedaan. [Het] is een mengsel van zelfbeschuwing, reflectie over het schrijven, lectionnotities, beschrijvingen, aforismen, brieven en ook fictionele fragmenten' (Vandevoorde 2009, 50).

Van 'fictionele fragmenten' is er mijns inziens weinig sprake in *De goddelijke hagedisjes*. Ook zou het overdreven zijn te beweren dat er veel verschillende genres in vermengd zitten. De dialoog tussen 'De analist' en 'De dichter' die plots opduikt op bladzijde 33 mag als een uitzondering beschouwd worden. Wel beschikt het boek duidelijk over een encyclopedisch karakter. De reflectie over het schrijven duikt heel regelmatig op, zoals bijvoorbeeld in de passages waarin nagedacht wordt over de opbouw en de inhoud van *Gnomon*, dat in dezelfde periode geschreven werd:

Ik ben deze aantekening met de gedachte aan "Gnomon III" begonnen, het sluitstuk waarin ik de overwinning op de fenotypische versnippering in een roekeloos gebaar heb geprojecteerd en waarvan de realisatie mijn eigen contradictie zou betekenen. Het boek waarvan ik nu al begrijp dat zijn realisatie de opruiming van het fenotype zou zijn, een vernietiging van het individu ten gunste van een algemeen antropologisch besef, een naamloze substantie, de wiskundige equatie analoog (Roggeman 1978, 38-39).

In een lange voetnoot die onderaan bladzijde 39 begint en de hele daaropvolgende bladzijde in beslag neemt, voegt de verteller daar nog aan toe dat het eindresultaat van *Gnomon* niet overeenstemt met het project zoals het in de hoofdttekst van *De goddelijke hagedisjes* uiteengezet wordt. Een verklaring hiervoor ziet hij in de discrepantie tussen 'gedachte' (het literaire project als idee) en 'organische totaliteit' (de tekstuele concretisering van dat project). Hieruit kan afgeleid worden dat het dagboek onder meer dient als een soort laboratorium voor andere publicaties, met spiegelend effect op de eigen schrijfpraktijk. Die tendens komt bijvoorbeeld ook voor in Robberechts' *De grote schaamlippen*. Verder krioelt het dagboek van de lectuurnotities en de introspectieve passages. Ook bevat het (soms lange) citaten uit andermans werk. Dat, ten slotte, de tekst fungeert als een knooppunt van de opgedane ervaring en kennis, blijkt duidelijk uit de terugblikkende slotbedenkingen van de verteller:

Gedurende twee jaar haast de dagelijkse charge op de ik-problematiek. Geruggesteund door de epistemologie en de werken van Nietzsche. Ik sta in die zin verder (elders) dan in de zomer '67 dat de anekdotiek en de schijnproblematiek van het individu haast niet meer aan het gisten gaan [sic], hetgeen een werkelijke energiebesparing tot gevolg heeft. [...] Het is een totaal finalebewustzijn dat samenvalt met een primaire creativiteits-situatie (Roggeman 1978, 158-159).

Dat citaat laat ook een ander verschil met het prototypische dagboek zien: *De goddelijke hagedisjes* beschikt over een noemenswaardig begin en einde. Het einde van het boek staat als dusdanig aangekondigd aan de hand van een conclusie waarin teruggeblikt wordt op de twee afgelopen jaren, die met de redactie van het dagboek samenvallen. Ook het begin van *De goddelijke hagedisjes* neemt zichzelf als het ware als onderwerp aangezien het met het nieuwe jaar aanvangt. Om precies te zijn: op 31 december 1967, één uur voor middernacht (Roggeman 1978, 7). Op dat laatste detail kom ik verder nog uitvoeriger terug.

Dat experimentele karakter neemt niet weg dat Roggemans dagboek, zoals de meeste andere naoorlogse experimentele dagboeken in Vlaanderen en Nederland, voor een aanzienlijk deel traditionele dagboekkenmerken vertoont. *De goddelijke hagedisjes* blijft beantwoorden aan de minimale definitie die de Franse dagboekspecialist Philippe Lejeune met Catherine Bogaert aan het dagboek geeft, en die luidt als volgt: 'Le journal intime est une série de traces datées' (Lejeune & Bogaert 2003, 8) – het dagboek is een reeks gedateerde sporen. Die combinatie van data en opeenvolging van tekstfragmenten volstaat inderdaad om het dagboek niet te verwarren met zijn meest verwante genres, zoals de *cahiers*, de *gedachten*, de *memoires*, de *notities* of nog de *aantekeningen*. Aan dat minimum minimorum kunnen verder een hele resem kenmerken toegevoegd worden, zowel op vormelijk als op inhoudelijk vlak: discontinuïteit, positionering ten opzichte van de kalendertijd, leeseffect van een korte tijdsspanne tussen de opgedane ervaring en de tekstuele vormgeving ervan, aanwezigheid van persoonlijke (zo niet intieme) ervaringen of nog constructie van een tekstueel zelfbeeld.²

Het Ethos en het geproblematiseerde 'ik'

Een van de vaste ingrediënten van het dagboek is het zogenoemde *ethos*, dat ik in navolging van het onderzoek op het gebied van de discoursanalyse wil omschrijven als het louter discursieve (in ons geval *tekstuele*) zelfbeeld van de schrijver.³ Dat zelfbeeld wordt met andere woorden niet door het sociale gedrag van de schrijver bepaald, maar berust in eerste instantie op zelfbeschrijvende passages en op vormelijke elementen zoals woordkeuze, argumentatie en toon. Belangwekkend in het geval van *De goddelijke hagedisjes* is dat het boek in grote mate een diepgaande problematisering van het *ik* weerspiegelt. Die reflexieve beschouwingen worden vermengd met poëtische beschouwingen. We kunnen ons dan afvragen in hoeverre het ethos van de schrijver van *De goddelijke hagedisjes* overeenstemt met het resultaat van dat betoog over het 'ik'. In wat volgt zal ik proberen duidelijk te maken wat voor rol de generische singulariteit van het dagboek speelt in dat tweeslachtige reconstructieproces: het ethos enerzijds, en het geproblematiseerde *ik* anderzijds.

