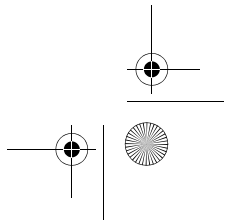
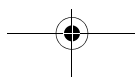
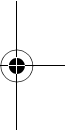
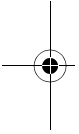
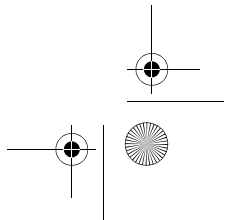
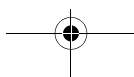
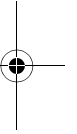
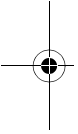
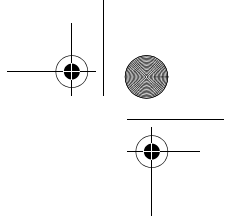
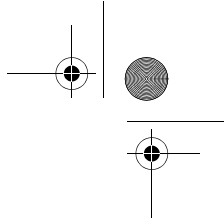


HET 'NOUVEAU JOURNAL'







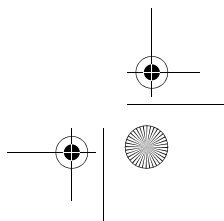
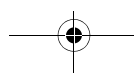
SEL-REEKS 9

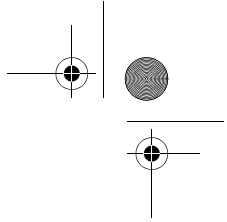
HET 'NOUVEAU JOURNAL'

DAGBOEKEXPERIMENTEN VOOR EEN NIEUWE TIJD

Matthieu Sergier


ACADEMIA
PRESS





Deze uitgave is mede tot stand gekomen dankzij een bijdrage van de onderzoeksgroep 'Centre Prospéro – Langage, image et connaissance' van de Université Saint-Louis – Bruxelles.



Uitgeverij Academia Press
Prudens Van Duyseplein 8
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediativisie van Uitgeverij Lannoo nv.

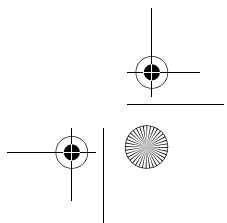
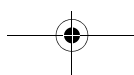
ISBN 978 90 382 2666 8
D/2016/4804/187
NUR 621

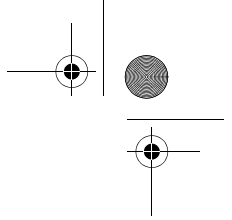
Matthieu Sergier
Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd
Gent, Academia Press, 2017, 111 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

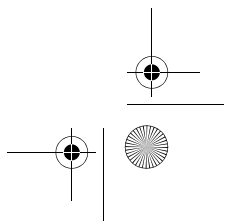
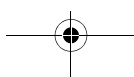
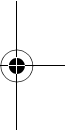
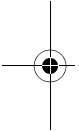
© Matthieu Sergier & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

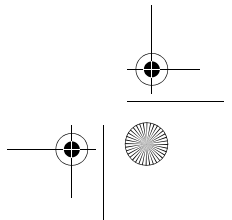
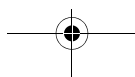
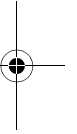
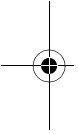
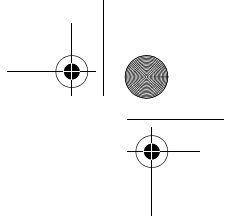
Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeleelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

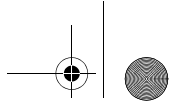




Voor Carl & Egon, twee zonen

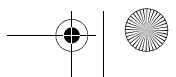
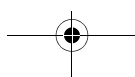
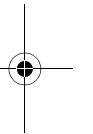
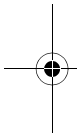


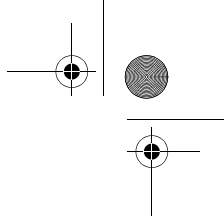




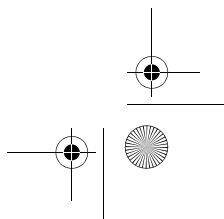
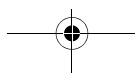
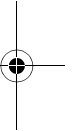
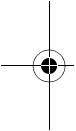
INHOUDSTAFEL

0.	INLEIDING	3
	(Schrijvers)dagboeken	4
	'nouveau journal'	8
	Historische en culturele verklaring.	9
	Theoretische verklaring	12
	Discoursanalyse	15
	Om voorlopig af te sluiten	19
1.	DANIËL ROBBERECHTS: GEVLOERD BESTAAN	23
	Paratopisch	28
	Cyclisch en gespleten	29
	Vertellen vanuit de dood	33
2.	MAURICE GILLIAMS: TOEKOMSTGERICHT AFTAKELEN	35
	Het ethos, de eeuwigheid in gestuurd	35
	Portret van De Braekeleer	38
	Ambachtsman en kunstenaar	42
	Ruïne	44
3.	PAUL DE WISPELAERE: NUCHTER NOSTALGISCH	47
	Scenografie van de auteursfunctie	48
	De zelf-enscenering van de auteur als schrijver en criticus	50
	Tegengesproken karakter	53
	De schrijver als dagboekschrijver	56
	Anachronistisch paar	58
	Drie ethè voor een niet vast te pinnen positie	62
4.	JEROEN BROUWERS: DWALEN MET BABELS SPOKEN	65
	Nouveau roman	65
	Literaire filiatie	68
	Biologische filiatie	71
	Spoken	73
5.	IVO MICHIELS: TRAGISCHE STANK	77
	Historische situering	78
	Dagboek of niet?	79
	Enscenering van een schrijfgebeuren	82





6.	WILLY ROGGEMAN: HET MOMENT VAN DE HAGEDIS	85
	Het ethos en het geproblematiseerde 'ik'	86
	Ethos van de verteller	88
	Singulariteit van het dagboek.	89
	Het moment van de hagedis	93
7.	CONCLUSIE	95
8.	LITERATUUR	99
	Primair	99
	Secundair	99
9.	NAMENINDEX	109



0. INLEIDING

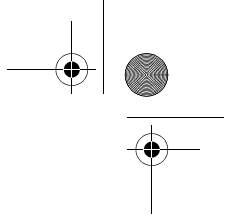
Meer en meer ontdek ik dat het dagboek een poging is om het verlies tegen te gaan, het voorbijgaan, het sterven, het uitroeien, het verwelken.
(Anaïs Nin)



Wie een blik werpt op de schrijversdagboeken die in Vlaanderen in de jaren 1960 en 1970 verschenen, merkt dat een overgrote meerderheid door auteurs gepubliceerd werd die als ‘experimentele schrijvers’ de literatuurgeschiedenis zijn ingegaan.¹ Bekende voorbeelden zijn Ivo Michiels (1923-2012) met zijn cyclus *Journal brut*, waar hij in 1959 discreet mee begon,² of Paul de Wispelaeres (1928) *Paul-tegenpaul* (1970).³ Daar kunnen moeiteloos nog Daniël Robberechts (1937-1992),⁴ Willy Roggeman (1934)⁵, Mark Insingel (1935)⁶, Leo Pleysier (1945)⁷ en Ignaas Veys (1946-1996)⁸ aan toegevoegd worden. Minder bekend maar met het dagboek verbonden, is het werk van René Gysen (1927-1969), Julien Weverbergh (1930) en Jan Emiel Daele (1942-1978).

Dat die tendens niet uitsluitend tot Vlaanderen beperkt is, blijkt uit het drieluik *Operaties* (1970-1980)⁹ van Jacq Firmin Vogelaar (1944-2013) en uiteraard uit het werk van Jeroen Brouwers (1940),¹⁰ die toen echter al in België werkzaam was. Bovendien dook het schrijversdagboek in ons taalgebied niet uit het niets op om twintig jaar later even plotseling te verdwijnen. Hans Warren (1921-2001) was een verwoed dagboekschrijver en had toen hij in 2001 op tachtigjarige leeftijd stierf meer dan twintig uitgegeven dagboeken op zijn naam staan. Verder verdienen drie auteurs het nog om hier vermeld te staan als contemporaine dagboekschrijvers. A.F.Th van der Heijden (1951), om te beginnen, met *Engelenplaque* dat in 2003 verscheen als 250^{ste} deel in de Privédomeinreeks van uitgeverij De Arbeiderspers. Het dagboek bevat fragmenten die van 1966, geboortjaar van de prestigieuze autobiografische reeks, lopen tot 2003. Leonard Nolens (1947) is naast dichter ook een notoire dagboekschrijver. Op zijn *Stukken van mensen* (1989) volgden nog een hele reeks andere dagboeken en in 2009 verscheen onder de titel *Dagboek van een dichter 1979-2007* een bundeling van zijn dagboekfragmenten. Fel besproken was, ten slotte, Connie Palmens (1955) *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011) waarin zij gestalte gaf aan haar rouw om haar gestorven partner Hans van Mierlo.

Maurice Gilliams’ *De man voor het venster. Aantekeningen* (1942) en Gaston Bursens’ *Fabula rasa. Proeve van objectief dagboek* (1945) kunnen dan weer als voorlopers van die experimentele dagboeken beschouwd worden. Ook die dagboeken doen immers bij de lezer vragen rijzen over de mate waarin de generische conventies gerespecteerd worden of de manier waarop ze afgebakend kunnen worden. Al die teksten vormen een uitdaging voor de klassieke definities van het schrijversdagboek. Ten opzichte van de traditie gaan zij op een opvallende manier afwijkend te werk. Zij zijn zodanig ‘anders’ dan de leesverwachtingen dat de vraag rijst hoe die ‘andersheid’ opgevat kan worden, en wat het dagboekgenre, in dat specifieke segment van de cultuurgeschiedenis, wel te

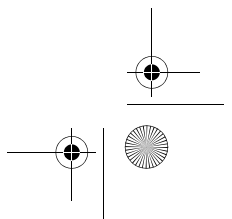
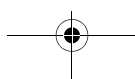
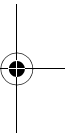
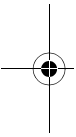


bieden heeft dat bij andere genres niet te vinden was. In wat volgt wordt gepoogd dieper in te gaan op de 'singulariteit' van wat ik, in het voetspoor van Hans Vandevoorde en de nouveau roman in Frankrijk, het 'nouveau journal' zal noemen (Vandevoorde 1982 & 2009). Met die verzamelnaam verwijs ik naar een tijdgebonden esthetische tendens in de Nederlandstalige literatuur die tot voor enkele jaren amper bestudeerd werd. Daar wil dit boek iets aan doen, enerzijds door een synthese van de studie naar het fenomeen en anderzijds door enkele originele bijdragen.

(Schrijvers)dagboeken

Er bestaan zeer uiteenlopende definities van het dagboekgenre.¹¹ Een vaak voorkomend element uit die definities is de specifieke ordening van het dagboek, die op de kalenderdagen berust. Daarmee wordt niet bedoeld dat er iedere dag opnieuw een gedateerde notitie wordt toegevoegd, maar wel dat de structuur van het boek door de indeling in dagen wordt bepaald. Toch fungeert die specifieke vormgeving niet als een doorslaggevend kenmerk van het genre. Regelmatig verschijnen uitgaven die als dagboek aangeduid worden maar waarvan de structuur niet door de dagen maar wel door de maanden wordt bepaald, zoals De Wispelaeres *Het verkoalde alfabet* (1992). Wat wel recht doet aan de specificiteit van het genre, is de kort maar efficiënte definitie die de Franse theoretici Philippe Lejeune en Catherine Bogaert (2003, 8) hanteren: 'Le journal intime est une série de traces datées'. Volgens hen zou het dagboek vooral een reeks gedateerde sporen zijn. Die combinatie van datums en aaneenschakeling volstaat inderdaad om het dagboek te onderscheiden van zijn meest verwante genres als 'cahiers', 'gedachten', 'memoires', 'notities' of nog 'aantekeningen'. Dat de definitie het over 'sporen' heeft, liever dan teksten, biedt het voordeel dat ook niet-talige elementen bij de dagboekstudie betrokken kunnen worden: een gedroogde bloem, een tekening, een reisbiljet, een foto hoeven zich niet aan de wetten van de geschreven taal te onderwerpen en kunnen dankzij hun handige tweedimensionale karakter toch hun plaats vinden in een dagboek.

Op basis van bovenstaande bevindingen wordt het dan ook mogelijk om een werkdefinitie voor te stellen van het schrijversdagboek. Die bijzondere dagboekvorm zou ik willen omschrijven als een reeks gedateerde sporen van de hand van een schrijver die als zodanig door het literaire veld wordt erkend of achteraf die erkenning krijgt. Want die institutionele waardering komt er niet zomaar. Zij komt er dankzij andere schrijvers, de lof van critici of academici, het behalen van literaire prijzen, hoge verkoopcijfers, merkwaardige mediaoptredens, vernuftige uitgeversstrategieën; alle kunnen zij bijdragen tot een afdoend schrijverspostuur, of net niet.¹² Zo een sociologisch gekleurde definitie houdt niet in dat het schrijversdagboek per se als een 'literair' genre gezien moet worden. En misschien is dat maar goed ook. Zoals ik verder zal aangeven, heeft de behandeling van het dagboekgenre als 'volwaardig literaire genre' lang op zich laten wachten, ondanks zijn populariteit. En ook vandaag geniet het genre nog steeds geen veralgemeende erkenning. Door de eeuwen heen werd het dagboek geassocieerd met gemarginaliseerde bevolkingsgroepen en ook vandaag wil het cliché dat het genre vooral onder het hoofdkussen van een jonge puber hoort, liefst een meisje. Als, al dan niet erkende,



auteur kiezen voor het dagboekgenre kan dan ook gelden als een bewuste institutionele positioneringsdaad. Bij de ontleding van de casussen zal trouwens blijken dat voor sommige schrijvers het genre haar meerwaarde juist haalt uit haar positie in de kantlijn van het veld. Om het nog anders uit te drukken: wie zich als marginale schrijver wenst te profileren, zal grotere kans maken als dagboekschrijver dan als romanschrijver. Graag sluit ik mij hierbij aan bij Michel Braud die, Roland Barthes aanhalend, het dagboek vooral beschouwt als “un défi à la littérature” en ce qu’il rompt avec certaines formes de littérature jusque-là admises. Et c’est par ce défi qu’il prétend être littéraire.’ Als het dagboek dan wel ergens ‘litterair’ genoemd kan worden, dan is het bovenal vanwege zijn uitdagend vermogen ten opzichte van de traditionele literaire bedrijvigheid. En zo bekeken kunnen de experimentele dagboeken die hier de revue passeren wel literair genoemd worden, als uitdaging aan de leeswijze die het traditionele dagboek uitlokt.

De eerder aangehaalde minimale definitie van het dagboek kan verder aangevuld worden met een hele reeks bijkomende vormelijke en inhoudelijke kenmerken. Dat onderscheid tussen vorm en inhoud hanteer ik hier louter omwille van de helderheid. Uit de casussen zal immers blijken dat zo een onderscheid niet houdbaar is. Een dergelijke aanpak van het genre laat mij toe om aan te sluiten bij de cognitieve genrebenadering, die onder anderen door Lars Bernaerts wordt voorgesteld. Genres beschouwt hij als ‘een vage (*fuzzy*) cluster van kenmerken en als een systeem van semantische, syntactische en pragmatische voorkeuren (*priority systems* met *preference rules*), die uitmonden in prototypes’ (2013, 5). Al deze kenmerken samen vormen een prototypisch dagboek, ook al bestaan de individuele verschijningsvormen van het dagboek in grote mate slechts uit een selectie van die kenmerken. Bernaerts benadrukt trouwens dat ‘teksten die tot een bepaald genre behoren [...] individuele, verdere modificaties [ondergaan]’. Het genre staat altijd open voor verdere innovatie door middel van variaties, transformaties en creatieve combinaties.

Waaruit zou zo een prototypisch dagboek dan wel bestaan als we de secundaire literatuur erbij nemen? Ik begin met de meest voorkomende vormelijke kenmerken. Dat dagboek wordt ten eerste gekenmerkt door zijn discontinuïteit.¹³ Het bestaat uit een reeks fragmenten die elkaar op vormelijk (maar ook op inhoudelijk) vlak op een zowel logische als onlogische manier kunnen aflossen, en die in dienst staan van een ‘discontinuous recording of aspects of the writer’s own life’ (Rosenwald 1988, 5). Een logisch verband tussen de notities hoeft er inderdaad niet te zijn. Wat in het dagboek opgenomen wordt, is toch in grote mate bepaald door de contingentie van de werkelijkheid. Plots kan in het bestaan van de auteur een gebeurtenis opduiken die de inhoud van zijn dagboek een radicale wending geeft. Of hij kan wegens tijdgebrek ineens voor een telegramstijl kiezen terwijl hij de dag voordien zo gedetailleerd had geschreven. Nog anders uitgedrukt: het dagboek mag dan wel als geheugensteun dienen, de vorm ervan verplicht de auteur er niet toe om er een strak georganiseerde weergave van dat geheugen te maken.

Het tweede vaak voorkomende kenmerk is het respect voor de kalender dat van de dagboekschrijver verwacht wordt. ‘The diary is as book of days presented in chronological sequence, though not necessarily recorded as such’, lezen we bij Elizabeth Podnieks

(2000, 43).¹⁴ De schrijver schrijft dag na dag. Hij mag herinneringen uit het verleden ophalen en die herinneringen zelfs op een niet-chronologische manier ophalen. Verder mag hij vooruitwijzen naar geplande gebeurtenissen. Dat neemt echter niet weg dat er geschreven wordt vanuit het perspectief van het ‘nu’, en dat moment staat boven ieder dagboekfragment vermeld, of tenminste boven ieder structurerend onderdeel van het dagboek. Daar kom ik in het praktische deel nog uitvoerig op terug.

Derde kenmerk: de afwezigheid van een einde. De schrijver wordt maar zelden de gelegenheid gegeven om zijn dagboek op een noemenswaardige wijze af te sluiten. Het kan gebeuren dat het dagboek zijn beginpunt ter sprake brengt. ‘Ik zal maar beginnen vanaf het ogenblik dat ik je gekregen heb [...]’, meldt Anne Frank in het begin van haar dagboek (2009, 9). Zeer zelden wordt het einde van het dagboek als zodanig vermeld. ‘L’exhaustivité est aussi impossible que la continuité’, geeft Braud toe (2006, 178).¹⁵ Hierbij kan opnieuw aan Anne Franks dagboek worden gedacht, dat door de contingentie van de extraliteraire gebeurtenissen abrupt ophoudt. Nadat de Duitse bezetters het achterhuis binnengedrongen zijn, blijft Annes dagboek onbeschreven tot het voor de editie ervan bewerkt zal worden.

Het laatste vaak voorkomende vormelijke kenmerk is de overeenstemming tussen schrijver, verteller en hoofdpersonage.¹⁶ De drie delen dezelfde naam: de schrijver vertelt in zijn teksten over wat hij zelf meemaakt en dus is hij het hoofdpersonage van zijn relaas. Dat laatste kenmerk is echter op om het even welke traditionele autobiografische tekst van toepassing en is met andere woorden niet eigen aan het dagboekgenre.

Traditiegetrouw worden de volgende inhoudelijke kenmerken aan het dagboek toegekend. Ten eerste: het dagboek bevat gebeurtenissen en gedachten die berusten op de persoonlijke ervaring van de auteur.¹⁷ Die gebeurtenissen en gedachten kunnen op een heel leven betrekking hebben, maar ook op een kortere periode, zoals Willem Jan Ottens ‘zomerdagboek’ *De bedoeling van verbeelding* (2003), dat zich tot een seizoen beperkt.