Vertrekpunt van de verteller is zijn zoektocht naar een evenwicht tussen de publieke, openbare zichtbaarheid van het kunstwerk en de 'bescheidenheid' waarmee die zichtbaarheid gepaard zou moeten gaan.⁴ Die bescheidenheid wordt van meet af aan aangekondigd. Op bladzijde 7 geeft de verteller toe dat hij zich niet in staat acht om met zijn pen 'gewone hagedisjes' tot 'goddelijke' hagedisjes om te toveren. En toch: 'De schrijver die dat niet mogelijk acht, verdient geen hagedisjes, wel ratten die hem de vingertoppen afbijten en die bij het weggrennen toch in sublieme hagedisjes veranderen. Een ander lot verdient hij niet' (Roggeman 1978, 7). De andere pool, de pool van de extimiteit en de openbaring is noodzakelijk, vindt hij, want zonder de blik van de andere vervalt het werk in loutere zelfprojectie en verdwijnt de kunstenaar in het niets, in het nihil.⁵ Dat standpunt is poëticaal geladen: geopenbaarde kunstcreatie wordt

beschouwd als een waarborg tegen het niets, 'een tegenbeweging [...] op basis van artistiek-creatieve waardebepalingen' (Roggeman 1978, 66). Het nihil speelt daarmee een sleutelrol in het creatief proces, het is er een soort onherroepelijke voorwaarde voor. 'Vernietiging en schepping liggen ruggelings tegen elkaar aan gedrukt' (Roggeman 1978, 67). Tegelijkertijd moet die creatie van een zekere bescheidenheid blijven getuigen. Ze mag niet verworden tot wat de verteller een 'ik-cultus' (Roggeman 1978, 94) noemt, omdat die meteen een afgewerkt, een vervolledigd beeld van het *ik* zou opleveren, dat gewoon niet met de realiteit overeenstemt. Dergelijke zelfverheerlijking is gewoon bedrog (Roggeman 1978, 112), misverstand, schijn, een projectie (Roggeman 1978, 92) die in feite gewoon voortborduurde op het niets (Roggeman 1978, 113). De artistieke vormgeving is kortom, zoals het in *De goddelijke hagedisjes* te lezen staat, een creatieve positioneringdaad van de kunstenaar tegenover de realiteit die als 'nihil' wordt ervaren. 'Het kunstding [...] [durft] het nihil van de natuur aan [...]' (Roggeman 1978, 11). Daarmee bevestigt de kunstenaar zijn eigen (bescheiden) scheppingsvermogen, maar ook de onvatbaarheid van een realiteit die hem continu uitdaagt om 'in een analoge toonaard [mee te spelen]' (Roggeman 1978, 85).

Toch kan de mens niet helemaal leven zonder vertoon van een zeker welafgebakend beeld van zichzelf. Een dergelijk beeld is gewoon onmisbaar om in de maatschappij te kunnen functioneren. Om aan die noodzaak te voldoen en tegelijkertijd toch aan dat zelfbedrog te ontsnappen, kan het individu bewust een parallel leven leiden. Hij kan enerzijds een coherent leven acteren, conform de maatschappelijk verantwoorde richtlijnen die de 'schijn van de ongeschonden mens hoog houden' (Roggeman 1978, 93). Daarnaast kan hij ook op een 'clandestien' niveau evolueren, dat de verteller 'het creatieve niveau van de ambivalentie' (Roggeman 1978, 93) noemt, 'in het besef dat [dat niveau] gebonden blijft aan de graad van fatsoen door het eerste niveau gedictieerd' (Roggeman 1978, 93). Op dat tweede niveau treedt het 'ik' naar voren als een opsomming van creatieve mogelijkheden die elkaar niet uitsluiten en dus wel tegenspraak dulden. Op dat niveau geeft het 'ik' blijk van zijn singulariteit.⁶

Het is, met andere woorden, mogelijk voor het individu om de ik-cultus naast zich neer te leggen ten bate van wat een 'universele helderheid' (Roggeman 1978, 133) wordt genoemd. Een dergelijk bewustzijn maakt een gevoel van radicale vrijheid mogelijk omdat het zonder schroom de bescheidenheid van het menselijke bestaan op de voorgrond laat treden. 'Ik kan nu zonder enige zorg opnieuw *ik* schrijven, ik weet precies wat dat nog betekent', meent de verteller als hij bijna aan het einde van zijn intellectuele oefening is beland (Roggeman 1978, 153). Dat *naakte ik* geldt als trefpunt van mogelijkheden, wars van alle overvloedige psychologische trekjes waarmee de verteller de ik-cultus verbindt (Roggeman 1978, 131). Wat het individu moet leren te doen is 'het schuim op het strand na de vloed van gevoelens laten opdrogen', zoals het op bladzijde 54 metaforisch wordt uitgedrukt. De verteller pleit in dat verband voor een centripetale aanpak van het individu, waarin het naakte ik met het centraal gelegen 'type' overeenstemt. 'Tussen middelpunt en cirkelomtrek beweegt zich de mens. Buiten de cirkelomtrek en er parasitair aan klittend situeert zich de ik-cultus (abnorm)' (Roggeman 1978, 155).⁷

Ethos van de verteller

Tot dusver het geproblematiseerde *ik*. Laten we nu overgaan tot het ethos. Welk beeld van de schrijver wordt ons door de tekst voorgeschoteld? Ook hem kunnen we bescheiden noemen: hij acht zich niet altijd in staat om noemenswaardige kunst te scheppen (Roggeman 1978, 7), zoals dat eerder werd aangekaart en voor zover hij belezen is, gaat zijn voorkeur vooral naar geliefde schrijvers en filosofen zoals Alain, Nietzsche en Valéry. Zoals bij vele collega's dagboekschrijvers is hij zelf een dagboeklezer of een lezer van verwante genres. Hij leest het dagboek van Georg Heym (Roggeman 1978, 136-139), Nikolaj Gogols fictionele *Dagboek van een gek* (1835) (Roggeman 1978, 22), de briefwisseling van Franz Kafka (Roggeman 1978, 29-31) en ook de briefwisseling tussen Gide en Valéry (Roggeman 1978, 45).⁸ Dat neemt niet weg dat hij ook zijn eigen dagboek herleest (Roggeman 1978, 153).⁹ Verder treedt hij op als een soort hoeder van de interpretatie van zijn eigen werk (Roggeman 1978, 15; 34-35) of beschrijft hij zichzelf als een hermeneutische beschermheer van het oeuvre van geliefde schrijvers. Opnieuw kan Nietzsche hier als voorbeeld dienen. Op bladzijde 78 staat immers te lezen dat '[e]en halve eeuw lang [...] ook het Nietzsche-oeuvre verkeerd benaderd [is] als gevolg van het Schicksal-image dat hem werd geschilderd door de uitgevers van zijn nalatenschap onder druk van Frau Förster-Nietzsche', waarop vier bladzijden toelichting volgen (Roggeman 1978, 78-82).

Daarnaast telt *De goddelijke hagedisjes* een aantal passages waarin het alter ego van de schrijver het over zijn lichaam heeft. Het is best mogelijk om dat lichaam als een raakvlak te beschouwen tussen het ethos enerzijds en het geproblematiseerde *ik* anderzijds. De bescheidenheid waarover ik het aan het begin van deze bijdrage had, gaat in feite niet alleen gepaard met het bewustzijn van de verblindende ik-cultus waarvan de verteller het slachtoffer had kunnen zijn (Roggeman 1978, 158), die bescheidenheid kan ook op lichamelijk niveau teruggevonden worden: van meet af aan wordt het lichaam als zwak beschreven, onderhevig aan een constant 'erosieproces' (Roggeman 1978, 26) of zelfs onophoudelijk door de dood bedreigd. Een dagboekfragment over de 'spelingen van de natuur' op het organisme (Roggeman 1978, 117) wordt meteen gevolgd door een fragment over 'de begrafenis van een schrijver' (Roggeman 1978, 118). De teloorgang van het lichaam kan ook benaderd worden vanuit de invalshoek van het creatieve proces. Net zoals nihil en kunst elkaar wederzijds onderhouden, sluiten afsterving en creativiteit elkaar niet uit, ook is het niet mogelijk om ze als tegenstellingen van elkaar te beschouwen. Het geradicaliseerde bewustzijn dat het lichaam op ieder moment door de dood gevelde kan worden, fungeert als een even radicale creativiteitsimpuls. Het is het bewuste dragen van het contingente stervensgevaar dat de op barsten staande artistieke alertheid teweegbrengt, of zoals de verteller dat in het slot van het boek uitdrukt:

[I]k sta in het teken van de cerebrale tumescentie, de fallus op de hersenen, de gloeiing en zwelling van de geest, overtuigd van de complete zinloosheid van al het gebeuren, eveneens overtuigd van de waarde tegen deze

onzin spijs alles toch in te gaan. Het is een totaal finalebewustzijn dat samenvalt met een primaire creativiteitssituatie. Ik kan mij dit radicalisme veroorloven omdat ik weet, vooral weet dat het organisme het fysiek ieder ogenblik kan begeven. Ik heb geen redenen meer om reserves op te sparen (Roggeman 1978, 159).

De specificiteit van het dagboek

De vraag luidt nu wat voor singuliere meerwaarde het dagboek te bieden heeft. Uiteraard kan naar voren gebracht worden dat tegenover de bescheidenheid van de kunstenaar, de historische bescheidenheid van het genre geplaatst kan worden: doorheen de geschiedenis van de wereldliteratuur kreeg het dagboek stevast te kampen met het statuut van tweederangsgenre. '[L]a critique, en général, depuis deux siècles, dénie toute valeur artistique au journal. Elle le relègue au rôle de document historique ou littéraire, quand elle ne voit pas en lui "l'un des symptômes les moins équivoques de la décadence de la sensibilité artistique"' (Braud 2006, 260).¹⁰ Dat is zo gebleven tot er op academisch niveau en op een grotere schaal onderzoek naar werd gevoerd.