Vandaar de historische waarde die aan veel dagboeken toegeschreven kan worden: als realistische literatuur opgevat, kunnen zij enigszins beschouwd worden als kronieken van de periodes waarin hun auteurs leven of hebben geleefd en de kennis en de ervaringen die de betrokken auteurs in die tijdsspanne hebben opgedaan. ‘A diary should preserve the gradual acquisition of knowledge and shifting of values that occur in life’, meent Steven Kagle (1979, 15).¹⁸

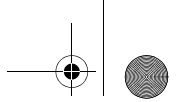
Een derde kenmerk is de veronderstelde intimiteit van het dagboek.¹⁹ Sommige vooraanstaande theoretici van het dagboek, zoals Philippe Lejeune, tekenen wel bezwaar aan tegen de associatie van het dagboek met intimiteit. Uiteraard is die associatie vooral in de Franstalige wereld sterk, waar het dagboek doorgaans ‘journal intime’ heet. Philippe Lejeune spreekt echter liever van ‘journal personnel’. Want het dagboek hoeft nu eenmaal niet zo intiem te zijn. Simonet-Tenant (2004, 18-19) geeft het voorbeeld van het dagboek van de gebroeders de Goncourt dat naast persoonlijke overwegingen een brede schets biedt van het Franse literaire leven uit de tweede helft van de negentiende eeuw. Een ander voorbeeld is het reisdagboek, waarin het intieme doorgaans het onderspit moet delven voor beschrijvingen van de omgeving. En hoe intiem is een dagboek wanneer het voor publicatie bedoeld is, zoals dat voor de hier besproken schrij-

versdagboeken doorgaans het geval is? Die contradictie is echter ook inherent aan zeer traditionele dagboeken: wie iets neerschrijft, zelfs zijn intiemste gedachten, loopt sowieso het gevaar om gelezen te worden. Tot op zekere hoogte is hij zich daar ook van bewust. Hoe kan dan verklaard worden dat iemand toch het gevaar wil lopen om gelezen te worden? De geschiedenis laat zien dat het eigenlijk maar zelden voorkomt dat een auteur zijn dagboeken voor zichzelf houdt of vernietigt, zelfs wanneer hij zijn einde voelt naderen. Integendeel, in zijn testament geeft de auteur soms instructies over wat er na zijn dood met zijn dagboek moet gebeuren.²⁰ Gepaster is de stelling dat ieder dagboek in zekere mate tegelijkertijd intiem en ‘extiem’ is: het onthult iets over het innerlijke leven van de schrijver, iets wat allicht door de maatschappij niet gezien zou mogen worden, zelfs niet ten dele. Maar tegelijkertijd zorgt het geschreven karakter van het dagboek ervoor dat er gespeeld wordt met (het gevaar van) de zichtbaarheid voor de ander, alsof het geschrevene slechts door middel van die specifieke, contradictoire, zichtbaarheid voor anderen geauthentificeerd kon worden.²¹

Vierde inhoudelijk kenmerk: het dagboek construeert een tekstueel zelfbeeld van zijn auteur, een zogenaamd ‘ethos’,²² waarmee hij zijn openbaar zelfbeeld kan bijwerken, of in ieder geval een poging daartoe kan ondernemen. In dat opzicht hoeft de auteur zich in zijn zelfbeschrijving niet aan de waarheid te houden. Het kan voor hem een mooie gelegenheid zijn om zichzelf op de een of andere manier opnieuw uit te vinden en aan de wereld te tonen.²³ Ook op dat aspect van het genre kom ik later nog uitvoerig terug.

Ten vijfde: het dagboek is retrospectief, maar de afstand tussen het gebeuren en het schrijven over de gebeurtenissen blijft redelijk kort.²⁴ Voor Kathryn Carter (2002, 6) zijn dagboeken ‘texts that are not retrospective but written at intervals – daily or weekly – in the midst of a lived experience, whether that experience is a whole life, a journey, an illness, a courtship, or a season on the farm.’ Wat die tijdsspanne tussen het gebeuren en het schriftelijk relaas ervan betreft, is er een opmerkelijk verschil met andere autobiografische genres. De korte afstand tussen het feit en het schriftelijk relaas ervan laat minder ruimte voor de (diepgaande) interpretatie van het verleden en de narrativisering ervan. Natuurlijk kan de auteur in zijn bewerkte dagboek inspelen op het effect van de directe weergave van de werkelijkheid, alsof het een stilistisch procedé was: zo dicht mogelijk blijven plakken aan het ‘ruwe’, ‘chaotische’ leven zoals het op je losgelaten wordt, zonder te wachten op de afstand die nodig is om het te meten met een zekere structuur, laat staan coherente interpretatie. ‘Scandalous, sordid, unmediated, associated with “unprofessional” writers, or with adolescent girls, the diary is a genre desired as much for its promise of rawness and unself-consciousness as it has also been derided for excess interiority, solipsism, or an unrelentingly emotional register’, schrijft Kylie Cardell (2014, 5). Daarbij sluit ze niet uit dat in die rauwheid een zekere auctoriële strategie herkend kan worden wanneer we het dagboek als een kunstvorm gaan lezen: ‘Understanding diary as an artistic and literary mode must invite consideration of the form as a rhetorical and strategic device.’ (Cardell 2014, 13)

Laatste kenmerk: het dagboek bevat het idee van een traject dat afgelegd wordt, waarin niet de eindbestemming van belang is, maar wel het afgelegde parcours op zich en de manier waarop dat parcours in de taal vormkrijgt. Gérald Rannaud (1978: 285) omschrijft het dagboek als een ‘écriture spécifique dont les caractères seraient la quoti-

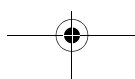
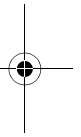
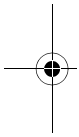


dienneté, quelque chose aussi comme la continuité du discontinu et une intention d'itinéraire, qu'il soit spirituel, intellectuel ou autre. (...) Il pourra même s'agir d'une marche vers rien où l'enjeu n'est pas le but à atteindre mais le voyage à faire.'

'nouveau journal'

Wat het 'nouveau journal' van de prototypische dagboeken onderscheidt, is om te beginnen het feit dat het experimentele schrijversdagboek een bewuste constructie is, een gearrangeerde en gestileerde tekst die 'in hoge mate een reflectie op het schrijven zelf [bevat]' (Vandevoorde 2011, 206). De tekstmanipulatie is zodanig indringend dat de benaming 'dagboek' problematisch wordt. Er wordt bijvoorbeeld gespeeld met de chronologie en dateringslogica, of het 'ik' als homogeen geheel wordt via allerlei tekstuele ingrepen ondermijnd. Experimentele dagboeken bestaan bovendien niet enkel uit dagboekfragmenten. '[D]oor de verschillende, hybride tekstsoorten die het incorporeert [creëert het] een soort menggenre, dat we als "encyclopedisch" zouden kunnen bestempelen', preciseert Vandevoorde (2009, 43). Waarom net encyclopedisch? Zo een dagboek probeert 'een summum te zijn van de ervaringen en kennis die een auteur tijdens een bepaalde periode heeft opgedaan. [Het] is een mengsel van zelfbeschouwing, reflectie over het schrijven, leatuurnotities, beschrijvingen, aforismen, brieven en ook fictionele fragmenten' (Vandevoorde 2009, 50). Dergelijke teksten overschrijden de reconstructie van het referentiële 'ik' ten bate van een gedissemineerd en in zekere zin alomvattend encyclopedisch 'ik' dat niet met een coherent geheel samenvalt.

Dit is misschien al voldoende om die dagboekpraktijk als 'experimenteel' te rechtvaardigen, maar daarmee hebben we nog geen verklaring voor die 'plotse' voorliefde in de jaren zestig en zeventig voor het dagboekgenre. Aan de hand van een historische en culturele verklaring en daarna een literair theoretische verklaring, wil ik de invalshoek expliciteren die ten grondslag ligt aan dit onderzoek naar het 'nouveau journal'. Mijn stelling is namelijk dat het experimentele schrijversdagboek, beter dan om het even welk ander literair genre, door middel van de ethosconstructie kan optreden als de literaire vertolking van een zekere schrijverspostuur dat het opneemt tegen de historische tijd en de manier waarop die tijd wordt ervaren. Met andere woorden, het nouveau journal geeft volgens mij vorm aan een tekstueel schrijversbeeld dat in opstand treedt tegen lineaire tijdsmodellen en de beleving ervan. Ieder hoofdstuk uit dit boek vormt voor mij de gelegenheid om te focussen op de constructie van een bepaald schrijverspostuur, de positionering ervan ten opzichte van de kalendertijd en de andere tijdsopvattingen die ermee aangevoerd worden. Met dit boek wordt dus niet gestreefd naar enige volledigheid. Eerder gaat mijn aandacht naar twee kenmerken die volgens mij doorslaggevend zijn voor de singulariteit van het 'nouveau journal': het ethos en de ervaring van de tijd.

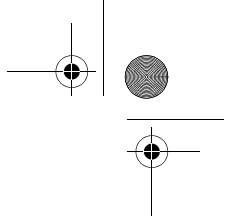


Historische en culturele verklaring

Dat het dagboek historisch gezien als een tweederangsgenre wordt beschouwd, kan niet over het hoofd gezien worden. ‘The diary is both critically and popularly established as a marginal mode, a ragged edge to erstwhile “public” discourse.’ (Cardell 2014, 4) Voor de Franse theoreticus Maurice Blanchot (1959, 229) zou de biografische auteur veel te gemakkelijk herkenbaar blijven in de tekst om voor enig literair gehalte borg te staan. En Barthes ‘himself’ was een van de felste critici van het genre: ‘Le journal (autobiographique) est cependant aujourd’hui discrédité. Chassé-croisé: au XVI^eme s., où l’on commençait à en écrire, sans répugnance, on appelait ça un diaire: diarrhée et glaire.’ (1975, 91). Ironisch genoeg heeft Barthes zich in *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) – het boek waarin hij het genre bekritiseert – gewaagd aan een vorm van autobiografisch schrijven. Er verscheen iets later zelfs een dagboekachtig artikel van zijn hand, ‘Délibération’ geheten, dat in het avantgardistische tijdschrift *Tel Quel* werd gepubliceerd in 1979. Daarin komt hij kritisch terug op zijn zelfvertelling.²⁵

Maar niet alleen de Franse theoreticus kijkt neer op het dagboekgenre: ‘[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”’, verklaart Braud.²⁶ En dat is zo gebleven tot er op academisch niveau en op een grotere schaal onderzoek naar werd gevoerd. Ik denk meer bepaald aan het werk van mensen als Lejeune en Béatrice Didier²⁷ in de jaren zeventig van de vorige eeuw. Die interesse voor het genre lijkt op hetzelfde moment ook in de Angelsaksische wereld op te duiken. Zo verschijnt eind de jaren 1970 een artikel van Bruce Merry (1979) waarin gepeld wordt naar het literaire dagboek als een genre. Dat neemt niet weg dat de vraag naar de ‘literariteit’ van het dagboek reeds in de eerste helft van de twintigste eeuw in positieve termen behandeld werd, bijvoorbeeld door Myron F. Wicke (1938: 64-65).

Kritiek vanuit Nederlandstalige hoek staat te lezen in W.F. Hermans’ ‘Opmars der dagboekiers’ (1979, 343-378). Voor Hermans bestaan er drie soorten dagboeken: teksten die interesse wekken vanwege hun beschrijvende gehalte (denk aan reisdagboeken), dagboeken geschreven door figuren die zodanig belangwekkend zijn dat ze de nieuwsgierigheid van de lezer prikkelen, en ten derde dagboeken die niets te vertellen hebben, gewoon omdat de auteur nooit iets noemenswaardigs uitgevoerd heeft. Het is wel opmerkelijk dat in alle drie de gevallen het aandeel van het genre gezocht wordt in zijn vermogen om als spiegel van de realiteit op te treden, of die realiteit nu bestaat uit de beschrijving van een leven of van een (wetenschappelijke, historische) ruimte maakt niet uit. En als Hermans zich iets verder subjectiever gaat uitdrukken, is alle literair respect voor het genre verdwenen: ‘Ik heb zelf ook een dagboek. Ik zie niet in waarom ik het publiceren zou. ’t Is voor een deel alleen maar de tegenhanger van een agenda. Je gaat toch ook je agenda niet laten drukken?’ (353). Hermans’ strenge kritiek wordt door Warren – zelf een verwoed dagboekschrijver, zoals eerder aangehaald – in diens *Het dagboek als kunstvorm* (1987) getemperd. Daarin maakt Warren duidelijk dat Nederland en Vlaanderen wel over een dagboektraditie beschikken, dat dergelijke egodocumenten ook op een trouw lezerspubliek mogen rekenen en dat aan het genre zelfs een zekere lite-



raire waarde gehecht kan worden – hoewel Warren kunst en kwaliteit uitsluitend lijkt te verbinden met het vakmanschap waarmee het oorspronkelijke dagboek bewerkt wordt tot een publicabel document.

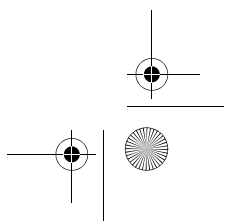
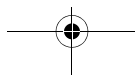
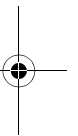
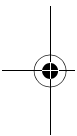
De contestatiegeest van de jaren zestig, waarin de literatuur met een grote ‘L’ zelf op losse schroeven werd gezet, was uiteraard bijzonder ontvankelijk voor zwarte schapen als het dagboek. Het kft van de eerste editie van Robberechts’ *De grote schaamlippen* (1969) laat bijvoorbeeld een handgeschreven tekst zien waarin de auteur meldt dat hij een ‘ongeromanceerd introspectief’ genre bedrijft terwijl hij eigenlijk wel weet dat hij leeft in een maatschappij die dergelijke geschriften ‘voor onvergefelijk onzedig houdt’.

Verder wordt het dagboekgenre regelmatig omschreven als een subversief genre, als een bedreiging voor het literaire establishment. En dat past uiteraard opnieuw zeer goed bij de zopas genoemde contestatiegeest van de jaren 1960. Het dagboek is subversief vanwege het feit dat het – gezien vanuit een sociaal en historisch standpunt – een genre is dat door onderdrukte bevolkingsgroepen wordt bedreven. Een mooi voorbeeld daarvan is het onderzoek van Elizabeth Podnieks naar het dagboek van modernistische dagboekschrijfsters. Figuren als Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart en Anaïs Nin, beweert Podnieks, hielden een dagboek bij met de heimelijke bedoeling dat op een dag te publiceren, ondanks het feit, of misschien wel net vanwege het feit dat die boeken vol intieme gedachten stonden die niet strookten met de toenmalige maatschappelijke beeldvorming rond de vrouw. ‘Women’s inscriptions of taboo experiences, coupled with their “shaping” of stories within diaries intended for audiences, underscore my argument that women’s diaries are subversive spaces’ (Podnieks 2000, 6-7). In dat verband schrijft Judy Simons:

In an age when silence was generally considered to be a female virtue, and modesty a characteristic young girls were encouraged to develop, it was to their journals that women turned, when other channels of communication were closed to them. For some, even the act of writing a diary was considered to be subversive, with its emphasis on self-agrandissement and its invitation at articulate clandestine thoughts. (Simons 1990, 3)

Vanuit een historisch perspectief vertoont het genre met andere woorden de neiging om clandestien te zijn, in zichzelf gekeerd; het lijkt wel een onzichtbare macht die des te dreigender is daar van meet af aan ook het gevaar bestaat dat het plotseling openbaar wordt.

Een bijkomende verklaring voor die ontvankelijkheid in de jaren 1960 en 1970 is uiteraard de vrijheid die het genre toelaat om allerhande experimenten uit te voeren. Het discontinue karakter en de (chronologische) datering zijn in feite de enige regels waaraan de dagboekschrijver geacht wordt zich te houden. En die twee enige regels vormen een prima uitvalsbasis voor het experiment. In de secundaire literatuur wordt het dagboek regelmatig beschreven als een vormloos genre zonder verplichtingen, louter creativiteit, een genre waar je echt alles in kwijt kunt.²⁸ De auteur wordt een maximum aan vrijheid gelaten, en ook die vrijheid past uiteraard zeer goed bij de jaren 1960, een tijdperk ‘où il est interdit d’interdire’ en ‘où il faut jouir sans entrave’, om enkele Franse revolutio-



naire spandoekspreuken te citeren. En ondertussen weten we dat het uit die maximale vrijheid is dat het dagboekgenre bij uitstek zijn literariteit put.

Merkwaardig is dat die plotse interesse voor het dagboekgenre geen lokaal geval is. Terwijl geen enkel onderzoek laat vermoeden dat de Franse nouveau roman tot een al dan niet experimentele dagboektraditie heeft geleid, staat wel vast dat onder invloed van de nouveau roman in Quebec in de jaren zestig aan dagboekexperimenten werd gedaan. Volgens Valerie Raoul (1993, 10) experimenteerden in Quebec toen bijna alle belangrijke romanschrijvers (Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Jacques Godbout, Gérard Bessette en Hubert Aquin) met de dagboekvorm. Veel van de vooraanstaande vertegenwoordigers van de Amerikaanse ‘beat generation’ waren eveneens dagboekschrijvers. In haar artikel ‘Journal as genre and published text: beat avant-garde writing practices’ (2004) gaat Jane E. Falk in op de dagboekpraktijken van Jack Kerouac (1922-1969), Gary Snyder (1930), Allen Ginsberg (1926-1997) en van de dichteres Joanne Kyger (1934). Uit haar conclusie vernemen we dat ‘their particular journal practice also embodied various theoretical stances evident in the experimental nature of their writing [...]’. Publication of these journals was therefore important for the movement because they were a medium that departed from the existing mainstream’. Aan Falks lijst kan zonder twijfel nog Kenneth Patchen (1911-1972) als voorloper toegevoegd worden.

Dat er een verband te leggen valt tussen de dagboekpraktijk van die Amerikaanse auteurs en het ‘nouveau journal’ valt niet uit te sluiten. Vanaf de tweede helft van de jaren vijftig zijn de Beatexperimenten van grote invloed geweest op Vlaamse en Nederlandse schrijvers die naar vormvernieuwing zochten. Bij Jaap van der Bent (2007) valt te lezen dat Louis Paul Boon (1912-1979) – en tot op een zekere hoogte Hugo Claus (1929-2008) – toen al te veel een eigen literaire stem gevonden hadden om zich door de Beatschrijvers te laten beïnvloeden hoewel zij die auteurs lasen. Maar dat was minder het geval voor schrijvers als Jef Bierkens (1939) – ook bekend onder de naam Max Kazan –, Marc Andries (1939), Rudy Witse (1944) of Hugo Neefs (1937-2014) en Michel Leclerc (1950). Het werk van de Beatschrijvers was duidelijk doorgedrongen tot in Vlaanderen, en het is historisch gezien best mogelijk dat Vlaamse experimentelen in aanraking kwamen met de gepubliceerde dagboeken van Beatschrijvers. Kerouacs *Book of dreams* verscheen in 1961. Fragmenten uit Snyders ‘Lookout’s Journal’ werden voor het eerst gepubliceerd in 1968 en werden daarna opgenomen in *Earth House Hold* (1969). *Indian Journals* van Ginsberg verscheen in 1970 en *Desecheo Notebook* van Kyger in 1971. Toch zal uit het praktische deel blijken dat het dagboekexperiment in Vlaanderen en in Nederland voor een groot deel ontstaan is onder invloed van de Franse nouveau roman, waarbij een figuur als Paul de Wispelaere met zijn sterk theoretisch onderbouwde literaire kritiek een doorslaggevende rol heeft gespeeld.