Er valt echter nog meer te vertellen. Hiervoor werd immers beweerd dat *De goddelijke hagedisjes* als bescheiden reconstructie van het *ik* gelezen kan worden, een voornemen dat gepaard gaat met de deconstructie van het *ik* als schijnvolledigheid. Van meet af aan is het *ik* fragmentair en ambivalent, zo bleek. Het dagboekgenre leent zich vanzelfsprekend tot een structurele illustratie daarvan. Terwijl de traditionele autobiografie streeft naar een rode draad voor de interpretatie van het persoonlijke bestaan, sluit de vorm van het dagboek aan bij de discontinuïteit van het *ik*, iets wat daarenboven in overeenstemming lijkt met de opvattingen van de verteller over literatuur: 'Literatuur die perpetueel het exhibitionisme van het ik huldigt, blijft verankerd in de verkeerde negentiende-eeuwse opvatting die de continuïteit van het ik als een gegeven vooropstelt' (Roggeman 1978, 122). Het dagboek echter vertoont fragmenten die elkaar probleemloos kunnen aflossen op de tonen van de differentie. Dagboeknotities deinzen niet terug voor contradictie. In *De goddelijke hagedisjes* kunnen de blanco's tussen de fragmenten gelezen worden als evenzovele bevestigingen van de kloof die de uiteenlopende paradigma's van het *ik* van elkaar scheidt.¹¹ Daarmee beweer ik niet dat er in *De goddelijke hagedisjes* nergens continuïteit te vinden is. Die is er wel: het boek blijft leesbaar, er is weinig thematische variatie. Daarbij blijven zowel het ethos van de verteller als het geproblematiseerde ik vrij stabiel. Wel wil ik hier benadrukken dat het idee zelf van de continuïteit sterk ondermijnd wordt door de poëtische overtuigingen die het boek tentoonspreidt. Daar komt dus nog eens bij dat die poëtische overtuigingen zelf bekrachtigd worden door de specifieke fragmentering van het dagboekgenre dat, *an sich*, helemaal geen logische verhaallijn vereist.

Het dagboekgenre biedt de mogelijkheid om nog dieper in te gaan op de poëtische beschouwingen die de problematisering van het *ik* vergezellen. Reeds op bladzijde 27 droomt de verteller van een 'uiterst subjectief, hels dagboek [...], een boek van nul-

situaties, een boek van ruïnes, een boek van constant verval.' Naast de fragmentatie zou het dagboek dus ook het verval laten zien: de onmogelijke instandhouding van het afgewerkte geheel, de ruïne of het 'rien du tout' om met Jacques Derrida te spreken. Zijn opvattingen over de ruïne omschrijft de Franse filosoof in zijn boek *Mémoires d'aveugles* (1990), waarin hij zich over het zelfportret buigt. Met het begrip wijst hij op de onmogelijkheid van de voltooiing van het portret, dat eerder fungeert als spoor van een mogelijkheid waarvan de onmogelijkheid wordt getoond:

Ruïne: plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*. Pour ne rien vous montrer *du tout* (Derrida 1990, 72).

Wat getoond wordt, is altijd al de onmogelijkheid van het afgewerkte geheel. Zoals het op een zelfportret getoond wordt, is het gelaat bewerkt en onafgewerkt, altijd al in wording. Een blik op het zelfportret laat het niets van alles zien, de onmogelijkheid van de totaliteit. Om Roggemans woorden te gebruiken: het laat het nihil zien. Opnieuw belanden we dus bij de onderminning van de ik-cultus. Vanuit dat oogpunt zou het droomdagboek waarnaar op bladzijde 27 verwezen wordt, ons in staat moeten stellen om de onmogelijkheid te laten zien om een wel afgebakend zelfportret te produceren, een tekstueel zelfportret in het geval van een dagboek, uiteraard. De tekst zou zich beperken tot de visie van een vermogen dat niet verder gaat dan dat vermogen, zonder concretisering, en die liminale positionering dan ook benadrukt. Om naar een ander Vlaamse schrijversdagboek te verwijzen: op een parallelle derridaanse manier kan de titel gelezen worden van Paul de Wispelacres tweede gepubliceerde dagboek. In *Het verkoolde alfabet* (1992), waarvan de titel naar een gedicht van Octavio Paz verwijst, is het alfabet wel enigszins aanwezig, maar dan verkoold. Het veraste alfabet herinnert aan woordconstructies die zich beperken tot een gebeuren waar je maar geen greep op kan krijgen omdat dat gebeuren samenvalt met het ontglippen ervan, een verassing: 'Il y a là cendre, une phrase dit ainsi ce qu'elle fait, ce qu'elle est. Elle s'incinère à la seconde sous vos yeux: mission impossible' (Derrida 1987, 19). Opnieuw valt de waarneming van het object samen met de bevestiging van zijn onvatbaarheid.

Met het voorafgaande in het achterhoofd, evenals Roggemans beschouwingen over het erosieproces waardoor het lichaam wordt bestookt, kunnen we ons afvragen of net zoals het dagboek (en het tekstueel zelfportret dat het bevat), ook het lichaam als een ruïne beschouwd kan worden. Beide vertonen immers de sporen van de voorbijgaande tijd: de vermenigvuldiging van de ouderdomstekenen enerzijds, de chronologische opeenstapeling van de dagtekeningen anderzijds. Lichaam en dagboek kunnen dan ook als een memento mori optreden.¹² Belangrijk hierbij is dat het verval bij Roggeman niet in negatieve termen omschreven wordt, maar uiteindelijk als een impuls, een uitnodiging tot een verhoogde creativiteit dient. Een geradicaliseerd ruïnebesef kan met een 'primaire creativiteitssituatie' overeenstemmen, liet eerder genoemd citaat op bladzijde 159 zien.

Daar blijft het niet bij. Verdere poëtische uitleg voor dat leeseffect van het verval en de daaruit ontstane creativiteitsimpuls kan wellicht gevonden worden in de manier waarop de verteller sommige werken van Paul Valéry beschrijft. Valéry, aldus de verteller, was een auteur die zijn kunst tot in de kleinste details verzorgde, en toch is diezelfde auteur er niet voor teruggedeinsd om veel materiaal 'à l'état brut' te publiceren (Roggeman 1978, 108). Dat werk van Valéry bevat uiteenlopende genres, contradictoire fragmenten, soms zelfs facsimiles met het handschrift van de kunstenaar. De tegenspraak tussen volmaaktheid en chaos is hier echter slechts oppervlakkig: in feite, beweert de verteller, zijn die verwaarloosd ogende uitgaven veel sterker bewerkt dan op het eerste gezicht lijkt (Roggeman 1978, 109). Die publicaties zijn zelfs heel representatief voor de valéryaanse perfectionistische kunstopvatting:

[Valéry] heeft zijn leven lang op het scherp van het creatieve mes gestaan en tussen gedachte en uitdrukking was door het 'métier' van het schrijven een zulkdanige eenheid ontstaan dat het slordige, het toevallige en minder precieze uit om het even welke expressie was geweest (Roggeman 1978, 109).¹³

Die facsimiles tonen de eenheid tussen

het schrijven en het schrijven als daad zelf [...]. Het object draagt nog alle kentekenen van de fysiologie van het schrijven. De lezer ziet hoe het nihil van het blanke vel papier werd overwonnen door de directe lichamelijkeheid van de schrijfkraak (Roggeman 1978, 110-111).

Wellicht kan ook in de zichtbaarheid van het fysiologische proces dat aan het kunstobject gebonden is een garantie voor het poëtische verval-effect gevonden worden. Ook in *De goddelijke hagedisjes* wordt de lezer door middel van het aangeven van datum en tijdstip eraan herinnerd dat wat afgedrukt staat, op een bepaald ogenblik en een bepaalde plek door een schrijver werd neergepend. Over de dagboekschrijver beweert Michel Braud: '[L]a page sur laquelle celui-ci écrit est l'*ici*, le point de rencontre du sujet et de l'espace, dans l'écriture et en un instant donné' (Braud 2006, 21). Hierbij wil ik wel meteen opmerken dat veel van die *ruinerende, vervallende* herinnering met het klassieke publicatieproces verloren gaat aangezien het handschrift plaats moet ruimen voor de gedrukte letters die de vermenigvuldiging van het dagboek vereist.

Nog steeds op bladzijde 27 zegt de verteller dat in eerder genoemd droomdagboek ook het gevaar schuilt dat de tekst uiting geeft aan een 'karikatuur', waardoor een gapende discrepantie met het ideaal van de naakte mens ontstaat:

[I]k kwam steeds net op tijd tot het inzicht dat hetgeen bij [Kafka] een unieke waarde vertoont, bij mij zuiver karikatuur zou zijn. En wellicht heeft Kafka het zelf ook zo ondergaan op het ogenblik dat hij de wens uitprak de dagboeken te vernietigen (Roggeman 1978, 27).

En toch lijkt het erop dat het dagboek hier een oplossing zou kunnen bieden, door de nadruk te leggen op de tijdsindeling, waardoor het genre wordt gestructureerd. 'De karikatuur omgevormd vrijgeven aan de uren', staat op bladzijde 54 te lezen. Die chronologische aanduidingen zijn de structurele elementen bij uitstek waarmee het homogeniteitseffect van het zelfbeeld aan flarden wordt gescheurd. Dat het dagboek een zeker respect toont voor het lineaire karakter van de kalendertijd neemt immers niet weg dat die chronologische positionering ook een uitdaging van de kalendertijd kan omvatten. Inderdaad, onder de invloed van Nietzsche komt in *De goddelijke hagedisjes* de nadruk te liggen op het ogenblik: 'het ogenblik is het wezenlijke' (Roggeman 1978, 120), en niet het tijdsverloop. Daar ligt volgens mij de belangrijkste bijdrage van het dagboekgenre aan *De goddelijke hagedisjes*: in de schijnconformiteit aan de kalendertijd wordt de deconstructie ervan verwezenlijkt. Via de onderwerping aan de lineariteit wordt het overwicht van 'de daad van het ogenblik' (Roggeman 1978, 120) bevestigd. 'Er is geen evolutie, geen ketting', verklaart de verteller, '[e]r is alleen de sprong in het niets die ons de kans geeft op het alles' (Roggeman 1978, 120),¹⁴ of om het met Wildmeersch te zeggen: 'De mens is een momentgebonden wezen dat zijn vrijheid slechts kan veroveren in verhevigde bewustzijnsmomenten en sublimerende daden' (Wildmeersch 1979, 7).¹⁵