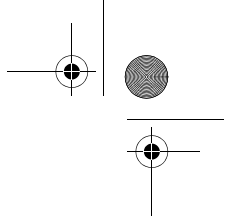
Is dat voldoende om van het experimenteren met de dagboekvorm in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw een internationale trend te maken? Hoewel ik net aanduidde dat in het Noord-Amerika van de jaren 1960 bepaalde schrijvers met de dagboekvorm gingen experimenteren, verdient de stelling een scherpe nuancering. Ten eerste omdat die historische vatbaarheid niet veronderstelt dat de dagboekpraktijk aan de andere kant van de oceaan behoorde tot de dominante schrijfpraktijken. Ook bij ons was dat trouwens niet het geval. Het is niet zo dat alle schrijvers plotseling meer met

dagboeken bezig waren dan voordien. De eerder vermelde Canadese en Amerikaanse experimenten zijn het vermelden waard maar daarom nog niet representatief voor een algemene tendens. Ten tweede omdat het academische onderzoek naar het experimentele dagboek in het Noord-Amerika en Engeland van na de Tweede Wereldoorlog bijzonder gebrekkig is. Het moet eigenlijk nog grotendeels beginnen. Het Angelsaksische onderzoek naar het dagboek verdiept zich vooral in de *gender* en *minority studies*, de *disability studies* en, recenter, hedendaagse vormen van dagboekschrijven. Dat laatste betreft vooral de invloed van de moderne communicatietechnologieën op de dagboekpraktijk. De gekozen invalshoek bij dat soort onderzoek is daarbij vooral sociologisch gekleurd. Het baanbrekende onderzoek van Robert Fothergill (1974) – die zich als eerste in de Angelsaksische wereld diepgaand interesseerde voor de literaire waarde van het dagboek – en het werk van Raoul (1980) over de dagboekroman gelden hierbij vooral als uitzonderingen.

Mijn vierde verklaring voor de ontvankelijkheid in de jaren 1960 en 1970 is eveneens verbonden met de tijdsgeest, denk daarbij aan de ideologische spanningen tussen communisme en kapitalisme, de oorlogen die zij motiveren, de pacifistische tegenbewegingen, de steeds luidere roep om meer rechten voor minderheden. Die periode wordt met andere woorden gekenmerkt door een bijzonder grote ontevredenheid met de richting die de geschiedenis uitgegaan is. Volgens mij is het dagboek net het genre bij uitstek om de lineaire tijd die de geschiedenis belichaamt uit te dagen. De dagboekschrijver moet respect tonen voor de kalendertijd maar tegelijkertijd geeft hij een welbepaalde vorm aan de tijd, een vorm die de kalender, en dus de geschiedenis ook geweld aan kan doen. Het genre plakt zodanig aan de geschiedenis dat het meteen ook de literaire vormgeving is waarmee die tijdsopvatting uitgedaagd kan worden. Hoe komt dat ongenoegen dan concreet tot uitdrukking? Dat kan gewoon letterlijk gebeuren. In *De goddelijke hagedisjes* (1969) verdedigt Willy Roggeman, door Friedrich Nietzsche (1844-1900) geïnspireerd, de stelling dat een lineaire geschiedenisopvatting gewoon onhoudbaar is: ‘Er is geen evolutie, geen ketting. Er is alleen de sprong in het niets die ons de kans geeft op het alles’ (120). In deze studie komen uiteraard ook de andere tijdsopvattingen aan bod die het dagboek ondanks zijn ogenschijnlijke lineariteit kan laten optreden. Op theoretisch vlak zullen zij in de afzonderlijke hoofdstukken verder uitgewerkt worden.

Theoretische verklaring

De keuze voor het dagboek werd – in Vlaanderen en elders – ook gestimuleerd door de literatuurtheorie. Eind de jaren 1960 bloeit de literatuurtheorie als nooit tevoren. De Franse tendens die de geschiedenis zal ingaan als ‘la nouvelle critique’, is zich dan sinds de jaren 1950 volop aan het ontplooiën. Hierbij kan naar de hechte band verwezen worden tussen het begin van de nouveau roman – met Alain Robbe-Grillet (1922-2008) als kopman, zelf theoreticus van zijn eigen werk – en de opkomst van de figuur van de criticus of literatuurtheoreticus. Vermeldenswaard is het bekende artikel van Barthes, ‘Littérature objective’ (1964), waarin hij *Les gommages* (1953), de eerste roman van Robbe-

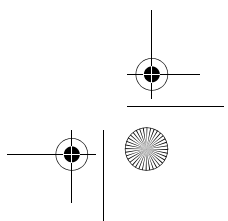
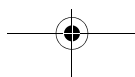
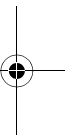
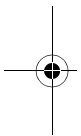


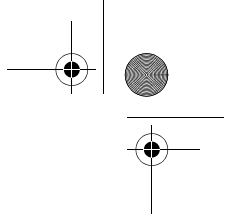
Grillet, bespreekt. In die tekst ziet hij een *modus operandi* van die ‘nieuwe’ schriftuur die, zo beweert Barthes, op het eerste gezicht zonder diepgang is en eigenlijk toch subjectiviteit opbouwt door het zo overvloedig beschreven object uit de functionele omgeving te rukken en vanuit een bijzonder perspectief te herschikken. De blik die mee het relaas opbouwt bleek plotseling met subjectiviteit opgeladen. Daarmee toont het boek aan dat zelfs wat blijkt van de hoogste ‘ontpersoonlijking’ getuigde, in feite nog diep door subjectiviteit doordrongen blijft. Belangrijk is de invloed die deze theoretische en artistieke ontwikkeling in Vlaanderen heeft gehad op het traditionele rollenpatroon tussen schrijver, lezer en criticus zoals dat duidelijk zal blijken uit het hoofdstuk over Paul de Wispelaere. De Franse literatuurtheorie bereikt niet alleen de collegezalen en de wetenschappelijke publicaties, de theorie wordt ook in de literatuurkritiek verwerkt. Daarnaast vormt dat denken voor de schrijver de gelegenheid om over zijn eigen werk te reflecteren. Zo blijkt vanwege de geradicaliseerde subjectivering de (zelf)representatie van de schrijver, zijn ‘ethos’, problematischer dan ooit, en het dagboek een bijzonder gepast genre om die subjectiviteit grondig te verkennen.

Wat bedoel ik eigenlijk met ‘ethos’? Het woord is al meermaals gevallen, maar werd nog niet in detail besproken. Met ‘ethos’ verwijs ik naar het (zelf)beeld van de schrijver, maar dan wel beperkt tot de louter tekstuele constructie. Dat ethos veronderstelt zelfs een zekere lichamelijke, ‘l’image corporelle qu’on assigne à celui dont émane le discours’ (Amossy 2010, 35-36). Het is mogelijk om dat ethos gedeeltelijk op basis van de tekst te reconstrueren: de woordkeuze, de stijl, de argumentatie, de geëtaleerde kennis en zelfs de toon (humoristisch, ironisch, cynisch, arrogant, naïef). Dat alles doet bij de lezer een zeker schrijversbeeld rijzen en verwijst naar wat Dominique Maingueneau (1950) het ‘ethos montré’ noemt. Daarnaast is er het ‘ethos dit’, dat op zelfbeschrijvende passages steunt. Het spreekt vanzelf dat het ethos niet uitsluitend discursief is. In het geval van de tekst moet ook rekening gehouden worden met de (voor)kennis die de lezer bezit van de auteur, het beeld dat hij zich van hem heeft gevormd voor hij met de lectuur begon. Dat beeld noemt Maingueneau het ‘ethos prédiscursif’ (Maingueneau 2004, 203-206).

Het verwante begrip ‘postuur’, dat door de Zwitserse socioloog Jérôme Meizoz (1967) werd ingevoerd, beschouw ik als het auteursbeeld dat resulteert uit een singuliere positionering van de auteur ten opzichte van het veld. In Meizoz’ woorden: ‘la manière singulière d’occuper une “position” dans le champ littéraire’ (Meizoz 2007, 18), of nog: ‘l’“identité littéraire” construite par l’auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public’ (Meizoz 2007, 18). Het begrip leunt met andere woorden veel meer aan bij een sociologie van het gedrag:

Une posture désigne la présentation de soi de l’écrivain, et met donc l’accent sur la construction d’une figure d’auteur singulière par le biais d’un ethos linguistique et de conduites littéraires publiques. Manière singulière d’occuper sa position sérielle dans le champ littéraire, un choix postural ne se comprend qu’en référence à l’espace des possibles du champ. (Meizoz 2011, 18)

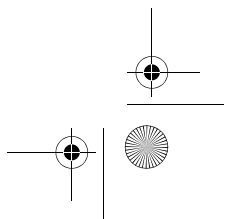
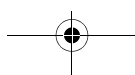
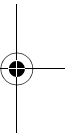
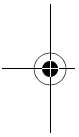


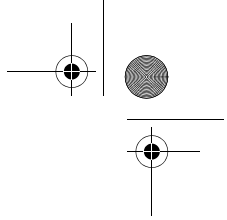


Het postuur is, met andere woorden, het schrijversbeeld dat ontstaat uit de ontmoeting tussen zowel de tekst (het discursieve ethos) als wat buiten de tekst staat: de kledij, de optredens tijdens interviews of tijdens signeersessies, de lichaamstaal, de manier van spreken, de kledij. Het is mogelijk om dat postuur tot op zekere hoogte onder controle te hebben, maar een postuur kan eveneens aan de auteur ontsnappen, bijvoorbeeld naar aanleiding van een of ander schandaal. We kunnen daarbij denken aan de Amerikaanse acteur Bill Cosby (1937) die van icoon van sociale doorbraak voor de zwarte gemeenschap nu vooral opgepadeld zit met het veel minder begerenswaardige postuur van vrouwenverkrachter. In het geval van de schrijver is het postuur nauw verbonden met het institutionele traject: op welke manier beïnvloeden zijn publicaties dit traject? Waar lijkt hij naartoe te (willen) gaan? Welke literaire groepen, welke netwerken doorloopt dit traject? Wat zijn de artistieke mogelijkheden die dat traject toelaat?

Het ethos daarentegen moet als een onderdeel van het algemenere postuur opgevat worden. Het is slechts één van de componenten die bijdragen tot de auctoriele beeldvorming waarmee het door de schrijver afgelegde institutionele traject gepaard gaat. Uiteraard kunnen ethos en postuur heel sterk op elkaar lijken, maar zij kunnen ook grondig afwijken van elkaar. Ook kan de schrijver zijn sociale gedrag zoveel mogelijk afstemmen op het door hem geconstrueerde, laat staan gekoesterde, tekstuele zelfbeeld. Van een dagboekschrijver verwacht de lezer doorgaans dat hij zich ook als (dagboek)schrijver presenteert in de tekst. Zo kan hij de lezer overtuigen van het sérieux van zijn literaire onderneming. Het ethos bevestigt daarmee het postuur en omgekeerd. Dat gaat vaak veel verder dan het thematiseren van het schrijven. Niet zelden duidt een schrijver aan waarom hij met zijn dagboek begonnen is, waar en wanneer het dagboek is geschreven, hoe het er fysiek uitziet, hoe het gepubliceerd moet raken, wat zijn gemoedstoestand tijdens het schrijven is, hoe vaak hij zijn aantekeningen herleest of waar hij zijn dagboek bewaart. Het ethos van de dagboekschrijver kan weliswaar zeer expliciet naar voren komen door beschouwingen over het dagboekschrijven, maar ook discreter, bijvoorbeeld wanneer er verwezen wordt naar het 'nu'-moment van het schrijven. In het incipit van haar dagboek, begint Anne Frank in medias res door meteen in te gaan op de vertrouwingsfunctie die ze aan haar dagboek toekent. Daarmee zegt ze iets over haar dagboek, maar tegelijkertijd vangt zij met dezelfde zin de constructie aan van haar ethos als intimistische vertelster: 'Ik zal hoop ik aan jou alles kunnen toevertrouwen, zoals ik het nog aan niemand gekund heb, en ik hoop dat je een grote steun voor me zult zijn.' (9)

Verder doordrenkt dat ethos niet alleen de passages over het schrijven zelf maar het hele dagboek. Een mooi voorbeeld hiervan is Willy Roggeman, van wie de lezer in de jaren zestig maar altijd hetzelfde dagboekschrijversethos aangeboden krijgt: dat van een monomane, op het eigen schrijven betrokken auteur, voor wie de dagelijkse notitie een obsessie is, maar die toch niet ontsnappen kan aan de contingenties van het leven.



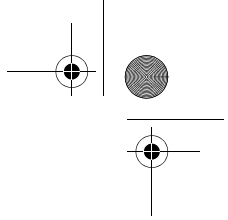


Discoursanalyse

Door voor begrippen als ‘ethos’ of ‘postuur’ te kiezen, plaats ik dit boek bewust in een zekere epistemologische traditie, namelijk de letterkundige discoursanalyse, die de laatste jaren een vaste plaats heeft verworven in de neerlandistiek. Dat bleek recent nog uit het achtste deel van deze SEL-reeks, *Het lab van de sixties* (Bernaerts, De Geest, Vandevoorde & Vervaeck 2014) of uit Laurens Hams (1985) studie *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur* (2015). Die overlevering uit het Franse taalgebied gaat echter nog te vaak gepaard met een hardnekkig verlies aan nuancering, net zoals voor de deconstructie en het poststructuralisme indertijd. Het staat vast dat het werk van Meizoz te kampen heeft met de voordelen maar ook met de nadelen van zijn vlotte leesbaarheid. Aan Meizoz hebben we te danken dat de auteur, als literatuurwetenschappelijke problematiek, opnieuw bespreekbaar is geworden, en dan wel – God zij dank – als koppelteken tussen de wereld binnen de tekst en de wereld daarbuiten, begrijp: het veld in de brede zin van het woord. Zeker is echter dat Meizoz’ publicaties tot op vandaag een heleboel zwaktes vertonen die door Lars Bernaerts, Dirk De Geest, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck als volgt werden gesynthetiseerd:

Meizoz baseert zich [...] op auteursuitspraken en auteursintentie, die hij zowel traceert in externe uitspraken (in interviews, correspondenties en uiteenlopende egodocumenten) als in het literaire werk zelf. Daardoor maken zijn analyses, hoe verdienstelijk ook, bij momenten toch een nogal hybride en intuïtieve indruk, aangezien door zijn werkwijze de verschillen qua spreesituatie (de zogenaamde *énonciation*) grotendeels worden uitgevlakt. (2014, 8)

Een ander belangrijk minpunt van Meizoz’ werk en het succes dat hij geooft heeft, is dat het een nochtans bijzonder verdienstelijk deel van de rest van de discoursanalyse overschaduwde. Hij is de voornaamste boom waardoor je het bos niet meer ziet, terwijl het net bij die ‘achterban’ is, dat de broodnodige nuancering van Meizoz’ inbreng allicht te zoeken valt. Veel te gemakkelijk wordt het aanverwante werk van Ruth Amossy, Maingueneau, maar ook doorslaggevend aanvullende studies van Pascale Delormas (2014) bijvoorbeeld,²⁹ genegeerd ten bate van het mettertijd steeds modieuzer en kameleontischer wordende ‘postuur’. Symptomatisch in dat opzicht lijkt mij Laurens Hams aanpak in zijn voor de rest zeer vernieuwende studie *Door Prometheus geboeid*. Het staat vast dat Meizoz’ apparaat, met enkele bijstellingen, grote diensten bewijst in een werk dat wil aantonen dat auctoriele autonomie in de eerste plaats ‘een retorische constructie [is] waarmee een auteur zichzelf positioneert in zijn of haar omgeving.’ (Ham 2015, 16)³⁰ Opvallend is echter het gemak waarmee Ham het theoretische aandeel van Amossy én van Maingueneau van de tafel veegt terwijl het wel bekend staat dat Amossy nu eenmaal een retoricaspécialiste is.³¹ In zijn conclusie stelt Ham dat de auteurs ‘claimen [...] dat ze géén deel uitmaken van het burgerlijke of politieke bestel (dat ze vrij zijn), dat ze daardoor ook politiek onmachtig zijn, maar dat deze positie buiten de bestaande

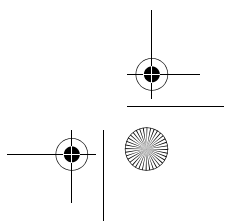
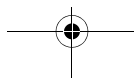
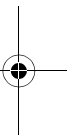
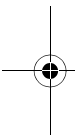


machtsstructuur juist een bijzondere maatschappelijke rol mogelijk maakt.³² (Ham 2015, 293) Die paradoxale ruimte waarin de auteur zich buiten de officiële machtsstructuur bevindt, en net daardoor een eigen autoriteit toegeschreven krijgt, laat zich naadloos vatten in Maingueneaus discours over de paratopie en aanverwanten.

Over die bewuste ‘paratopie’ wil ik het hebben in wat volgt. Met de term doelt Maingueneau op de paradoxale ruimte van waaruit de schrijver vormgeeft aan zijn eigen auctoriële autoriteit. Paratopie is de ruimte die de productie van literatuur mogelijk maakt. Volgens Maingueneau positioneert de schrijver zich zowel buiten als binnen de maatschappij en het literaire veld. ‘Les [écrivains] “solitaires” peuvent sans doute s’éloigner des villes, mais non sortir de l’espace qui leur confère leur statut et sur lequel ils proposent leurs actes symboliques.’ (Maingueneau 2004, 55) Voor de dagboekschrijvers die in deze studie aan bod komen is dat zeker het geval. Het is voor de schrijver niet mogelijk om een volledig bestaan te leiden afgezonderd van de maatschappij, want daardoor zou hij zijn schrijversstatuut gewoon verliezen. Bovendien is de kwestie ook pragmatisch: de schrijver mag zichzelf niet volledig afsluiten van een ruimte waarin literatuur maken mogelijk is. Dat betekent echter niet dat de schrijver zich conformistisch moet gedragen. Wel kan hij inspelen op het feit dat hij als schrijver niet over een welbepaalde ruimte beschikt. En zijn tekstproductie zal hem daarbij helpen. Hij is een figuur ‘dont l’énonciation se construit à travers l’impossibilité même de s’assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société.’ (Maingueneau 2004, 85) Het is die wankelende positie van de schrijver, dat problematische toebehoren tot de maatschappij én tot het literaire veld, die als basismaterie dient voor de schepping van een oeuvre, zegt Maingueneau. Paratopie mag volgens hem niet met ‘marginaliteit’ verward worden, hoewel het begrip vaak met een ruimtelijke paradox overeenstemt (zijn plaats niet vinden, steeds van plaats veranderen). Reden daarvoor is dat paratopie tot het creatieve proces zelf behoort en tegelijk dat creatieve proces omvat. Daardoor komt een wederzijdse dynamiek tot stand:

Ni support ni cadre, [la paratopie] enveloppe le processus créateur, qui l’enveloppe aussi: faire œuvre, c’est d’un seul mouvement produire des énoncés et construire par là-même les conditions qui permettent de la produire. Structurante [sic] une énonciation et structurée par elle, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit. (Maingueneau 2003)

De beeldvorming rond de auteur hangt dus niet alleen af van het institutionele gedrag van de schrijver, maar ook van het zelfbeeld waaraan hij door middel van zijn tekstproductie vormgeeft en waarmee hij inspeelt op de paratopische situatie waaruit het literaire werk ontstaan is: de literaire tekst is er gekomen dankzij de paratopische situatie waarin de auteur tijdens de productie verkeerde, en vormt er ook de bevestiging van. Zonder paratopie geen literaire tekst, en zonder literaire tekst geen bevestiging van de



paratopie. Het boek vormt voor Maingueneau de bevestiging van de productieomstandigheden die de publicatie ervan mogelijk hebben gemaakt:

Par sa manière de 's'insérer' dans l'espace littéraire et la société, l'écrivain construit en effet les conditions de sa propre création; il est des œuvres dont l'autolégitimation passe par le retrait solitaire de leur créateur, il en est d'autres qui exigent sa participation à des entreprises collectives: Sartre animant des revues politiques, défilant dans des manifestations, Thomas Bernhard vitupérant depuis son village contre les milieux culturels viennois, disent chacun à sa façon ce qu'est pour eux la littérature légitime. (Maingueneau 2004, 72-73)

Autobiografische tekstproducties vormen gelegenheden bij uitstek om de auctoriële paratopie te bevestigen. Kiezen voor het dagboek, dat zijn literariteit net haalt uit de uitdaging die het genre vormt ten opzichte van de gevestigde literaire waarden, kan die paratopische zelfpositionering alleen maar bekrachtigen.