In *De goddelijke hagedisjes* speelt het dagboekgenre dus een doorslaggevende rol in de verwezenlijking van een systeem waarin geen enkel gegeven onherroepelijk gestold is maar eerder de bevestiging vormt van zijn eigen onvatbaarheid. De constructie van het *ik* zoals het in Roggemans dagboek geproblematiseerd wordt, vormt er tevens meteen de deconstructie van. Het *ik* is altijd al gefragmenteerd, het stemt nooit overeen met het beeld dat men ervan mag verwachten en ontglipt iedere poging om zich te laten vastpinnen. Daarbij speelt de voorbijgaande tijd een belangrijke rol: vooral door middel van zijn structuur vormt het dagboekgenre er een constante herinnering aan en daarenboven draagt de voorbijgaande tijd bij tot de visie van het zelfbeeld als ruïne. Tegelijkertijd legt het dagboek de nadruk op een momentane tijdservaring. Daardoor komt een spanning tot stand waarin meerdere tijdsopvattingen het tegen elkaar opnemen zonder elkaar uit te sluiten: een eschatologische, lineaire tijdsopvatting die de contingente dood voorspelt, kan het opnemen tegen een tijdsopvatting die eerder streeft naar een opeenvolging van momentgerichte ervaringen, of tegen een cyclische tijdsopvatting waarin de terugkeer van hetzelfde de doorslag geeft. Het dagboek krijgt daardoor de contradictoire trekken van het gnomon: '[e]nerzijds [...] een gebaar tegen de natuur in, daar het de tijdssituatie verheldert op een menselijke, kunstmatige manier. [...] Anderzijds blijft het gnomon een ervaringsinstrument, afhankelijk van de natuurverschijnselen. [...] De natuur wordt beloerd én aanvaard' (Roggeman 1978, 8-9). Zo ook voor de verschillende discursieve *ikken* die in *De goddelijke hagedisjes* met elkaar in gesprek treden: de ambachtsman wordt geconfronteerd met zijn eigen sterfelijkheid, met het postuur dat hem zal overleven en met de manier waarop hij – onder meer door middel van het ethos – daarop kan inspelen.

Conclusie – Het moment van de hagedis

Achteraf bekeken besef ik dat mijn voornaamste stellingen al in het incipit te lezen stonden: 'Ieder ogenblik kan een goddelijk hagedisje zijn, meer nog: op ieder ogenblik moet de schrijvende hand erin slagen zo'n hagedisje te vangen' (Roggeman 1978, 7). Er wordt gehamerd op een momentane tijdservaring, waarin het zo moeilijk te vangen hagedisje goddelijke trekken kan krijgen; de ongrijpbare realiteit kan dankzij de schrijfdaad tot kunst worden verheven, niet als autonoom, afgewerkt geheel, maar door middel van de schrijvende hand van de kunstenaar. Vanwege dat besef dat alles er van meet af aan al stond, krijgt het boek een cyclisch karakter: wat je je achteraf realiseert, was er al van bij het begin. Ook op die manier wordt het lineaire op losse schroeven gezet. Toch is de cirkel daarmee niet rond, conform de poëtica die de cirkel omsluit. Die cyclus is slechts een ruïne, een mooie droom die altijd al aan het verbrokkelen was. Ten eerste: *De goddelijke hagedisjes* duurt niet 'twee jaar haast', zoals de verteller lijkt te beweren (Roggeman 1978, 158). Het ging van start met het nieuwe jaar 1968 en eindigt op 1 juni 1969. En vooral: de eerste dagboeknotitie vermeldt 31 december 1967, om 23u, alsof het begin 'vóór', of 'naast' het begin moest belanden, alsof het incipit, ondanks het feit dat haast alles erin te lezen staat, het hele systeem altijd al aan het wankelen moest brengen (Roggeman 1978, 7), alsof het 'the defective cornerstone of the whole system' bleek te zijn, om met Paul de Man over de allegorie te spreken (De Man 1982, 775). Het is het uur, of beter, het moment van de hagedis, waarin menselijke kronkels het goddelijke hitsig najagen, de tijd naast de tijd die in naam van een bouwvallige kunst de geschiedkundige linialen doet splijten en de welafgebakende cirkels doet barsten.

Literatuur

AMOSSY 1999

R. Amossy (red.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AMOSSY 2010

R. Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris, Presses universitaires de France, 2010.

BRAUD 2006

M. Braud, *La forme des jours: pour une poétique du journal personnel*. Paris, Seuil, 2006.

BRU 2000

S. Bru, 'Inleiding', in: *yang*, 36, 4, 2000, 525-537.

CAILLOIS 1981

R. Caillois, 'Journaux d'écrivains', in: *Chroniques de Babel*, Paris, 1981, 96.

DERRIDA 1990

J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

DERRIDA 1999

J. Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Édition des femmes, 1999.

DERRIDA 2006

J. Derrida, Ph. Lacoue-Labarthe & J.-L. Nancy, 'Dialogue entre Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy', in: *Rue Descartes*, 52, 2, 2006, 86-99.

FERRARI & NANCY 2002

F. Ferrari & J.-L. Nancy, *Nus sommes. [La peau des images]*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002.

HUFF 1989

C. Huff, "'That profoundly female, and feminist genre': The diary as feminist praxis', in: *Women's studies quarterly*, 17, 3-4, 6-14.

LEJEUNE & BOGAERT 2003

Ph. Lejeune & C. Bogaert, *Un Journal a soi: Histoire d'une pratique*. Paris, Éditions Textuel 2003.

MAINGUENEAU 2004

D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand-Colin, 2004.

DE MAN 1982

P. de Man, 'Sign and symbol in Hegel's aesthetics', in: *Critical inquiry Chicago*, 3, 4, 1982, 761-775.

MEIZOZ 2007

J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève, Slatkine, 2007.