Ten slotte wil ik benadrukken dat ik de letterkundige discoursanalyse niet beschouw als een methode an sich. Sommige academische debatten, hoe boeiend ook, zijn nog tot op heden niet helemaal afgerond – reeds in 2009 stelde Meizoz een precieze omschrijving van bepaalde begrippen voor om overlappingen te vermijden – en het verrichte werk is volgens mij nog steeds niet rijp genoeg om daadwerkelijk van een methode te kunnen spreken. Eerder beschouw ik de letterkundige discoursanalyse als een fascinerend instrumentarium dat toegang verleent tot tekstanalytische en literatuursociologische vraagstukken die tot enkele jaren geleden onderbelicht gebleven zijn. Vandaar dat mijn analyses in de volgende hoofdstukken geen strak toegepast stappenplan vertonen. In de aanpak van mijn casussen vallen niet stelselmatig dezelfde etappes te herkennen. In dit geval hanteer ik liever als principe dat tekststudie voortkomt uit de ontmoeting tussen een respectvolle lezer en een singuliere tekst. Die combinatie van respect en singulariteit veronderstelt dat binnen het gehanteerde leesmodel verschuivingen optreden naargelang van de behandelde tekst. De tekst dicteert als het ware zijn aanpak. Toch biedt de conclusie van ieder hoofdstuk een duidelijk antwoord op de onderzoeksvragen die in deze studie centraal staan.

Deze studie is met andere woorden geen poging om de letterkundige discoursanalyse methodologisch te grondvesten. Ik beweer ook niet dat het heden ten dage mogelijk is om er een prima geöliede tekstanalytische methode van te maken. De stellingen die ik hier verdedig en die ik hieronder nog even kort zal uiteenzetten, zijn van een andere aard aangezien zij vooral betrekking hebben op de troeven van het dagboekschrijven. Maar voor mijn demonstraties heb ik wel sterke begrippen nodig. Een deel van de begrippen die ik gebruik komen uit de letterkundige discoursanalyse en hebben het voordeel dat zij complementair en transdisciplinair kunnen optreden. Dat neemt niet weg dat zij, hoe kan het ook anders, ingebed blijven in specifieke epistemologische en theoretische tradities.

In ieder hoofdstuk dat hier volgt staat een experimentele dagboekschrijver centraal, samen met één of meerdere van zijn dagboeken. Fundamenteel is voor mij de vraag in hoeverre de tekst de lezer uitnodigt tot een specifieke lectuur van het ethos die het toestaat om het auteursbeeld op te vatten als een uitdaging van een lineaire tijdsopvatting. Mijn hypothese is dat het dagboek door zijn specifieke aanpak van het ethos beter dan welk genre ook beschouwd kan worden als de manifestatie van een ‘anachronisme’ op literair niveau. Het begrip ‘anachronisme’ gebruik ik in de betekenis die de Franse filosoof en kunsthistoricus Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2000) eraan geeft. Ik bedoel daarmee dat het mogelijk is om in de tekst allerlei ‘symptomen’ te ontwaren die in het boek de mogelijkheid van een normaal, chronologisch tijdsverloop en de – in dit geval ‘tekstuele’ – waarneming ervan aan de orde stellen (Didi-Huberman 2000, 40). Het dagboek moet dan als een kluwen benaderd worden waar meerdere tijdsopvattingen elkaar treffen, het tegen elkaar opnemen en zich door elkaar laten bestuiven. Komen in de volgende hoofdstukken opeenvolgend aan bod: Daniël Robberechts’ dagboeken die de jaren zestig bestrijken; Maurice Gilliams en *De man voor het venster* (1943); Paul de Wispelaeres *Paul-tegenpaul* (1970), dat voor mij de aanleiding vormt voor een vergelijking met zijn meer dan twintig jaar later verschenen *Het verkoalde alfabet* (1992); voor Jeroen Brouwers wordt gefocust op *Groetjes uit Brussel* (1969); Ivo Michiels en *Ikjes sprokkelen. Journal brut* (1958); Willy Roggeman en *De goddelijke hagedisjes*. Uit deze opsomming blijkt dat mijn voorkeur uitgaat naar de verbanden die ik tussen de verschillende dagboeken ontwaar, meer dan naar een chronologische behandeling ervan. Ik heb me verder niet te krampachtig willen beperken tot de jaren 1960 en 1970. Maurice Gilliams beschouw ik als een voorganger met zijn *De man voor het venster*. Dat dagboek vormt voor mij de gelegenheid om stil te staan bij een van de grondleggers van de ‘nouveau journal’. En De Wispelaeres *Het verkoalde alfabet* behandelen naast *Paul-tegenpaul* maakt het mogelijk om De Wispelaeres dagboekpraktijk ook contrastief aan te pakken.

Ten slotte kunnen er vragen rijzen bij keuzes als Ivo Michiels’ *Ikjes sprokkelen. Journal brut* of Jeroen Brouwers’ *Groetjes uit Brussel*. In hoeverre kunnen zij nog als dagboek beschouwd worden? Prototypische dagboeken zijn ze in geen geval en je kunt je ook afvragen wat er nog overblijft van Lejeunes toch al zo minimalistische definitie van het genre. Voor mij vormen Michiels en Brouwers de gelegenheid om het genre andersom te benaderen: in hoeverre kunnen hun teksten toch nog als dagboeken gelezen worden? Voor Michiels’ werk heeft dat niet alleen te maken met de ondertitel die iets dagboekachtigs aankondigt, maar ook met het feit dat, zoals ik zal aantonen, *Ikjes sprokkelen* letterlijk als een dagboek opgevat kan worden. Wat Brouwers betreft, blijft Lejeunes definitie nolens volens van toepassing: voor alle hoofdstukken, van welke lengte dan ook, wordt de tekst ingeleid door een datering. *Groetjes uit Brussel* bestaat uit een reeks gedateerde sporen.

Sommige casussen en hun ontleding werden eerder al gepubliceerd, al dan niet in een andere taal. Bepaalde hoofdstukken zijn daar grondig bewerkte versies van.

Om voorlopig af te sluiten

Tevens vormt dit boek het orgelpunt van een vierjarig onderzoek naar het experimentele dagboek in Vlaanderen. Dankzij de vlotte samenwerking van de leden van het SEL kon ik deze taak in optimale omstandigheden volbrengen. Ik denk hierbij onder meer aan het driedaagse colloquium *Le journal intime. Enjeux et mutations d'un genre hybride* dat in 2011 in Louvain-la-Neuve werd georganiseerd, en waarvan de laatste dag in het teken stond van Vlaamse experimentele dagboekschrijvers. Andere, informele ontmoetingen, vormden nieuwe gelegenheden om de reflectie verder te voeren. Myriam Watthée-Delmotte en Sonja Vanderlinden wil ik bedanken voor hun medewerking aan de organisatie van het colloquium en David Martens, als toenmalige hoofdredacteur van het tijdschrift *Interférences littéraires – Littéraire interférenties*, voor zijn expertise tijdens de publicatie van de handelingen.

Zonder de leergierigheid van de derdejaarsstudenten Germaanse talen aan de Université Saint-Louis – Bruxelles, die het college 'het naoorlogse schrijversdagboek' gevolgd hebben, zou dit boek er niet in zijn huidige vorm zijn.

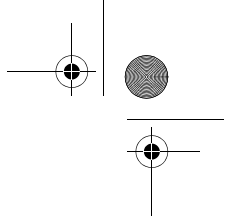
Dit boek steunt op lange gesprekken die ik met Hans Vandevoorde heb mogen voeren en in het kader van het onderzoek naar het 'nouveau journal' dat wij de afgelopen jaren in kameraadschappelijk verband hebben verricht. Vandevoorde en Vanderlinden ben ik erkentelijk voor de aandachtige lectuur van de eerste versies van het manuscript dat aan dit boek voorafging. Lars Bernaerts, ten slotte, zorgde voor de allerlaatste verbeteringen. Die hulp betekent heel veel en ik wil hem hiervoor hartelijk bedanken.

NOTEN

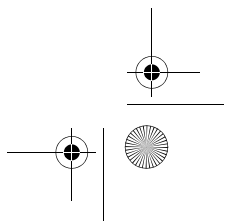
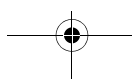
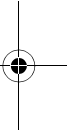
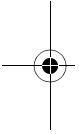
1. Voor een overzicht verwijs ik naar Brems (2006, 287 e.v.).
2. Hoewel het eerste onderdeel, dat de naam *Ikjes sprokkelen* draagt, nooit officieel werd opgenomen in de reeks *Journal brut*. Dat bleek nog eens toen in 2011 *Mag ik spreken? Journal brut – een reconstructie* verscheen bij De Bezige Bij. Daarin werden alle delen van de cyclus opgenomen, met als officieel startpunt *De vrouwen van de aartsengel* (1983).
3. Van De Wispelaere verscheen 22 jaar later een tweede schrijversdagboek, met name *Het verkoolde alfabet* (1992).
4. Van Robberechts werd in 1969 het schrijversdagboek *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving* gepubliceerd, dat vanaf de tweede druk in hetzelfde jaar *Open boek. Een dynamische zelfbeschrijving* heette. Daarnaast is hij de auteur van nog drie gepubliceerde dagboeken, die lopen van 1964 tot en met 1969 en telkens twee jaar bestrijken. Het laatste deel, *Dagboek '68-'69*, verscheen postuum in 2010.
5. Ik denk hier uiteraard aan de dagboekachtige *Het zomers nihil* (1967), *De goddelijke hagedisjes* (1969) en *Gnomon* (1975). Wie echter een blik werpt op de inhoud van het aan de UGent bewaarde 'Archief Willy Roggeman' merkt op dat een groot deel van Roggemans literair werk in het teken staat van een strikte periodisering. Dit zou allicht een aparte studie verdienen. (<http://www.nederlandseliteratuur.ugent.be/roggeman/literair#OF>), geraadpleegd op 30 oktober 2015.
6. Met het in 1970 verschenen *Een tijdsverloop*. Voor een onderzoek naar de verhouding tussen *Een tijdsverloop* en het dagboekgenre verwijs ik naar Deckmyn en Vandevoorde (2012).
7. Ik verwijs hier naar *Negenenvijftig (Rooms & places)*, (1975).

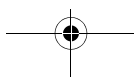
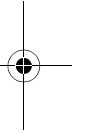
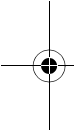
20 INLEIDING

8. Van Veys verscheen in 1973 *Ontaard journaal. Een collega, een autobiografie soms*.
9. *Kaleidiafragmenten. Operaties 1* (1970), *Raadsels van het rund. Operaties 2* (1978), *Alle vlees. Operaties 3* (1980).
10. Zoals blijkt uit *Groetjes uit Brussel, Ansichtskarten, over liefde, literatuur en dood* (1969), *Zonder trommels en trompetten* (1973), *Zachtjes knetteren de letteren* (1975), *Mijn Vlaamse jaren* (1978) en *Kladboek* (1979).
11. Voor pogingen tot definitie van het genre verwijs ik naar Braud (2006, 9), Carter (2002, 6), Corrado (2000, 6-7), Didier (1976, 9 e.v.), Gilot (1978, 1), Girard (1963, 3-4), Kagle (1979, 15), Lejeune & Bogaert (2003, 8), Martinson (2003, 5), Nussbaum (1988, 130), Podnieks (2000, 43), Rannaud (1978, 285), Rosenwald (1988, 5), Simonet-Tenant (2004, 20).
12. Wat ik precies bedoel met 'schrijverspostuur', bespreek ik in het theoretische punt van dit inleidende deel.
13. Braud (2006, 177), Didier (1976, 9 e.v.), Rannaud (1978, 285), Rosenwald (1988, 5).
14. Zie ook Rosenwald (1988, 5).
15. Zie verder nog Lejeune (2000, 209-211) en Podnieks (2000, 43).
16. Corrado (2000, 6-7); Podnieks (2000, 43); Rosenwald (1988, 5).
17. Braud (2006, 9); Carter (2002, 6); Corrado (2000, 7); Girard (1963, 3-4); Nussbaum (1988,130); Podnieks (2000, 43); Rosenwald (1988, 5). Uiteraard houdt dit kenmerk geen rekening met de fictionele dagboeken bijvoorbeeld, waarin het leven van iemand anders wordt verteld.
18. Zie verder nog Braud (2006, 9) en Podnieks (2000, 43).
19. Braud (2006, 9); Didier (1976, 9).
20. In verband met de toekomstige lezer van het dagboek kan verder naar Braud (2006, 221 e.v.) worden verwezen
21. Zie in dat verband ook Braud (2006, 74).
22. Amossy (1999 & 2009); Maingueneau (2004, 203-221); Meizoz (2007 & 2009); Vandevoorde (2009).
23. Zie in dat verband Braud (2006: 255-256); Didier (1976: 55); Kagle & Gramegna (1996, 39); Kunz-Westerhoff (2005, 16) & Porter Abbott (1984, 48; 49).
24. Zie ook Didier (1976, 9 e.v.).
25. Dominique Kunz Westerhoff (2005). In 2009 verscheen van Sartre *Journal de deuil: 26 octobre 1977-15 septembre 1979*, geredigeerd door Nathalie Léger. Het dagboek werd na zijn verschijning fel besproken aangezien de publicatie ervan sterk indruist tegen de theoretische overtuigingen waarvoor de Franse denker staat. Meer daarover valt te lezen bij Peeters (2010).
26. Braud (2006, 260). 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).
27. Didier publiceerde in 1976 het standaardwerk *Le journal intime*, bij de Presses universitaires de France.
28. Zie verder: Bunkers & Huff (1996), Bunkers (2001,19); Carter (2002, 6); Didier (1976:7-8; 19-20; 140); Corrado (2000, 6); Falk (1987, 183); Girard (1963, 598).
29. Ook zeer belangrijk omdat de studie discoursanalytische begrippen problematiseert aan de hand van postklassieke narratologische vraagstukken, is Liesbeth Korthals Altes' *Ethos and Narrative Interpretation* (2014).
30. Het hoofdstuk over Paul de Wispelaeres dagboeken wijst trouwens ook in die richting.
31. Amossy heeft trouwens een belangrijk artikel over de discoursanalytische aanpak van de roman op haar naam staan. (Amossy 2009)



32. Zo herinnert Ham in zijn conclusie ook aan de Multatuli's stelling dat '[zijn] enige maatschappelijke positie is [...] dat hij *geen positie heeft*, geen verantwoordelijkheid en dus ook geen omlinjende taak.' Meteen daarna licht hij toe dat die ontkenning van een maatschappelijk toebehoren echter niet te beschouwen valt zonder dat het toch enigszins volgens zijn maatschappelijke en politieke context verklaard kan worden, en daarmee sluit Ham opnieuw aan bij de logica van Maingueneaus paratopie: 'Natuurlijk moeten we niet denken dat Multatuli die autonomie daadwerkelijk *bezit* als een duurzame verworvenheid. Ieder schrijverschap is ingebed in politieke en maatschappelijk ontwikkelingen, zo heeft dit boek keer op keer aangetoond [...].' (Ham 2015, 293)





1. DANIEL ROBBERECHTS: GEVLOERD BESTAAN

Beginnen met een schrijver als Daniël Robberechts biedt een dubbel voordeel. Ten eerste is er het feit dat zijn dagboeken veel tijdsopvattingen thematiseren die ook in andere experimentele schrijversdagboeken opduiken. Robberechts' dagboeken vormen daardoor een eerste gelegenheid om die tijdsopvattingen grondig te problematiseren. Verder is er het feit dat van Robberechts zowel traditionele dagboeken verschenen zijn als meer experimentele dagboekachtige teksten zoals *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving*. Dit maakt het contrast tussen de twee dagboekvormen duidelijker. *De grote schaamlippen* is ook het enige dagboek van Robberechts dat daadwerkelijk in de jaren 1960 verscheen. Het traditionelere *Dagboek '64-'65* werd in 1984 gepubliceerd, *Dagboek '66-'68* verscheen in 1987 en op het even conventionele en postuum uitgegeven *Dagboek '68-'69* was het wachten tot 2010 (De Ryck 2010).

Wie de dagboeken van Robberechts chronologisch leest volgens de datering en niet volgens publicatiejaar, maakt kennis met de bescheiden 'success story' van een Vlaamse auteur die van meet af aan van zijn pen heeft willen leven. Alle drie de werken tonen hoe Robberechts langzaam maar zeker symbolisch kapitaal sprokkelt en de rand van het literaire veld verlaat om het centrum steeds grondiger te verkennen. Die toenadering tot het centrum gaat gepaard met een geografische verplaatsing van het Waalse Arlon naar het Vlaamse Everbeek, net aan de overkant van de Belgische taalgrens en veel dichterbij de hoofdstad en zijn culturele aanbod.

In het traditioneel aangelegde *Dagboek '64-'65* leeft Robberechts met zijn vrouw Céline ('Cee' genoemd) nog in de Belgische Ardennen waar hij (naast allerlei gezondheidskwaaltjes) chronisch aan geldgebrek lijdt. Robberechts' geografische situering en institutioneel prestige gaan hand in hand: ze zijn even marginaal. Zelf is de schrijver te arm om naar de hoofdstad te reizen. De enige band die hij met rest van het veld onderhoudt wordt door de postbode belichaamd, naar wie hij iedere dag opnieuw hunkerend uitkijkt. Die marginaliteit gaat gepaard met een gevoel van vernedering en verlatenheid. Het toppunt van zijn mislukking ziet Robberechts in het feit dat hij nog steeds geen uitgever heeft gevonden:

V O801 Voel me zowat als een uit de tekenmoppen welbekende drenkeling-op-een-eilandje, de uitgevers-schepen varen voorbij en wensen me proficiat om de duidelijkheid van mijn seinen, er zijn twee tijdschriften-plezierboten die speciaal naar mijn molenwieken komen kijken, maar geen enkel schip dat me uit de nood komt halen; nu en dan vliegt een vliegtuig over het eilandje en laat een lauwerkrans neer. (1984, 158)

Tot dan heeft Robberechts slechts in tijdschriften gepubliceerd, maar in die jaren worden hem zijn eerste literaire prijzen toegekend: de Arkprijs (1963) en de Dirk Martensprijs (1965). Tijdens de receptie na de uitreiking van de Arkprijs krijgt hij de gelegenheid om kennis te maken met andere schrijvers, zoals Louis Paul Boon, Raymond Brulez, Gaston Burssens, Johan Daisne, Raymond Herreman, Herman Teir-



linck, Gerard Walschap, enz. Vooral Hugo Claus maakt een grote indruk op hem (1984, 101).

Hoezeer Robberechts van meet af aan bezig is met de indruk die hij achterlaat, blijkt uit het feit dat hij drie weken na de gelegenheid nog steeds blijft piekeren over zijn – volgens hem schamele – optreden: ‘Bij het terugdenken aan de viering van de Arkprijs gaan mijn handen nog zweten. Wat een geluk dat verba volant’ (1984, 114). Hij lijkt vooral ontevreden over zijn antwoord op een vraag van Karel Jonckheere ‘of [hij] nog altijd zo vroom was’ (1984, 101). Daar komt nog bij dat hij naar aanleiding van de Arkprijs door de pers afgeschilderd wordt als een in het Nederlands schrijvende Frans-talige (1981, 101). Beide elementen leiden tot de beslissing voor een bepaalde postuur die ook poëticaal gelezen kan worden: ‘[...] vermijd in het vervolg zulke vergaderingen waar men zijn kloten niet kan vegen aan de indruk die men op anderen maakt. Geheel je “verschijnen” moet zich tot je boeken beperken’ (1984, 101). Nog anders uitgedrukt: de schrijver moet er proberen voor te zorgen dat zijn postuur zoveel mogelijk van zijn ethos afhangt. Als we het dagboek mogen geloven, is het ook die beslissing die zal leiden tot het schrijven van *De grote schaamlippen*: bouwen aan een ethos dat in dienst staat van het postuur en op die manier dan ook voldoet aan de auctoriale overtuigingen betreffende het schrijversbeeld dat op het publiek losgelaten wordt.