MEIZOZ 2011

J. Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève, Slatkine, 2011.

NOVAC 2010

A. Novac, *De mooie dagen van mijn jeugd. Vertaald door Goverdien Hauth-Grubben. Met bespiegelingen van Robert Jan van Pelt*. Utrecht, Signatuur, 2010.

ROBBERECHTS 1969

D. Robberechts, *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving*. Den Haag/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1969.

ROBBERECHTS 1969B

D. Robberechts, *Open boek. Een dynamische zelfbeschrijving*. Den Haag/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1969.

ROGGEMAN 1975

W. Roggeman, *Gnomon*. Amsterdam, Malperthuis, 1975.

ROGGEMAN 1978

W. Roggeman, *De goddelijke hagedisjes*. Brussel/Amsterdam, Elsevier/Manteau, 1978.

ROGGEMAN 1983

W. Roggeman, *AleffFarao. Cyclus van tweemaal dertien gedichten*. Schellebelle, Grijm, 1983.

SERGIER 2011

M. Sergier, 'Vlaamse dagboekexperimenten en de jaren 1960 (en daarna). Enkele zijdelingse bedenkingen', in: S. Kiedron (ed.), *Neerlandica Wratislaviensia XX. Literatuur en cultuur uit de Lage Landen*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011, 147-158.

SIMONET-TENANT 2009

F. Simonet-Tenant, *Journal personnel et correspondance (1785-1939) ou les affinités électives*. Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009.

VANDEVOORDE 2009

H. Vandevoorde, 'Le nouveau journal in de Nederlandse literatuur. De experimentele encyclopedische roman: tussen archief en autofictie', in: *Studia Germanica Gandensia Libri*. Gent, 2009, 43-56.

VANDEVOORDE 2011

H. Vandevoorde, 'Het leven is niet goed'. Jan Biorix als exponent van "le nouveau journal", in: L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Jan Walravens en het experiment*. Gent, Academia Press, 2011, 199-213.

WILDEMEERSCH 1979

G. Wildemeersch, *Willy Roggeman. Een monument te harer ere*. Brussel/Amsterdam, Elsevier/Manteau, 1979.

DE WISPELAERE 1970

P. de Wispelaere, *Paul-tegenpaul*. 's Gravenhage/Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1970.

DE WISPELAERE 1992

P. de Wispelaere, *Het verkoolde alfabet. Dagboek 1990-1991*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1992.

NOTEN

1. Nadien verschenen onder de titel *Open boek. Een dynamische zelfbeschrijving* (1969).
2. Voor een geargumenteerde rechtvaardiging van deze definitie en van de kenmerken die ik hier opsom, verwijs ik naar Matthieu Sergier (2011).
3. Zie in dat verband Ruth Amossy (1999 & 2010); Dominique Maingueneau (2004); Jérôme Meizoz (2007 & 2011).
4. Zo ook staat bij Georges Wildemeersch te lezen: 'In feite is het geheel van Roggemans oeuvre op het idee van het evenwicht gebouwd. Typisch is onder meer zijn visie op de scheppingsdaad als fixatie van de schommelbeweging tussen twee polen. Steeds ontstaat het kunstding uit tegenstrijdige elementen die ergens een evenwicht vinden' (Wildemeersch 1979, 31).
5. Met deze stelling herinnert de verteller trouwens aan wat Jacques Derrida haast dertig jaar later aan de hand van het begrip 'exappropriation' zal expliciteren: de handeling waarmee men het eigene met zijn naam wil brandmerken, moet onherroepelijk met een zekere afstandname gepaard gaan, een openbaarmaking: 'Ce que je voudrais entendre par "exappropriation", c'est que le geste de s'approprier, et donc de pouvoir garder en son nom, marquer de son nom, laisser en son nom, comme un testament ou un héritage, il faut l'exproprier, il faut s'en séparer. C'est ce qu'on fait quand on écrit, quand on publie, quand on jette des choses sur la scène publique.