W 1310 [...] Noodzaak van *De grote schaamlippen*: ik wilde dat men niets van me afwist buiten mijn geschriften, maar de journalisten zorgen ervoor dat er verkeerde of onnauwkeurige dingen worden gezegd – dan moet ik de werkelijkheid trachten te herstellen. (Bvb.: mijn ouders wel verfranse Vlamingen, maar mijn vader een rabiate flamingant; en verfranst, voor een groot deel, door de schuld van de Vlamingen: het ontbreken van een cultuurtaal.) Want liever onbegrepen dan verkeerd begrepen. (1984, 240)

In het voorwoord – dat de vorm kreeg van een vraaggesprek – van *Dagboek '64-'65* legt de verteller uit dat wat de lezer vasthoudt geen literair dagboek is. Met andere woorden, het werd niet geschreven met het oog op publicatie zoals dat voor *De grote schaamlippen* wel het geval was. Uiteindelijk werd het toch gepubliceerd, waardoor op scenografisch vlak een omwenteling plaatsvond. *Dagboek '64-'65* enceneert zichzelf als een intiem stuk. Het werd immers pas een twintigtal jaar later gepubliceerd, in 1984. Die discrepantie in de tijd zegt iets over het postuur dat Robberechts halverwege de jaren 1980 bereikt had. Als schrijver had hij toen waarschijnlijk voldoende symbolisch kapitaal verzameld om voor een dergelijke tekst een uitgever te kunnen vinden. Dit was in de jaren 1960 nog helemaal niet het geval, en biedt hem dan ook de mogelijkheid om zichzelf meteen te enceneren in een ‘dagboek van een jonge intellectueel’ en van een ‘would-be’ schrijver (1984, 5). Die spanning tussen maatschappelijke erkenning en gebrek aan erkenning zal trouwens een constante blijven in zijn werk.

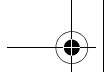
In wat volgt wil ik aantonen dat de dagboeken van Robberechts het ethos schetsen van een schrijver die zijn postuur van heel nabij volgt en er alles aan doet om dat postuur te

doen overeenstemmen met wat hij als de waarheid beschouwt. Als we de scenografie van die geschriften confronteren met Robberechts' discursieve ethè blijkt dat de schrijver ernaar streeft om zijn institutionele erkenning gepaard te laten gaan met een herinnering aan zijn schamele origine, zoals daarnet ook al bleek uit de eerste bladzijden van *Dagboek '64-'65*. Het dagboek treedt met andere woorden op als bevestiging van Robberechts' schrijversstatus en tegelijkertijd als terugwijzing naar de verpauperde leefomstandigheden waarin zijn schrijverschap genesteld is. Die dubbelzinnige ethosfunctie (hij is én schrijver én uit de marge afkomstig) van het dagboek laat ook een poëtische lectuur toe. Zijn verkenning van de hogere literaire sferen combineert hij met een schrijversethos die ook vernedering inhoudt. Zoals zal blijken uit de tekstanalyses die volgen, wordt het hoge in Robberechts dagboeken stevast gekoppeld aan een herinnering aan het lage. In zijn bespreking van *Dagboek '68-'69* heeft Sven Vitse het over een "comprimerend schrijven", een genadeloze zelfobservatie en -registratie die de mythe van de kunstenaar ontzenuwt en die idealiter banale dagelijkse arbeid inhoudt.' Het mag dus duidelijk zijn dat dat ideaal volgens mij verwezenlijkt is en zelfs meer naar vernedering streeft dan naar 'dagelijkse arbeid'.

Om het verder nog even over Vitse te hebben, de spanning tussen hoog en laag die de literatuur moet verwezenlijken sluit verder aan bij de hyperrealistische poëtica die Vitse in Robberechts' dagboeken en *Praag schrijven* herkent. Inderdaad, ook die poëtica pleit voor literatuur als trefpunt van extremen. Enerzijds fungeert het dagboek volgens Vitse als bevestiging van de realiteit van de auteur als ambachtsman: kenmerken als datering, plaatsaanduiding of poëtische passages zijn sporen van een heden waarin de schrijver aan het werk is. 'Het *schrijfproces* wordt met andere woorden nadrukkelijk geëtaleerd' (Vitse 2012, 107). Anderzijds ontmoet de lezer in diezelfde bladzijden de door de dagboekschrijver geschetste wereld die tot het verleden behoort. 'De indruk ontstaat dat het schrijfproces en het schrijfproduct samenvallen, dat de gepubliceerde tekst de directe, onbemiddelde weergave is van de oorspronkelijke tekst' (2012, 107).

Die literatuuropvatting krijgt vooral vanaf *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving* duidelijk gestalte. Dat schrijversdagboek, dat vanaf de tweede druk *Open boek* heette, verscheen voor het eerst in 1969 en werd in tegenstelling tot *Dagboek '64-'65* van bij het begin voor de uitgave bestemd. Dit heeft scenografische gevolgen op vormelijk en op inhoudelijk vlak. In tegenstelling tot Robberechts' traditionele dagboeken bevat het een inhoudsopgave waarvan de titels doen vermoeden dat de dagboeknotities ook thematisch bepaald zijn. Met de inhoudsopgave wordt een duidelijk inhoudelijk overzicht aangeboden, dat tegelijkertijd op losse schroeven wordt gezet. Zo legt de titel van de inhoudsopgave de nadruk op het onvolledige karakter van de opsomming: 'bevatende o.m.:'. En onderaan in de inhoudsopgave staat een tweede titel: 'en verder'. Onder die titel staan niet gepagineerde onderdelen: 'beschouwing, citaten, bedenkingen, dagnotities, een of meer brieven, dromen, reacties, over negen maanden leven, een drachtijd lang'.

In Robberechts' traditionele dagboeken staat het genre al vanaf het kaft aangekondigd. In het geval van *De grote schaamlippen* blijft de genre-aanduiding vaag, hoewel de ondertitel een autobiografisch werk veronderstelt. De lezer moet op het incipit wachten,



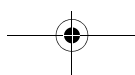
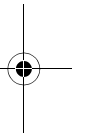
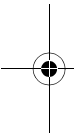
waarin de verteller laat verstaan dat het om een bewerkt dagboek gaat: 'Dit wordt de 1109e bladzijde van mijn dagboek, maar ik wou het – al is het maar voorlopig – een andere vorm geven.' De verteller mikt inderdaad op 'een dagboek dat meer dan een dagboek zou zijn' (1969, 7). Om die andersheid te benadrukken haalt hij de verwantschap aan met Maurice Gilliams' *De man voor het venster* uit 1943. De doelstellingen die hij aan die generische andersheid verbindt, blijven echter redelijk traditioneel. Zo wil de tekst aan de hand van een passende literaire vorm de discontinuïteit van het leven met de continuïteit van een boek verzoenen. Verder staat vermeld dat het de bedoeling is de lezer de gelegenheid te bieden om zijn leven te meten aan het bestaan van de schrijver. Ten derde is het boek er om de waarheid te verkondigen naar aanleiding van wat er allemaal over de auteur werd verteld (8-9). Dit wijst opnieuw in de richting van een ethos dat het literaire werk in dienst stelt van het beoogde postuur.

Dat ethos van de oprecht optredende schrijver kan al in de ietwat provocerende titel teruggevonden worden: *De grote schaamlippen*. Het is best mogelijk om de bewuste 'schaamlippen' als een metafoor van het boek te beschouwen, waarvan men de bladzijden spreidt om van een of ander intiem gegeven kennis te nemen. In de bewuste lippen kunnen echter ook de lippen van de schrijver gelezen worden, die er zijn schaamte om zijn seksualiteit mee verwoordt. Die schaamte zou hem door de heersende ideologie opgelegd zijn, zoals dat op bladzijde 142 te lezen staat:

Genezen van de schaamte. Bekomen van een kwarteeuw schaamte. Geen gevoelens heeft me de laatste vijfentwintig jaren zo bezeten. Meer dan een gevoelens. Een hartstocht. Schaamte waarover? Nu kan ik het noemen: over het leven, over het feit dat ik leefde. [...] Ik waag me aan de explicitering van de vroegste en hardnekkigste: de seksuele. Tegen mijn voornemen in om de seksualiteit nooit meer van de totale lichamelijkeheid te abstraheren? Maar het is nu eenmaal zo dat ik, dat mijn omgeving abstraherden, en dat de seksualiteit me juist de weg naar de integrale lichamelijkeheid versperde.

De wrok tegen de door de heersende ideologie opgelegde schaamte, blijft trouwens een constante in het daaropvolgende dagboek. *Dagboek '68-'69* laat zich volgens Vitse (2010: 3) bijvoorbeeld 'lezen als een tirade tegen de achterlijkheid van het katholieke Vlaanderen, die onder meer af te meten valt aan zijn aftandse seksuele moraal en het gebrek aan "zedelijk pluralisme" (20/5/69)'.

De rest van het kaft van de eerste editie vormt daar een bevestiging van. Het toont een handgeschreven 'naschrift', gedateerd op 28 november 1968, dat wil zeggen twee jaar na het jaartal dat door het boek behandeld wordt. Daarin wordt de onderneming van de auteur opnieuw als een leesbare bewerking gepresenteerd die eerlijkheid nastreeft. Daar hoort het besef bij dat een dergelijk voornemen ook vernedering en schaamte inhoudt. Ook geeft het omslag uiting aan het besef dat het oprechte autobiografische geschrift indruist tegen de heersende opinie, 'een maatschappij die niet het spreken, maar wel het ongeromanceerd schrijven over zichzelf nog altijd voor onvergefelijk onzedig houdt.'





Een voorbeeld van vernedering is het feit dat de verteller op dat ogenblik nog steeds niet uitgegeven raakt, als we hem mogen geloven. Van meet af aan wordt hij beschreven als ‘de waarschijnlijk meest bekroonde onuitgegeven Vlaamse schrijver’ (8), wat enkele bladzijden verder nogmaals herhaald wordt: ‘Wanneer krijg ik de prijs van de meest bekroonde onuitgegeven auteur?’ (13), en opnieuw aan het slot van het boek: ‘Het is nu 3,5 jaar dat ik vergeefs naar een uitgever zoek [...]’ (210). Hij stelt vast dat zijn leven failliet is (106) en dat hij tot eenzaamheid (19; 172) is gedoemd. Ironisch genoeg is die eenzaamheid eigenlijk niet zo slecht voor het postuur van onze verteller aangezien volgens hem ook twee beroemde autobiografische schrijvers eenzaam waren, en dat zijn namelijk Marcel Proust (1871-1922) en Julien Green (1900-1998) (19). Zo associeert hij zijn eigen bestaan met gevestigde autoriteiten. Een vergelijkbaar procedé waarin het eigen ethos aan gevestigde namen wordt verbonden – met alle positieve gevolgen van dien voor het postuur – zullen we later bij De Wispelaere aantreffen.

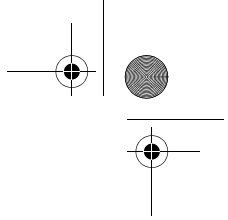
Hoezeer ethos en poëtica via de thematisering van de vernedering in elkaar vervlochten zijn wordt duidelijk als de verteller zijn falen met zijn woordproductie associeert (40). Woorden worden dan sporen van het falen, zij verankeren de mislukking. Het schriftelijk vastleggen van de ruwe realiteit fungeert dan als een poging om leven en woord elkaar te laten ontmoeten:

Op de bodem. Ik geloof dat weinig mensen er zo goed als ik in geslaagd zijn bijna voortdurend op de bodem van het leven te leven, zo dicht bij de grond, de naakte korst van het bestaan. Mijn manier van schrijven heeft trouwens weinig van een weeldeartikel, van een supplementaire ontspanning. [...] Wel geloof ik dat het schrijven (nog altijd?) geen vlucht misdrijf is, ik schrijf me niet in een eigen wereld in, en met de dag ben ik trouwens meer en meer geneigd het geschrift aan de werkelijkheid te toetsen. (48-51)

Het postuum uitgegeven *Dagboek '68-'69* onthult een vergelijkbaar ethos, hoewel dat schrijversbeeld ook verandering laat zien: Robberechts is op dat ogenblik een actieve ‘Meridianer’¹ geworden die van een zekere institutionele erkenning geniet. Hij heeft immers een uitgever gevonden. Daarnaast werkt Robberechts mee aan verschillende tijdschriften en richt hij een werkgroep op die de wettelijke bescherming van het schrijverstatuut nastreeft. Ook doet hij mee aan linkse demonstraties en wordt hij regelmatig geïnterviewd. Het overgrote deel van het dagboek wordt dan ook besteed aan zijn actieve deelname aan het literaire veld.

Toch blijft in het dagboek van meet af aan het doelbewust opgevoerde ethos en de daaraan gebonden poëtica voortbestaan van de schrijver die ondanks zijn erkenning op de achtergrond moet blijven en in zijn schrale publieke optredens helemaal niet overeen mag stemmen met de verwachtingen van het publiek:

Mijn optreden moest zo weinig mogelijk ‘interessant’ zijn: dat het verschijnen van een schrijver als iets belangwekkends wordt ervaren draagt ertoe bij dat creativiteit en communicatie als uitzonderlijke, spectaculaire



weelden worden beschouwd. Ik hoefde dus maar een verschijningsvorm te vinden waarin ik het minst als schrijver en zoveel mogelijk als een eerste de beste medemens kon optreden. (11)

Paratopisch

In feite is die zelfscenering niet zo verrassend. Ze sluit aan Maingueneaus begrip paratopie. Zoals reeds in de inleiding uiteengezet werd, is volgens Maingueneau de problematische positionering van de schrijver ten opzichte van het veld en de maatschappij waartoe hij behoort een sleutelgegeven van het creatieve proces. Het literaire werk ontstaat uit die spanning maar draagt er ook de vormelijke en inhoudelijke sporen van. De tekst is enigszins een resultaat van de paratopie en vormt er daardoor de (gedeeltijke) verwoording van. Via die verwoording biedt de tekst een mogelijkheid om de paratopische positionering te doorgronden.

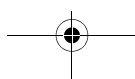
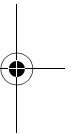
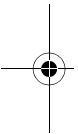
In de eerste notitie van *Dagboek '68-'69* treft men meteen een zelfscenering aan die herinnert aan de wens om zich zoveel mogelijk via de tekst te profileren. De verteller wil inderdaad niet optreden op de Antwerpse Boekenbeurs. Hij vindt dat het niet hoort bij zijn schrijversfunctie. Bovendien wil hij niet meedoen aan een dergelijk vertoon van massaconsumptie:

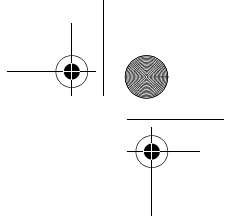
Een schrijver aanvaardt niet alleen dat zijn lichamelijke aanwezigheid beperkt blijft tot het geschrift, hij kan dit feit nog actief aanwenden ten gunste van het geschrift. [...] Zijn lichamelijke afwezigheid vormt een klankruimte voor zijn woorden. [...] Daarom heeft het geen zin [...] een schrijver anders dan via zijn geschrift te laten optreden. (5)

De schrijver blijft nog steeds op zijn hoede ten opzichte van zijn postuur. Dat wordt nogmaals bevestigd wanneer hij zich iets verder afvraagt hoe hij zich in het openbaar zou moeten gedragen, of beter hoe hij als geloofwaardig schrijver zou moeten 'acteren' volgens het postuur dat hij zichzelf toeschrijft:

[H]et was beter helemaal niet te verschijnen dan als een eerbiedwaardige schrijver, maar beter dan afwezig te blijven was het verschijnen als een medemens. Er was zelfs een louter technische reden waarom ik me bezwaarlijk als schrijver kon vertonen: optreden als de schrijver van *De labiele stilte* en *Tegen het personage* wanneer ik reeds *De grote schaamlippen* had geschreven en *Aankomen in Avignon* vereiste meer acteertalent dan ik bezat. (9)

Vandaar dat het traditionele beeld van de schrijver 'ontluisterd' moet worden, vindt hij (10). Als de schrijver als een of andere figuur moet worden beschouwd, dan is dat als een medemens, waaraan het (paratopische) beeld van de marginaal toegevoegd moet worden





die nergens thuishoort, 'affectief onzeker, professioneel niet meer thuis in de wereld van nu' (82). Dat postuur wil hij zeker onderhouden:

Zeker, er is een kracht in jou die wenst dat je als schrijver zou mislukken, dat je teruggedrongen wordt in de grafomanie, om in de meest verbijsterende eenzaamheid alleen voor jezelf te schrijven, slechts nu en dan iets vrij te geven voor enkele bekende goedgezinden. Er is iemand in jou die betreurt dat je werk uitgegeven raakt. (12)

In alle drie de dagboeken van Robberechts treedt dus een redelijk coherent tekstueel schrijversbeeld op. Dat ethos getuigt van een steeds grotere institutionele erkenning maar blijft tegelijkertijd vastgeklonken aan de marge en aan existentiële vernederingen. Conform Maingueneaus logica, lijkt die paratopische zelfscenering vorm te geven aan de ruimte bij uitstek van waaruit de realiteit in al zijn directe wreedheid literair vastgelegd kan worden, en waarvan de tekst achteraf een bevestiging vormt. Ten overvloede geef ik nog eventjes de formulering van Maingueneau: 'faire oeuvre, c'est d'un seul mouvement produire des énoncés et construire par là-même les conditions qui permettent de la produire.' (Maingueneau 1993)

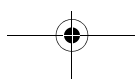
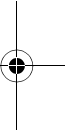
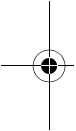
Er valt echter een merkwaardig verschil tussen *De grote schaamlippen* en Robberechts twee andere dagboeken aan te duiden, en dat is de omgang met de tijd. De tekst bevat inderdaad een reeks 'symptomen' (Didi-Huberman 2000) die de kalendertijd, dat wil zeggen de lineaire tijdsopvatting, radicaal aan de orde stellen:

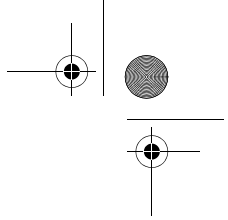
Un symptôme ne survient jamais au bon moment, apparaît toujours à contretemps, tel un très ancien malaise qui revient importuner notre présent. Et, là encore, selon une loi qui résiste à l'observation triviale, une loi souterraine qui compose durées multiples, temps hétérogènes et mémoires entrelacées. Ce que le *symptôme-temps* interrompt n'est donc rien d'autre que le cours de l'histoire chronologique. (Didi-Huberman 2000, 40)

Hoe die symptomen in Robberechts' *De grote schaamlippen* aan bod komen, en in hoeverre zij aansluiten bij zijn ethos wil ik uiteenzetten in wat volgt.

Cyclisch en gespleten

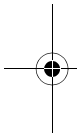
Dat een van de criteria in mijn werkdefinitie van het schrijversdagboek de datering inhoudt, impliceert niet dat het dagboek automatisch onderworpen is aan de kalender en de lineaire tijdsstroom die daarin wordt weergegeven. Dat blijkt nog minder houdbaar voor het 'nouveau journal'. Vanwege zijn encyclopedische karakter is het nouveau journal veel meer retrospectief: er wordt teruggeblikt op de opeengestapelde ervaringen. *De grote schaamlippen* gaat in vergelijking met Robberechts' andere dagboeken, veel





grondiger in op het verleden zonder daarbij het standpunt van het heden uit het oog te verliezen. Daardoor voelt het geheel veel minder anekdotisch aan en treedt het eerder op als een verbrokkelde, fragmentarische, introspectieve synthese van een reeks ondervindingen die de tijd van de verteller ruim overschrijden door er zowel het verleden als een eschatologische visie in te betrekken. Ook daarin kan de – in de eerste bladzijden van het dagboek geformuleerde en eerder aangehaalde – opzet teruggevonden worden om er meer dan een traditioneel dagboek van te maken:

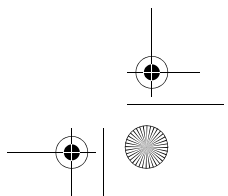
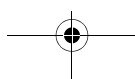
Het is ook zo dat ik de laatste maanden, bijna heel het laatste jaar als een overgangstijd in mijn werk en mijn leven ervaar, dat ik natuurlijk zou willen nagaan aan welke werkelijkheid dit gevoelens beantwoordt en zo mogelijk uitmaken of beslissen waar die eventuele overgang me leiden zal. (Reeds in oktober in Knokke heb ik met het oog op dit geschrift de volgende lijst van feiten opgesteld: aankoop van een huis in Everbeek (of zou ik misschien moeten beginnen bij de geboorte van Catherine?) / overspelige verhouding met Kene W., exaltatio post van 10 mei, onthullingen over Kitty T. / verblijf in Knokke, lezing van een essay over Bonhoeffer [...]. (9)

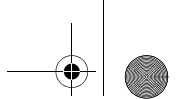


De opsomming loopt zonder enig logisch verband almaar door tot op de volgende bladzijde. Daar geeft zij aanleiding tot een eerste voorlopige vaststelling dat het misschien niet per se de bedoeling is om met het dagboek orde te brengen in het bestaan, dan wel om dat gebrek aan harmonie te verantwoorden: 'Ten slotte vormt het besef van de zorgwekkende incoherentie van mijn huidige leven ongetwijfeld ook een aanleiding tot dit geschrift, waarbij ik nochtans niet kan uitmaken en evenmin wil beslissen of het erop aankomt deze incoherentie op te heffen dan wel te verantwoorden.' (10) Die waardering van de mogelijkheid om te ordenen kan verder gezien worden als de erkenning van een van de troeven die het dagboekgenre rijk is.