- On s'en sépare, ça vit, pour ainsi dire, sans nous. Et donc pour pouvoir revendiquer une oeuvre, un livre, une oeuvre d'art ou quoi que ce soit d'autre, un acte politique, une législation ou une initiative quelconque, pour se l'approprier, pour l'assigner à quelqu'un, il faut la perdre, il faut l'abandonner, il faut l'exproprier. C'est la condition de cette ruse terrible: il faut perdre ce que l'on veut garder et on ne peut garder qu'à la condition de perdre. C'est très douloureux. Le fait même de publier est douloureux. Ça part, on ne sait pas où ça va, ça porte son nom, puis – c'est horrible – on n'est même plus capable de le reconstituer soi-même, ni même de le lire. C'est ça l'«exappropriation», qui vaut d'ailleurs, non seulement pour ce dont nous parlons plus facilement, c'est-à-dire, des oeuvres littéraires ou philosophiques, mais pour tout; pour le capital, pour l'économie en général' (Derrida 2006, 94).
6. Zie ook Sascha Bru: 'Voor de Taoïst en Nietzscheaan Roggeman is de mens niets. Hij is kernloos, versplinterd en heeft alleen de taal, een "woordenpak", om zichzelf te kleden en vorm te geven. De westerse cultuur dringt de mens echter een vaste identiteit op, reduceert hem tot een radar in een illusoir vooruitgangsverhaal en aldus is de mens "in het leven" maar een van de vele vormen die hij kan zijn' (Bru 2000, 535).
 7. Het 'type' lijkt trouwens overeen te stemmen met de opvattingen van Georges Wildemeersch (1979, 6) over het personage zoals het in Roggemans absolute proza wordt verwezenlijkt: 'het ligt voor de hand dat uit dit soort absolute teksten de typische beperkingen van de menselijke existentie geweerd worden. De personages die erin optreden worden niet psychologisch benaderd. Evenmin worden zij in tijd en ruimte ondubbelzinnig gefixeerd. Met hun vage, schetsmatige contouren – soms tot de naamloosheid toe – en hun hoge graad van abstractie bekomen zij sterk mythische allures.' Analoge opvattingen zijn ook bij Sascha Bru (2000, 536) terug te vinden: '[H]et oeuvre als een 'absolu littéraire': personages, ooit duidelijke afsplitsingen van hemzelf, worden altijd vager omlijnde figuren; de maatschappelijke ontwikkeling en het 'leven' verdwijnen steeds meer op de achtergrond van een abstract universum [...], waardoor het oeuvre uiteindelijk zijn eigen bestaan lijkt te gaan leiden.'
 8. Voor een nauwgezette studie naar de verwantschap tussen dagboek en correspondentie verwijs ik naar Françoise Simonet-Tenant (2009).
 9. Daarmee wordt meteen een mythe doorgeprikt: dat van het dagboek als genre dat aan de realiteit kleefte omdat er tussen het gebeuren en het opschrijven ervan zo weinig tijd verloopt. Dat gebrek aan afstand zou dan zorgen voor een brute, ongepolijste weergave van de realiteitservaring. Het gaat hier echter maar om een bepaald leeseffect dat traditiegetrouw aan het genre verbonden is. Niets belet de auteur echter om zijn dagboek te herlezen, te bewerken of het aan te vullen zoals bijvoorbeeld blijkt uit de eerder aangehaalde voetnoot op p. 39-40 van *De goddelijke hagedisjes*. Ook is het de auteur toegelaten om dat realiteitseffect (en daarbij die reputatie die aan het genre kleefte) te gebruiken met strategische doeleinden, om zijn postuur in het veld bijvoorbeeld aan te passen. En ten slotte, als bewijs dat die reputatie slechts gebrekkig aansluit bij de historische realiteit, kan hier het dagboek aangevoerd worden dat de joodse Ana Novac in Auschwitz en andere concentratiekampen bijhield. Ondanks de extreme leefomstandigheden werkte zij dat dagboek regelmatig bij (Novac 2010, 57; 61).
 10. In het tweede deel van het citaat verwijst Braud naar Roger Caillois (1981, 96). Voor een gelijksoortige vaststelling maar dan met betrekking tot de Angelsaksische wereld verwijs ik naar Cynthia Huff (1989, 6).
 11. Net zoals in *Aleffarao* (1968-1969) 'een wit blad [...] de symbolische moord op het subject representeert' (Bru 2000, 537).
 12. Om de eerder aangehaalde parallel met de grafische afbeelding van het lichaam opnieuw eventjes op te nemen: in hun studie over de afbeelding van het menselijke lichaam in de schilderkunst wijzen Frederico Ferrari en Jean-Luc Nancy erop dat de schilderkunst de praktijk bij uitstek is

die de onmogelijke greep op de realiteit staft. Anders dan bij Derrida ligt bij hen de nadruk vooral op de tijd. Voor hen laat het geschilderde lichaam het optreden van de tijd zien. Wat het schilderij zichtbaar maakt, is de verminking van het lichaam dat aan de tijd onderworpen is: 'Le réel n'est jamais une donnée, le réel se réalise. La peinture est très exactement la *praxis* au sein de laquelle le réel se réalise en devenant une figure exposée au temps. Et c'est à cause de cette exposition à la démesure du temps que chaque figure [...] est toujours en train de se défigurer' (Ferrari & Nancy 2002, 34-35). Het voorbeeld bij uitstek is voor hen het werk van Francis Bacon. Het verminkte lichaam zoals dat hierboven wordt beschreven herinnert uiteraard aan de eerder genoemde ruïne.

13. Dit stemt trouwens overeen met de poëtische stelling die op p. 110 te lezen staat: 'Voor de auteur die de constructie van het kunstobject wil, is er slechts één uitkomst om een oeuvre te bouwen: aangezien het kunstobject nooit voldoende "af" is om het vrij te geven, is het in se fragmentair.'
14. Vgl. bladzijde 120: '[Het ogenblik] als het zich verwerkelijkende onbekende dat in zijn verwerkelijking zelf problematisch blijft, dat dus nooit gegeven is maar steeds door strijd en wil aan de chaos wordt onttrokken of aan de chaos wordt vrijgegeven en waarin volte en leegte in elkaar naadloos overgaan en waarin de geest zich door de lichaamssubstantie esthetiseert en het lichaam slechts is door het neerslaan van de geest. Het ogenblik als eeuwigheid omdat het alles inhoudt, ook zijn eigen ontkenning, het zomers nihil bij uitstek.'
15. Op die manier staat het dagboek dicht bij Roggemans ideale literaire kunstobject zoals dat door Wildemeersch wordt verwoord: 'In die zin is het oeuvre de uitdrukking zowel van de fragmentarische structuur van de moderne mens als van de eenheid die het denken vooralsnog kan bereiken in de specifiek menselijke mogelijkheid der artistieke vormgeving' (Wildemeersch 1979, 34).