Ook het gebrek aan blanco's tussen veel van de tijdsaanduidingen lijkt erop te wijzen dat de precieze datering van het schrijfmoment ondergeschikt blijft aan de weergave van een ervaring waarbij uiteenlopende tijdsdimensies betrokken zijn. En wellicht blijft dat schrijfmoment ook ondergeschikt aan de tijd die nodig was om aan die weergave zijn definitieve geschreven vorm te geven, wat op méér dan één dag kan neerkomen. Dit levert contradictorische leesmomen op:

V 31 21 65 In de herfst van 1960 kon ik dus voorgoed aan het schrijven gaan. Toen ik het jaar daarop Bernard Kemp [...] de eerste teksten voorlegde, voelde ik pijnlijk aan hoe sceptisch mijn gebrek aan taalvaardigheid hem maakte. [...] Overigens, bij ons kan vandaag de dag iedereen een leesbaar verhaal schrijven (waarvan het gebrek aan vakmanschap eventueel vergoed wordt door de documentaire waarde [...]) en over enkele jaren kunnen computers het aan; ((13 01 66: en dan zijn er alle andere, nieuwe middelen om een verhaal te vertellen zonder het meer dan rudimentair te moeten schrijven: strip-verhaal, scenario voor t.v. of film)) zodat de





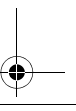
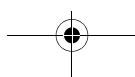
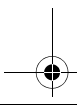
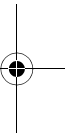
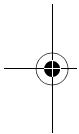
authentieke schrijver van nu al zijn krachten kan inzetten in de strijd tussen taal en werkelijkheid. Dit maakt zijn werk boeiender dan ooit voorheen.
(23-24)

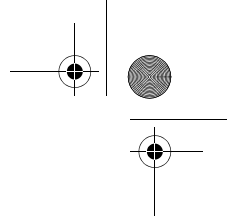
Hierboven valt een eerste tegenspraak vast te stellen tussen de datering van het dagboekfragment – dat formeel gezien gewoon de ‘blancoloze’ voortzetting is van het vorige fragment dat ‘Do 30 12 65’ als datum draagt maar in een kleiner lettertype werd gedrukt – en het moment waarover wordt geschreven, dat vijf jaar eerder in de tijd aanvangt. Aan dat eerste symptoom moet een tweede, radicaler symptoom toegevoegd worden: de tijd van het herlezen die zich, via aanvullende datering en bijbehorend commentaar, letterlijk heeft genesteld in het fragment en daarmee een toekomstig lees- en vertelmoment in de tijd van het vertellen laat opnemen. Daarmee ontstaan als het ware barsten in de precieze datering van het dagboekschrijven: een moment uit het verleden wordt er binnengelaten, en tegelijkertijd wordt de precieze datering tegengesproken door de lezer uit de toekomst die door de auteur geënceneerd wordt en die ook zijn spoor in de tekst nalaat. Die symptomen lijken te duiden op de noodzaak om het ‘nouveau journal’, als singulier genre, op een anachronistische wijze te benaderen, zoals Didi Huberman doet met de beelden die hij bestudeert: ‘L’anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d’exprimer l’exubérance, la complexité, la surdétermination des images.’ (Huberman 2000, 16)

De cyclische dimensie van het boek lijkt eveneens een eenzijdige opvatting van de tijd tegen te spreken. Een voor de hand liggende aanwijzing van die cyclische opstelling is het feit dat het kaft een ‘Naschrift’ laat zien, terwijl de lezer op die plaats eigenlijk nog niet met de hoofdtekst begonnen is. Hij bevindt zich nog maar pas ter hoogte van de eerste peritextuele elementen, en die eerste ‘drempel’ die hij betreedt duidt er al op dat het gedaan is. De aanvang nodigt contradictorisch uit tot een achterwaartse blik. Zoals in het vorige citaat van Robberechts is het ook hier alsof de tekst een barst laat zien, waardoor een visie uit de toekomst het geheel binnendringt en aan het wankelen brengt. Die symptomatische barst wijst op het afgeronde karakter van het boek – het benadrukt dat het af is en bovendien is dat boek circulair aangezien het begin al het einde is – en tegelijkertijd toont het, als barst met zicht op de toekomst, de onvoltooide kant ervan, want het is best mogelijk dat het cirkelvormige geheel andere tijdsdimensies laat binnensijpelen.

Wie de moeite wil nemen om het naschrift uit te lezen, belandt noodzakelijkerwijze op het achterplat, aan de achterkant van het object, als het ware ‘aan de achterkant van het einde’, of in ieder geval veel verder dan het traditionele einde. Het naschrift sluit er af met Robberechts’ handtekening, die zich net onder de datering van het fragment bevindt – formele elementen die eigenlijk vooraan het naschrift hadden moeten staan. Daar wordt het boek vergeleken met

een lichamelijke afscheiding. Zweet dat men wist? Tranen die men droogt? Faecaliën [sic] die men wegspoelt zonder om te kijken? Misgeboorte die men begraaft? Of zaad? Dat alleen door de lezer vruchtbaar kan worden gemaakt.





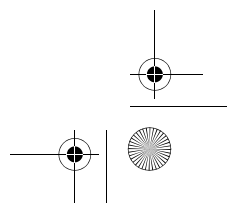
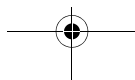
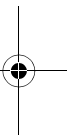
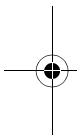
Ook in de beeldtaal die hier wordt gebruikt en waarmee het dagboek als een soort verlengstuk van het lichaam wordt beschouwd, vallen begin en einde samen, of beter: sluit het einde het begin geenszins uit maar kan het zelfs als een mogelijkheid voor een nieuw begin worden omschreven. Feces bemesten de grond, zij beloven een vruchtbaarheid die er nog moet komen. Hetzelfde geldt voor de miskraam, die de belofte van een nieuw leven reeds door de komst van de dood vernietigt – zoals een naschrift op een voorplat –, en toch zal die miskraam de grond opnieuw bevruchten. Wat de dode letter betreft, van de lezer wordt verwacht dat hij de letters nieuw leven inblaast. Wie de bevruchtigingsmetafoor nog eventjes aanhoudt, zal het dan ook niet ontgaan dat het dagboek een negental maanden beslaat. *De grote schaamlippen* openen en lezen komt er dan op neer de tekst te bevruchten en te laten groeien naarmate de bladzijden omgeslagen worden. De lectuur wordt dan een baarmoederfunctie toegekend.

In hoeverre kan Robberechts' *nouveau journal* ook gelezen worden als een dagboek waarin de schrijver een soort tekstuele hergeboorte van zichzelf laat zien? Daarmee zou meteen aangeknoopt kunnen worden bij het eerste deel van dit hoofdstuk, over het ethos dat ook de reconstructie van een 'ik' beslaat. Eerder wees ik er al op dat het schrijven bij Robberechts gepaard gaat met het de herinnering aan de marginale oorsprong van dat schrijverschap. Het is dan ook niet zo verbazingwekkend dat de verteller het schrijven ook opvat als

een protest tegen het leven, de vergoeding van een gemis. [...]. Zodat het genot van de vormgeving wellicht niets anders is dan het genot om het leven de les te spellen, het te hervormen, het eens een niet ontgoochelende realiteit tegenover te stellen. En dat de verrijzenis van het vlees daardoor in elke schrijver aanwezig is als het begin van het leven waar eindelijk eens alles zal gebeuren zoals het altijd al behoorde te gebeuren. (51)

De tekst maakt het dus mogelijk voor een schrijver om zichzelf demiurgachtige trekken toe te kennen en in opstand te komen tegen de teleurstelling van het leven zoals hij het ervaart. Schrijven sluit met andere woorden de mogelijkheid van een wedergeboorte niet uit. Het biedt de kans om een nieuw leven uit te vinden dat beter is dan het huidige. En toch moet het teleurstellende karakter steeds weer onderschreven worden. Daar wordt de lezer op de volgende bladzijde aan herinnerd, in een nieuw fragment dat apart staat maar toch dezelfde datering draagt: 'De vervalsing van de werkelijkheid door een geschrift is moreel schadelijk.' (52-53) En verder: 'Een getrouwe weergave van de werkelijkheid van het leven kan moreel niet schadelijker zijn dan het leven zelf.' (53) De mogelijkheid om dankzij de schrijfdaad die ook een protestdaad is, een nieuw leven te scheppen wordt niet genegeerd, maar dat betekent dus niet dat de schrijver dat ook moet doen en dat het moreel verantwoord is. Schrijven mag geen 'vluchtmisdrijf' (56) zijn, voegt de verteller daar enkele bladzijden later aan toe.

Op dat verbod lijkt ook het slot van het negen maanden overkoepelende dagboek op te duiden. Het vertrekt vanuit een dagdagelijkse realiteit: de weg die leidt van het huis van de verteller naar het dorp en die, dankzij de macht van het schrijven, plotseling staat



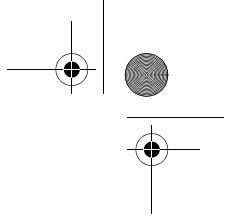
voor alle wegen die tot zijn persoonlijke geschiedenis behoren en tot dan geen aandacht genoeg hebben gekregen. Via een metonymische dynamiek wordt het verleden in het heden van het vertellen opgenomen. Het begint bij een zandweggetje tussen een Kempense hoeve en het dorpje Wechelderzande, waar een jongere versie van Robberechts met zijn broer speelt. Dat weggetje gaat op in de Brusselse Steenweg op Leuven ‘met een zware boekentas aan de rechterhand’ (217). We blijven daarna nog steeds in de Belgische hoofdstad, maar ter hoogte van de Brand Whitlocklaan waarnaar de verteller vanuit het huis van zijn grootvader staart. Daarna komt de Louizalaan tijdens de bezetting aan de beurt, om over te gaan in ‘de asfaltweg van het Franse dorp Saint-Michel’ (218), waar de verteller wacht op een brief van Cee. Die asfaltweg wordt uiteindelijk de asfaltweg vlakbij Arlon die de mensen nemen om de verteller thuis te bezoeken en hem van zijn eenzaamheid te verlossen.

Die nostalgische vlucht in het verleden wordt in een kleiner lettertype met een reeks teleurstellingen besloten die aan de contingentie van het dagdagelijkse leven herinneren en het schrijven als nostalgische vlucht in een geïdealiseerd verleden tegenspreken: ‘Onze 2CV veroordeeld wegens de breuk van een drijfstang. De P.’s zijn afscheid komen nemen, zondag vertrekken ze weer naar Tunesië’ (218). Alles lijkt erop te duiden dat de tijdruimtelijke vlucht naar het verleden die de literatuur toestaat, niet mag blijven voortduren maar onderhevig blijft aan de contingentie, ja zelfs de teleurstelling van het dagdagelijkse bestaan.

Vertellen vanuit de dood

Een laatste symptoom, dat trouwens rechtstreeks aansluit bij de poëtica van Robberechts, is de bijzondere positie waarin de verteller geplaatst wordt, alsof hij aan het spreken is vanuit een tijdruimte waarin hij reeds dood is. De verteller spreekt aanvankelelijk in zeer algemene termen over de verhouding tussen schrijven en dood. Van bij het begin kondigt hij aan hoezeer hij ervan overtuigd is ‘dat een schrijver zich beroepshalve van het leven vervreemdt, meer dan andere mensen met de dood samenheult.’ (7) Op de achterflap wordt echter duidelijk dat ‘samenheulen’ meer inhoudt dan een reflectie over de verhouding tussen leven en dood. Beide veronderstellen elkaar want ‘deze beschrijving van een instrumentarium was retrospectief, doch met het onuitgedrukte opzet dat ik ze zou overleven – en in hoeverre bestaat er een eerlijkheid voor het leven die verschilt van de eerlijkheid voor de dood?’ De verteller blikt op het leven terug. Daarvoor moet hij enigszins doen alsof hij al dood is, en hoe eerlijker hij naar het afgelopen bestaan wil kijken, hoe eerlijker hij zich moet opstellen tegenover die doodstoestand van waaruit er omgekeken wordt. Het schrijven van het leven vormt dan de uitdrukking van een blik die achteraf wordt geworpen, op een geheel dat af is. Nog anders uitgedrukt: het retrospectieve karakter van het dagboekschrijven veronderstelt dat er een blik geworpen wordt vanuit een positie waarin je reeds dood bent, maar die dood ook overleeft.

Een dergelijke opstelling ten opzichte van leven en dood herinnert aan de ideale postume schrijverspositie die enkele decennia later beschreven zou worden door Patricia de Martelaere (1957-2009) in haar essay ‘Het dagboek en de dood’ (1993).² Daarin

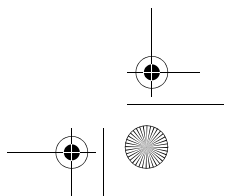
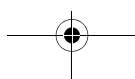
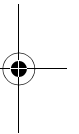
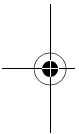


wordt aan het dagboekgenre een testamentaire functie toegekend. De Martelaeres aandacht gaat naar de voorgewende lezer van het dagboekschrijven, al gebruikt zij daar het verteltheoretische begrip ‘narratee’ of ‘aangesproken lezer’ niet voor³. Zij verwijst naar de lezer ‘die *niet* samenvalt met de schrijver zelf en met wie nooit echt een dialoog tot stand komt, maar die alleen maar uit de verte aangeropen wordt.’ (161) Die voorgewende lezer, zegt De Martelaere, lijkt wel overeen te stemmen met een alter ego uit de toekomst voor wie het mogelijk is om in die inconsequente chaos van dagboekfragmenten een structuur terug te vinden ‘die het leven omvormt tot een *verhaal* en dus tot een opeenvolging van per definitie zinvolle momenten.’ (164) Het staat trouwens vast dat de meeste dagboekschrijvers niet alleen maar voor zichzelf schrijven. ‘N’écrit-on pas toujours pour être lu, ne serait-ce que par un moi futur? La clause du secret et de la communication interdite du journal intime n’est pas systématique’, stelt Simonet-Tenant (2012, 60) vast. En om tot zo een zingeving in staat te zijn, die het hele leven beslaat, kan het niet anders of je moet dood zijn. ‘Dit ik, dat er *niet meer* is, valt uiteindelijk samen met de blik van de ander die, als hij *alles* wist wat wij zelf over ons weten, ons leven volledig van betekenis zou kunnen voorzien. In het dagboek reiken wij hem, postuum, daarvoor het materiaal aan [...]’ (165) De aangesproken lezer tot wie het dagboekschrijven gericht is, die het aankan om het hele leven zodanig te overlopen en te herschikken dat het zinvol wordt, is niemand anders dan het andere ik dat ons vanuit de dood aanstaart.

Het hele leven schrijven op de meest gewetensvolle, voldane maar ook eerlijke manier; het kan niet anders of je moet er eerst dood voor zijn, lijken Robberechts’ dagboeken te beweren. Het dagboekschrijven wordt dan een kwestie van ‘doen alsof’. Doen alsof je het leven getrouw beschrijft, met zijn momenten van schaamte en vernedering, met zijn teleurstellingen, en toch bewust zijn van de demiurgachtige scheppingskracht waartoe de schrijverspen in staat is. Het leven schrijven alsof het al allemaal achter de rug was, en er toch van bewust zijn dat je dat ultieme, allerlaatste moment, dat orgelpunt van je bestaan, moet overleven als je de lezer een betekenisvol geschrift wil aanreiken.

NOTEN

1. Daarmee wordt de groep auteurs rond de door Manteau uitgegeven reeks ‘5de Meridiaan’ bedoeld. Officieel horen daarbij: Enno Develing, Herman J. Claeys, Marcel van Maele, Hans Plomp, Daniël van Hecke, Jan Emiel Daele en Julien Weverbergh die de reeks beheert. Robberechts meldt ook de aanwezigheid van Walter van den Broeck op de vergaderingen.
2. De Martelaere en Robberechts zijn trouwens niet de enigen die over die bijzondere grenspositie tussen leven en dood hebben geschreven. Maurice Blanchot, in *L’instant de ma mort* (2002) en Jacques Lacan (1986) in zijn poging om de essentie van de tragedie te vatten, hebben hun fascinatie voor die singuliere blik op het bestaan uitgedrukt.
3. Zie in dat verband Herman & Vervaeck (2005, 28).



2. MAURICE GILLIAMS: TOEKOMSTGERICHT AFTAKELLEN

Toen Daniël Robberechts aan *De grote schaamplippen* werkte, vond hij dat de uitgave in dezelfde lijn moest liggen als Maurice Gilliams' schrijversdagboek *De man voor het venster*. Het staat vast dat beide boeken niet meteen aansluiten bij de traditionele opvattingen van het dagboek zoals ik ze in de inleiding heb uiteengezet. Eerder stelt de lectuur ervan eenduidige genrebenaderingen aan de orde. Zo wordt *De man voor het venster* door het *dbnl biografieënproject* ondergebracht bij Gilliams' essayistisch proza dat 'bestaat uit overwegingen betreffende eigen leven en werk, en uit aantekeningen en grotere essays over schrijvers en beeldende kunstenaars' (Van Bork 2004).

Gilliams' dagboek verschijnt op een moment waarop de institutionele erkenning er al is ondanks het teruggetrokken bestaan dat de auteur leidt. De gecanoniseerde roman *Elias of het gevecht met de nachtegale*n werd al een eerste keer gepubliceerd in 1936. Anne Marie Musschoot (2013, 73) verklaart echter dat de waardering toen vooral kwam van diegenen die de moeite namen om zich in Gilliams' werk te verdiepen. Ze voegt eraan toe dat dat ook vandaag nog steeds voor een deel het geval is. Het is een van de mogelijke biografische verklaringen voor het ontevreden kunstenaarsethos dat het dagboek laat zien. In dat opzicht sluit het aan bij de andere dagboekschrijvers die hier de revue passeren.

Historisch gezien kan Robberechts' voorliefde voor Gilliams' schrijversdagboek verklaard worden vanuit het feit dat beiden de historische tijd uitdaagden, ook door de vernieuwing waar ze met hun schrijfpraktijk naar streefden: Gilliams bracht vernieuwing in de Vlaamse letteren met zijn modernistisch proza en hermetische poëzie. Het belang van die vernieuwing werd pas duidelijk 'toen in de jaren 1960 volop werd geëxperimenteerd met autonoom of abstract proza', aldus Musschoot (2013, 78). Roggeman, De Wispelaere, Insingel en Claude van de Berge, Michiels, Vogelaar tonen zich allen schatplichtig aan Gilliams (Musschoot 2013, 78; Vandevorde 2009, 48).

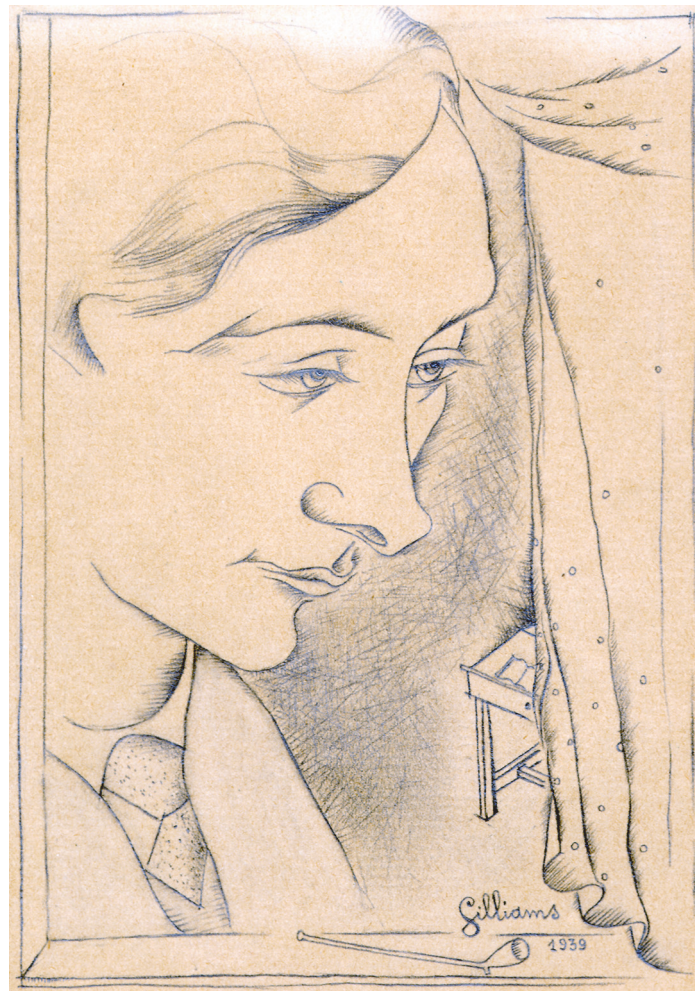
Het ethos, de eeuwigheid in gestuurd

Meer nog dan bij Robberechts komt Gilliams' dagboek voor als de bewuste constructie van een ethos dat de eeuwigheid in gestuurd wordt. *De man voor het venster* kan haast letterlijk gelezen worden als een handleiding waarin het alter ego van de auteur, met het oog op diens dood, uitlegt hoe zijn schrijversbeeld (dat hij 'idee' noemt) opgebouwd dient te worden.

Dat ethos kan op het eerste gezicht bescheiden lijken. De autobiografische verteller beschrijft zichzelf in de ban van minderwaardigheidsgevoelens, die hij aan zijn christelijke opvoeding wijt. Hij is ook melancholisch, nostalgisch, ziekelijk (73), en vooral een onbegrepen kunstenaar, een artiest die 'niet verstaan, [...] niet verhoord word[t]' (41). De verteller ziet zichzelf ook op andere plaatsen graag als een elitaire kunstenaar, als een 'Dichter' die 'zich tragisch-heroïsch boven de menigte [verheft]' (177), zo niet als een 'Prins [die] voorbijtrekt in een blanke schemer van satijn gehuld.' (191) Zo bekeken,

sluit het ethos van Gilliams probleemloos aan bij het postuur dat ons door zijn biografen en door de literatuurgeschiedenis in het algemeen wordt voorgehouden: een schrijver van wie de poëtische overtuigingen en de daarmee verbonden visie op het kunstenaarschap heel duidelijk beïnvloed werden door het modernisme, en wiens canonieke werken aan Marcel Proust (1871-1922) en aan Rainer Maria Rilke (1875-1935) herinneren (De Jong 1984, 237).

Op de bladzijde die aan het titelblad voorafgaat, staat wat misschien wel een zelfportret is van de schrijver gezien de gelijkenis tussen de schrijver en de afgebeelde jongeman die staart vanuit een plek waarin een bank en een boek staan, die uiteraard aan de schrijversfunctie herinneren. Er bestaat van Gilliams een zwart-witfoto waarop hij vanuit hetzelfde perspectief uitgebeeld wordt met fijne trekken, een zelfde kapsel vertoont en een identieke prominente neus.



Zelfportret

© Letterenhuis, Antwerpen

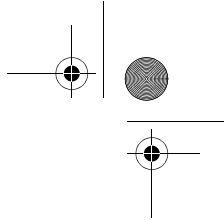


Jeugdfoto

© Letterenhuis, Antwerpen

De dromerige jongeman staart uit een venster, in de richting van het vervolg van het boek, de rechterkant van de lezer. Zo wordt de indruk gewekt dat *De man voor het venster* met een zelfportret van Gilliams opent, waarop de schrijver zichzelf uitbeeldt als man voor het venster. Met het titelblad op de volgende bladzijde in gedachten wordt de lezer met andere woorden uitgenodigd om in de titel van het boek een verwijzing naar Gilliams te herkennen. Die indruk wordt nog sterker als iets verder het boek duidelijk als een autobiografische tekst wordt omschreven. Terwijl de ondertitel 'Aantekeningen' aankondigde, bevindt zich twee bladzijden verder een voorbericht waarin te lezen staat dat de 'hier gebundelde bladzijden werden ontleend aan het Journaal van de Dichter, waarvan zij slechts een klein gedeelte uitmaken.' (9)

Dat dialogische verband tussen autobiografische tekst en grafisch zelfportret, alsook de gevolgen daarvan op het gebied van ethosconstructie, wordt verder geïnterpreteerd



als we er de structuur van het boek bij nemen. Gilliams' schrijversdagboek bestaat uit twee delen. Het eerste deel draagt dezelfde naam als het hele boek, *De man voor het venster*, terwijl deel twee *Inleiding tot de idee Henri De Braekeleer* heet. De Braekeleer (1840-1888) was een realistische Vlaamse schilder uit de negentiende eeuw voor wie Gilliams een grote bewondering koesterde. Met dat tweede deel was het niet Gilliams' 'bedoeling de Idee Henri De Braekeleer te vergrooten, wel haar te verscherpen, en daarmede aan de geschiedenis van de plastische beteekenis zijner werken een inleiding, een zin en een doel te schenken.' (206) Het begrip 'idee' expliciteert Gilliams in het eerste deel van het boek, wanneer hij zijn voornemens uiteenzet om iets over de verdwenen schilder te schrijven: 'Over Henri De Braekeleer hoop ik voluit te schrijven, zoals ik wenschen mocht dat er ooit over mij geschreven werd: een gereconstrueerd levensbeeld door middel van het geanalyseerde oeuvre.' (103) Een dergelijke poging had Gilliams in de vorige bladzijden van zijn boek, het einde van het hoofdstuk over het jaar 1937, ondernomen met Guido Gezelle en zijn oeuvre.

In zijn voornemens met De Braekeleer kondigt Gilliams de reflexieve dynamiek aan die hij aan het tweede deel van het boek koppelt: de schrijver toont hoe hij verwacht dat er na zijn dood over hem wordt geschreven. En dat wordt trouwens op bladzijde 192 voor alle duidelijkheid nog eens herhaald, en gaat daar gepaard met de hoop om als een belangrijke figuur behandeld te worden:

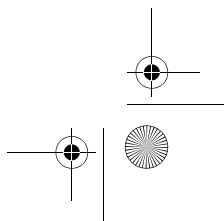
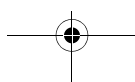
Het boek dat we wenschen dat een ander over ons schreef, moeten wij zélf schrijven; immers datgene wat wij van de grote dichters en hun werken weten en denken, zouden wij over ons-zelf, over onze eigen werken willen weten en denken.

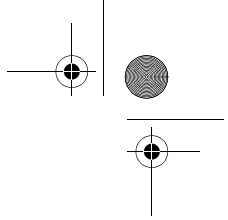
Indien we die droom tot werkelijkheid maken, dan zullen we Hölderlin, Novalis, Rilke, Leopold en Karel van de Woestijne minstens geëvenaard hebben. (193)

Het tweede deel van *De man voor het venster* dient met andere woorden als getuigenis van de bewondering die Gilliams koestert voor Henri de Braekeleer, maar parallel fungeert dat deel ook als een soort handleiding voor wie een of andere stuk zou willen schrijven over Gilliams en zijn oeuvre. Er wordt over de bewonderde andere geschreven, maar dat geschrevene staat wel in dienst van het schrijverspostuur. Zo kan het eerste deel ook beschouwd worden als een tekstuele echo van het zelfportret waarmee het dagboek opent, terwijl het tweede deel eerder als een handleiding optreedt voor een schrijversportret dat er nog komen moet. Deel één zou de tijd van het vertellen weergeven waarnaar het zelfportret met zijn blik doorverwijst, terwijl deel twee aan de hand van een gestorven kunstenaar en zijn nalatenschap op de toekomst gericht zou zijn.

Portret van De Braekeleer

Het dialogische spel met de verschillende ethè – zelfportret, dagboekschrijver, postuum schrijversbeeld – is nog iets complexer als we er de verschillende schilderijen van





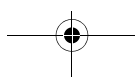
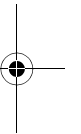
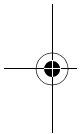
De Braekeleer bij betrekken die in deel twee aan bod komen, met name *De man in de stoel* (1875) en *De man aan het venster* (1876). De Braekeleers *De man aan het venster* draagt haast dezelfde naam als Gilliams' schrijversdagboek, haast dezelfde naam ook als het eerste deel van dat dagboek en herinnert verder aan het zelfportret van Gilliams waarmee het dagboek opent. Er vallen trouwens heel wat overeenkomsten aan te duiden tussen de twee portretten.



De Braekeleers *De man aan het venster*

© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns

Allebei tonen ze een jonge man die door een venster staart vanuit een kamer die leeg is, of bijna leeg. De twee afbeeldingen stralen ook een zeker gevoel van eenzaamheid uit dat waarschijnlijk ontstaat uit de spanning tussen de grootte van de kamers en hun leegte. Het belangrijkste verschil schuilt in het gebruikte perspectief: in zijn zelfportret laat



Gilliams zijn profiel zien met wat op de achtergrond op een werktafel lijkt. Terwijl het personage naar buiten staart, wordt de kijker een binnenwaartse blik gegund, naar wat misschien wel de werkkamer van de schrijver is. Bij De Braekeleer bevindt de kijker zich achter het personage, met wie hij naar buiten kijkt.

We kunnen dus vaststellen dat Gilliams, door middel van een autobiografisch literair project, er enigszins in slaagt om zich te nestelen in de artistieke wereld van een bewonderd model. Op die manier slaagt hij er ook in om te werken aan een artistieke filiatiedynamiek, net zoals Robberechts dat 25 jaar later met Gilliams zal doen aan de hand van *De grote schaamlippen*. De ontleding die Gilliams zal maken van *De man in de stoel* zal het orgelpunt vormen van die dynamiek, want hij zal zo ver gaan dat hij zichzelf encsceneert als het model dat De Braekeleer gebruikt. Van 'man voor het venster' wordt hij 'man in de stoel'.



De Braekeleer *De man in de stoel*

© Lukas – Art in Flanders VZW, foto: Hugo Maertens



In het personage dat in De Braekeleers *De man in de stoel* wordt afgebeeld, herkent Gilliams' autobiografische verteller een ouder wordend alter ego. Op basis van dit herkenningseffect enceneert hij zichzelf op een zodanige manier dat hij optreedt als model voor De Braekeleer:

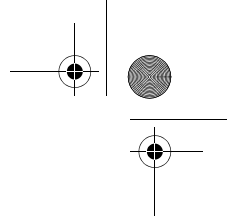
Ik zie De Braekeleer [...] als de schilder van mijn oude dag. Hij is mijn vriend geworden, ik heb hem trachten te begrijpen. Wij zitten samen in een antieke kamer en, – hij schildert mijn portret als 'De Man in de Stoel'. Nog pas is hij me uit het oude-pekensgesticht komen halen, om voor hem te poseeren. [...] [M]ijn brave vriend wil me hebben vierkant zooals ik ben, afgetakeld, met mijn door de zon van kleur verschoten vest en mijn ouderwetsch ruime soldatenbroek. Hij blikt dwars door me heen. En ik word er triestig van als hij me zo peinzend-gestdrenge beziet, omdat ik zeker weet dat hij mijn opgekropt oude-mansverdriet tot in mijn uitgedoofde hart kan lezen. (189)

Het portret toont een triestige, wie weet bittere oude man die recht voor zich uit staart in het lege. Hij zit in een zetel die barok aandoet. De kamer waarin hij zich bevindt, herinnert aan het interieur van *De man voor het venster*: de vensters lijken als twee druppels water op elkaar, bevinden zich in dezelfde hoek van de kamer en staan in beide schilderijen open. Een opvallend verschil is echter dat de jeugd in *De man voor het venster* met armoede geassocieerd lijkt, terwijl ouderdom in *De man in de stoel* in het teken van rijkdom is neergezet. Dat neemt niet weg dat ook *De man in de stoel* eenzaamheid uitstraalt, want ook in dat schilderij blijft de kamer leeg. De melancholie wordt hier zelfs drukkender aangezien we ditmaal het gelaat van het personage kunnen zien.

Ten opzichte van de algemene structuur van het dagboek lijken De Braekeleers schilderijen de aanvang en het slot van een existentieel parcours aan te duiden, alsof de ethè die de tekst bevat, allemaal doorverwijzen naar één ultiem ethos: het ouder geworden alter ego van de schrijver, de omega van het kunstenaarsbestaan. En toch wordt de redelijkheid van het gevoel dat hij tot iets uitzonderlijks voorbestemd is, aan de orde gesteld. Lot en contingentie lijken het hier steevast tegen elkaar op te nemen, eerder dan elkaar uit te sluiten:

Voorlopig ben ik nog 'De Man voor het Venster'; wel zeker word ik 'De man in de stoel', en ik ben bang om te zijn die ik worden moet, – want had ik het in mijn knapenjaren niet anders verwacht, er stellig op rekenend dat ik kon worden die ik wilde zijn. Doch het schijnt onbillijk, in zijn talent een waarborg voor zijn bestaan te vinden. (191)

In Gilliams' dagboek staat het schilderij *De man in de stoel* onder meer in dienst van de representatie van de schrijver als kunstenaar. Maar dat kunstenaarschap gaat niet alleen maar gepaard met roem en rijkdom, laat het zien. Want het schilderij fungeert ook als een schrikbeeld dat een onlosmakelijk onderdeel vormt van het kunstenaarsbestaan, omdat de afbeelding erop lijkt te wijzen dat het volbrachte kunstenaarschap de sterfelijk-



heid niet uitsluit. De wijze waarop het geslaagde kunstenaarschap – waarvan het postuur post mortem een eigen leven zal leiden – in de kunst zelf vertegenwoordigd wordt, fungeert tegelijkertijd als een memento mori.

Ambachtsman en kunstenaar

Samenvattend kan dus gesteld worden dat de verteller zich het symbolisch kapitaal van een bewonderd model toe-eigent door middel van een eigenhandig samengestelde artistieke filiatie die steunt op de dialogische verhouding tussen drie specifieke elementen. Ten eerste is er de vertelling, meer bepaald de constructie van het discursieve ethos. Het tweede element is het zelfportret dat tegenover het titelblad staat. Ten slotte zijn er de schilderijen van de hand van het kunstenaarsmodel.

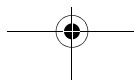
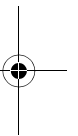
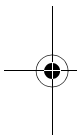
Het overkoepelende ethos dat ontstaat uit de dynamiek tussen de drie elementen negeert de grenzen tussen biografische en historische accuratesse enerzijds en fictionalisering anderzijds. Hetzelfde geldt voor de traditionele grenzen tussen de verschillende kunstdisciplines die in *De man voor het venster* voorkomen, of de grenzen tussen ruimtes of tijdsspannes. Door via de representatie van het kunstenaarschap de nadruk te leggen op wat de schrijver als mens scheidt van het postuur dat hem zal overleven, legt de scenografie van de auteur de discrepantie bloot tussen aan de ene kant de auteur als ‘ouvrier de l’ouvrage’, dat wil zeggen de aan de lineaire tijd onderworpen schrijver als ambachtsman (Ferrari & Nancy 2005, 10), en aan de andere kant het ethos als discursieve constructie dat verder het postuur zal bepalen, ook na de dood van de ambachtsman.

Dat er een discrepantie tussen de aan de lineaire tijd onderworpen ‘ouvrier’ en het statischere ethos aan te duiden valt, neemt uiteraard niet weg dat de lectuur van de tekst een referentieel spel op gang brengt waarin beide begrippen betrokken zijn. Die wisselwerking wordt door Federico Ferrari en Jean-Luc Nancy als volgt omschreven (let op de dubbele negatie waarmee de zin opent):

L’auteur ne peut pas ne pas projeter vers nous, à travers l’ouvrage, au moins l’ombre ou l’esquisse d’une figure singulière et reconnaissable, à l’instar de celle de l’ouvrier, alors même qu’il est exclu de le confondre avec aucun visage, avec aucune silhouette et avec aucun nom propre. (2005, 10)

Hoe valt dat identificatieproces waaraan de lezer noch de auteur ontsnappen, te verklaren? Er blijft in de tekst een zekere herkenbaarheid optreden, beweren Ferrari en Nancy, een overblijfsel van identiteit dat volstaat om een auteur van een andere te onderscheiden, en ook anderzijds voldoende is om een specifieke tekst te laten verschillen van de andere teksten van die auteur. Dat overblijfsel is

ce qu’on peut nommer indifféremment une voix, une écriture, un ton, une manière, ce qui tout en se déroband à une détermination ou définition de ‘style’ et à une assignation de propriété, n’en demeure pas moins plus





propre que toute appropriation (à un sujet, à une personne, à une histoire, à une psychologie ou à une sociologie). L'œuvre met en jeu une reconnaissance d'une identité déjà donnée ailleurs (une œuvre de X ou Y) mais la reconnaissance de ceci *qu'il y a là de l'identité* (sans quoi, du reste, il n'y aurait pas de différence entre cette œuvre et une autre). (2005, 11)

Gilliams' ethos onderschrijft dus de eindigheid waaraan de kunstenaar als mens en als ambachtsman niet kan ontsnappen. En tegelijkertijd vormen zijn boek en de 'symptomatische' wijze waarop het oeuvre van De Braekeleer benaderd wordt, de aanleiding om aan een postuur te werken dat het tegen de lineaire tijd kan opnemen, ten voordele van een schrijversbeeld dat voor het artistieke nalatenschap bestemd is. Die ethosgerichte herinneringsfunctie van het boek kan teruggevonden worden in het sonnet 'December-elegie' waarmee het eerste deel afsluit. Daarin vormt de beschrijving van een oud huis waarin een bruid woont, de aanleiding om het verleden en de gestorvenen niet te verstoten maar integendeel zichtbaar op te nemen in een toekomstgerichte aanpak van het bestaan:

DECEMBER-ELEGIE

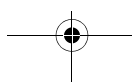
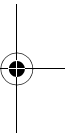
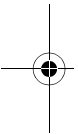
*Hier woont een bruid. De stallen staan vol paarden.
De wintermaan beschijnt door 't vensterglas,
verschuivend langs een roerloos vlak van angst,
de teil met bloedmoer van geslachte hazen.*

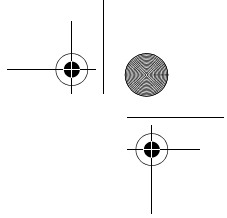
*En stoel aan stoel, en kast aan kast der vaderen
beluistert 't kraken van de zorgentrap
waarlangs zij klommen, lijdzaam overlast,
naar nesten van vergetelheid op zolderkameren.*

*Voor barenswée verkoren dochter sluimert;
een arm, als bij het rapen, hangt ontbloot
naar 't veld der droomen naar waar de wellust suizelt.*

*En met haar mond naar 't hoofd gekeerd naar de appels aan de boomen,
beklamt bewasemt zij het heur adem 't plekje aan de wand
waar de afscheidzucht verstierf van verre doden. (193)¹*

In de eerste twee strofen staat het aan het wintermaanlicht blootgestelde bewustzijn van de dreigende dood centraal, in associatie met de herinnering aan de gestorven voorvaderen en de vergetelheid die hen bedreigt. Vanaf het sextet krijgt echter een nieuwe generatie duidelijker gestalte, die al in de 'bruid' vervat zat, de '[v]oor barenswée verkoren dochter' die leven en hoop voorstelt. Die nieuwe generatie heeft haar blik op de toekomst gericht, zonder daarom het contact met de verdwenen generatie te verbreken, zoals uit de drie laatste verzen blijkt.





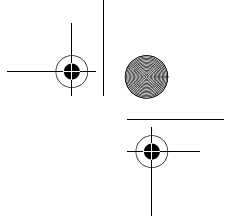
Ruïne

De man voor het venster lijkt dus vooral gewijd aan het ethos van de op zichzelf teruggeplooid kunstenaar, zo niet de zelfbewuste kunstenaar die vanuit zijn ivoren toren misprijzend neerkijkt op het onwetende gepeupel. Tevens hebben we bij Gilliams te maken met een ethos dat veel belang hecht aan zijn postuur en aan de duurzaamheid ervan. Dat ethos aarzelt dan ook niet om door middel van zijn oeuvre een artistieke filiatiedynamiek te ensceneren. Zoals dat schrijversbeeld door de tekst in elkaar wordt gestoken, vormt het een symptoom, een uitdaging voor de lineaire tijd. Het druist in tegen de chronologie want het wordt geacht de schrijver als ambachtsman te overleven. En toch werd vastgesteld dat het ook de sterfelijkheid van de ambachtsman zichtbaarder moet maken. De bijdrage die de schilderkunst levert in die onderneming valt niet te onderschatten. Zij laat zien dat de realiteit steeds in wording is, aangezien ze aan het verloop van de tijd overgeleverd is:

[L]e réel n'est jamais une donnée, le réel se réalise. La peinture est 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. L'inquiétude du temps fait trembler l'immobilité qui règne dans le miroir de la représentation et y propage du mouvement. (Ferrari & Nancy 2006, 34).

Gilliams' ethos maakt duidelijk hoezeer het zichtbaar stellen van het aan de tijd blootgestelde lichaam een onlosmakelijk onderdeel vormt van het 'sacraliseringsproces' van de kunstenaar zelf. De voldane kunstenaar ensceneert zichzelf als een aan de tijd onderworpen lichaam. Wat de eeuwigheid in gestuurd wordt, is een schrijversbeeld dat ontarding tentoonspreidt. Het ene is bij Gilliams onlosmakelijk verbonden met het andere. In de voetsporen van Jacques Derrida's beschouwingen over het zelfportret kan gesteld worden dat Gilliams' ethos op de lezer hetzelfde effect heeft als het aanschouwen van het zelfportret: beide tonen het menselijke lichaam als ruïne, '[p]our ne rien montrer du tout, c'est-à-dire à la fois *parce que* la ruïne *ne* montre *rien du tout*, et en vue de ne rien montrer *du tout*. Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt' (Derrida 1990, 72). Gilliams' ethos, zoals het zelfportret, laat de onmogelijkheid zien van waar het voor staat: het is niet mogelijk om als auteur te blijven zoals je op het portret bent omdat je lichaam aan de slopende tijd onderworpen is, en toch is het enigszins mogelijk om te blijven voortbestaan en om van jezelf een zeker beeld over te leveren waarvan het zelfportret als spoor overblijft.

Precies aan de hand van die contradictie wordt het dan ook mogelijk om een raakvlak tussen portret en schrijversdagboek aan te duiden. Het is inderdaad mogelijk om het schrijversdagboek te benaderen alsof het de tekstuele evenknie van Derrida's ruïnebegrip is. Dankzij het ethos dat er zich ontvouwt, draagt het dagboek bij tot de constructie van een zeker schrijverspostuur dat de eeuwigheid kan blijven trotseren zo lang het maar onder de aandacht van kijkers en lezers kan blijven. Wat het dagboek

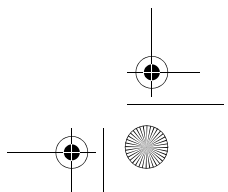
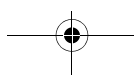
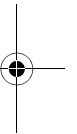
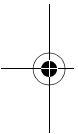


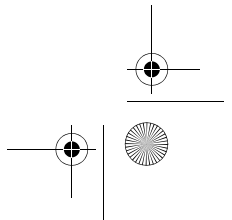
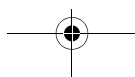
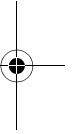
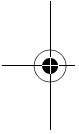
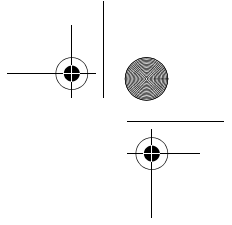
betreft, de singulariteit van het genre wordt onder meer bepaald door zijn specifieke structuur die berust op de datering van zijn fragmenten. In die tijdsweergave ligt de nadruk op het moment zelf en de al dan niet discontinue opeenvolging van tijdsgelinkte fragmenten, eerder dan op de interpretatieve synthese van een tijdsspanne en zijn interne logica, zoals dat bij de traditionele (auto)biografie het geval is. Zo bekeken kan het niet anders of het dagboek herinnert zijn lezer nadrukkelijk aan het voortschrijden van de tijd. Het steekt in elkaar als een onophoudelijk 'memento mori'.

De discontinue opeenvolging van momenten laat bovendien structurele contradicties toe. De zelfbeelden die de auteur fragment na fragment neerpent, hoeven niet perfect met elkaar overeen te stemmen. Eerder tonen zij aan dat het individu een opeenstapeling is van momenten die met elkaar in verband staan. Op die manier belandt de onmogelijke samensmelting tussen ambachtsman en postuur nadrukkelijker op de voorgrond, al lijkt de tekst die correspondentie soms wel op te eisen. Die onmogelijkheid veronderstelt dan een onophoudelijke doch precaire wederkerigheid, tussen enerzijds de schriftelijke sporen van de ambachtsman en al het sterfelijke dat zijn functie veronderstelt, en anderzijds de overlev(er)ing van het kunstwerk en het postuur waartoe het bijdraagt – een project dat zelf bepaald wordt door een tweezijdige dynamiek: een onvermijdelijke dialoog tussen een strikte gehoorzaamheid aan de genregebonden codes enerzijds, en de impact van het experiment waartoe het als genre uitdaagt anderzijds.

NOTEN

1. Voor dit hoofdstuk maak ik gebruik van de eerste editie van *De man voor het venster*, vandaar de verschillen met het sonnet zoals het in de laatste geautoriseerde versie van *Vita Brevis* afgedrukt staat.





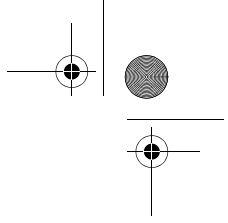
3. PAUL DE WISPELAERE: NUCHTER NOSTALGISCH

De contradictoire verhouding tussen enerzijds het besef van het biologische verderf waaraan niet te ontkomen valt, en anderzijds de constructie van een schrijversbeeld dat de chronologische tijd probeert te overstijgen, valt ook in Paul de Wispelaere's schrijversdagboeken aan te duiden. Bovendien zal uit wat volgt blijken dat die symptomatische – om naar Didi Huberman te verwijzen – spanning op een stevig onderbouwde literatuuropvatting kan steunen die uitnodigt tot een bijzonder nuchtere blik op het verleden. In de schrijversdagboeken *Paul-tegenpaul* (1970) en *Het verkoelde alfabet* (1992) wordt het verleden naar het heden teruggebracht maar die esthetische representatie van het verleden benadrukt het voorbije karakter ervan en ontkent daarmee iedere vorm van nostalgie.

Ik begin bij de vaststelling dat het postuur van De Wispelaere internationaler is dan op het eerste gezicht lijkt. Veel titels van zijn romans lijken een lokaal bestaan te idealiseren, denk aan *Een eiland worden* (1963), *Tussen tuin en wereld* (1978) of *Mijn huis is nergens meer* (1982). Toch behoort De Wispelaere tot de weinige Vlaamse schrijvers die aanzienlijk hebben bijgedragen tot het verspreiden van het Franse denken in Vlaanderen. Tegelijkertijd zijn er ook herhaalde pogingen geweest, zij het op kleinere schaal, om De Wispelaere en diens werk bekend te maken in de Franstalige wereld. Zo verschenen vanaf 1984 regelmatig bijdragen over De Wispelaere in het door Stichting Ons Erfdeel uitgegeven Franstalig tijdschrift *Septentrion*, dat zich volledig ontfermt over de beeldvorming rond Vlaanderen en Nederland in de Franstalige wereld.¹ Een zelfde poging om De Wispelaere en zijn werk duidelijker op de voorgrond te plaatsen, blijkt uit bloemlezingen² waarin hedendaagse Vlaamse schrijvers in vertaling opgenomen worden, of uit de keuze van de Franstalig Belgische uitgever Francis Dannemark om *Het verkoelde alfabet* in het Frans te laten vertalen door Charles Franken (De Wispelaere 2006).

Zijn postuur als spreekbuis van het Franse denken heeft de Brugse schrijver vooral te danken aan zijn carrière als literair criticus in de jaren 1960 en 1970. Terwijl Vlaanderen, onder impuls van zijn eigen emancipatiestrijd, moeite had om zich helemaal te verlossen van regionalistische literatuuropvattingen, liet De Wispelaere zich volop beïnvloeden door de ontwikkelingen in de internationale literatuurwetenschap die toen voet aan de grond kregen.

Het kritische oeuvre van De Wispelaere beslaat een tiental boekdelen waarvan het merendeel ook van de jaren 1960 tot de jaren 1980 werd gepubliceerd. De beroemdste zijn zonder twijfel *Het Perzische tapijt* (1966), *Met kritisch oog* (1967), *Facettenoog* (1968) en *De broek van Sartre en andere essays* (1987). In de decennia die daarop volgden, verschenen regelmatig bundels waarin het verdere kritische werk opgenomen werd. We kunnen daarbij denken aan *Tekst en context* (1992) en *Onder voorbehoud* (2003). De laatste bundel, *Paul de Wispelaere. De moderne roman*, werd door Bart Vervaeck samengesteld en verscheen in 2011. Het boek bevat, naast een uitgebreide inleiding, recensies die tussen 1965 en 1979 verschenen in het Nederlandse dagblad *Het Vaderland*. In zijn geheel toont het boek de doorslaggevende rol die De Wispelaere speelde bij de verspreiding van de moderniteitsgedachte in het Vlaamse en Nederlandse proza.



Als hartstochtelijk voorvechter van het Frans existentialistisch gedachtegoed en van het structuralisme toonde De Wispelaere een duidelijke voorkeur voor de nouveau roman. En dat postuur heeft tot vandaag standgehouden in de academische wereld. Dat laat *Paul de Wispelaere. De moderne roman* nog eens duidelijk zien:

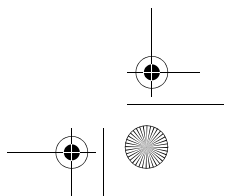
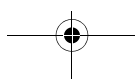
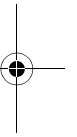
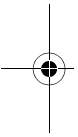
Over dat onderwerp [de nouveau roman] heeft Paul de Wispelaere een groot aantal toonaangevende essays gepubliceerd, die allemaal getuigen van zijn grondige kennis van het fenomeen. Genuanceerd, kritisch en enthousiast informeerde hij het Nederlandstalige literaire veld over deze belangrijke Franse vernieuwing. Samen met Hector-Jan Loreis, die in 1967 een op het existentialisme gerichte studie over de nouveau roman publiceerde, werd Paul de Wispelaere op die manier de Vlaamse gatekeeper van de nouveau roman. (Vervaeck 2011, 8)

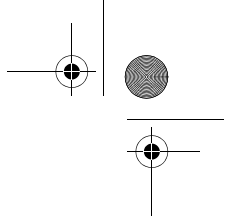
Elders heeft Vervaeck dat postuur verder genuanceerd door aan te tonen dat de schrijver zich in vernieuwende bundels als *Het Perzische tapijt*, *Met kritisch oog* en *Facettenoog* veel meer door Sartre heeft laten beïnvloeden dan door het structuralisme, hoewel De Wispelaere in *Tekst en context* bijvoorbeeld net het tegenovergestelde beweert.

Verder is De Wispelaere de literatuurgeschiedenis ingegaan als lid van verscheidene literaire tijdschriften en als een auteur en literair criticus die bewust geen strikte scheiding hanteert tussen de genres die hij beoefent.³ Zijn literaire wereld is er een waarin autobiografie, essay en fictie elkaar probleemloos bestuiven. En daar blijft het niet bij. Ook de grenzen tussen traditionele tegenstellingen als natuur/cultuur, mythe/geschiedenis, conservatisme/voortgang worden in zijn werk op losse schroeven gezet, ten bate van de ambivalentie die zij vertonen. Dat neemt niet weg dat De Wispelaere in zijn literaire experimenten eigenlijk niet zo ver zal gaan als sommige van zijn generatiegenoten. Het werk van Willy Roggeman of Ivo Michiels, dat verder in dit boek ter sprake zal komen, is veel meer gericht op de problematisering van het schrijven an sich. Het uitdagende leeseffect dat daardoor ontstaat, vergt een veel grotere inspanning van de lezer. Het anticonformisme van De Wispelaere valt eigenlijk veel meer te zoeken in de ideologische stellingen die zijn werk bevat, en die op posturaal niveau getuigen van een radicale verwerping van het politieke en religieuze gezag en tegelijkertijd aansluiting proberen te vinden bij intellectuele en artistieke modellen.

Scenografie van de auteursfunctie

Het is interessant om het eerder geschetste postuur van De Wispelaere te confronteren met de wijze waarop de auteursfunctie in *Paul-tegenpaul* wordt geënceneerd. De paratopische positionering van de auteursfunctie komt in zijn dagboek duidelijk naar voren in de scherpe ideologische uitlatingen van de verteller, hier opgevat als een alter ego van de schrijver Paul de Wispelaere. Indirect – het kan met een boemerangeffect vergeleken worden – dragen zij immers bij tot De Wispelaeres schrijverspostuur: zij bevoordelen een zekere zelfpositionering binnen het literaire veld en schetsen een maatschappelijke





configuratie waarvan ook de schrijver, tegen wil en dank, een onderdeel van is. In *Paul-tegenpaul* geeft het alter ego van de schrijver blijk van een diepgaande weerzin tegen een corrupte politieke klasse, koningshuis inbegrepen. Het blinde conservatisme dat die klasse volgens de verteller uitstraalt, is de keerzijde van het werk van de katholieke Kerk in Vlaanderen, die het veel te druk heeft met het knevelen en benevelen van haar schapen om zich verder met hun ware zorgen in te laten.

Het felst gaat de verteller tekeer als die politieke clique zich via de media pretentius in het literaire veld gaat mengen, zoals naar aanleiding van de dood van Stijn Streuvels (1871-1969):

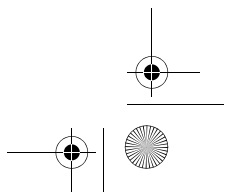
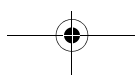
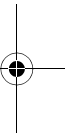
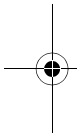
Wat de christen Vlaamse gemeente, bisschop en koning om [Streuvels] hebben gehuldigd, heb ik altijd als een onbegrijpelijke vernedering voor hem beschouwd. [...]

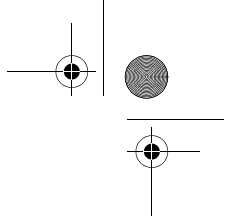
Wat de Vlaamse kranten ter gelegenheid van zijn dood over hem hebben gepubliceerd, is beschamend en uitermate tekenend voor het niveau van onze dagbladpers. [...] Van een werkelijk begrip voor Streuvels' schrijverschap, of een intelligente evaluatie ervan, geen spoor. (22)

Zo gaat De Wispelaeres alter ego zich nestelen in een specifieke laag van het Vlaamse literaire veld van de jaren 1960 en 1970, zoals ook nog andere schrijvers dat toen met hun pen deden. Het waren voornamelijk linkse figuren, die het politieke en religieuze gezag wilden ondermijnen, net omdat de grens die politiek van godsdienst scheidt zo poreus bevonden werd. We kunnen hierbij denken aan Hugo Claus (1929-2008) en Louis Paul Boon (1912-1979), maar ook meer marginale auteurs als Jan Emiel Daele (1942-1978) kunnen daar zonder aarzelen aan toegevoegd worden. De Wispelaeres schrijfpraktijk brengt mede een ruimte tot stand voor literaire schepping, in de marge van het maatschappelijke dictaat. De kunstenaar wordt een koorddanser. Hij blijft weg van de massa, durft de andersheid aan om op die manier bij te dragen tot maatschappelijke verbetering:

De spelende, dansende, dichtende mens, de mens in zijn ogenblikken van nutteloosheid en extase, in zijn momenten van sterk verhoogd evenwichtsgevoel en van creativiteit, heft op alle mogelijke manieren zijn voeten op om aan zijn staat van plompe tweevoeter te overstijgen. Men kan er slechts een voorteken in zien: de realistische apen die lachten met de eerste, vruchteloze pogingen van de homo erectus, zijn nog steeds apen, hoogstens met uitroeiing bedreigde gorilla's. (59)

Dat neemt echter niet weg dat De Wispelaere op datzelfde ogenblik ook met zijn voeten op de grond staat: hij is journalist, onder meer voor de Vlaamse openbare omroep (115). Daarenboven gaat hij vanaf 1972 doceren aan de pas opgerichte Universitaire Instelling Antwerpen, die zich echter wel progressief wenste te profileren⁴. Zo bekeken moet toegegeven worden dat De Wispelaere wel bijdraagt tot de maatschappij die hij in zijn teksten





verwerpt. Dat betekent echter niet dat De Wispelaere er voor plooit of erin past. Zijn televisieoptredens en zijn docentschap stralen geen blindelings maatschappelijk conformisme uit⁵ en getuigen van zijn paratopische positionering.

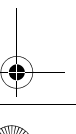
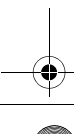
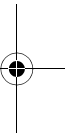
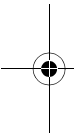
De zelf-enscenering van de auteur als schrijver en criticus

De manier waarop de auteur zichzelf in zijn autobiografische geschriften als schrijver enceneert, beïnvloedt zijn postuur, hebben we gezien. In zijn dagboek treedt De Wispelaeres alter ego vooral op als een auteur van wie het oeuvre zowel door de persoonlijke ervaring als door artistieke filiaties wordt bepaald. *Paul-tegenpaul* krioelt van denkers, schrijvers en schilders. Uit wat volgt zal blijken dat De Wispelaeres ethos herhaaldelijk geplaatst wordt binnen een artistiek en intellectueel netwerk dat zowel de tijd, de ruimte als de taalbarrières overschrijdt.

De grootste aandacht van de verteller gaat naar zijn zelfbeeld als criticus. Zo'n twintig bladzijden worden besteed aan wat de lezer van de criticus scheidt. De criticus is een lezer, en tegelijkertijd ook een schrijver. (94) Hij is trouwens niet zomaar een lezer: de criticus is een verwoed lezer, die in staat is om binnenin de tekst constructies op te sporen die de doorsneelezer nauwelijks zouden opvallen. (90-91) Verder is de criticus in de ban van kwellende vragen waarop hij zijn eigen schrijfpraktijk zal afstemmen, en die een totale overgave aan de 'plaisir du texte' in de weg staat (95): dat kunnen intertekstuele, narratologische of generische problemen zijn of vragen naar de grens tussen fictie en realiteit (92). Een laatste verschil tussen lezer en criticus ziet de verteller in de configuratie van het literaire veld, dat zodanig in elkaar zit dat critici en schrijvers elkaar regelmatig ontmoeten. Al die ontmoetingen laten de recensies niet onberoerd, is zijn mening, al was het maar door al die onverwerkte wederzijdse rancunes die mettertijd ontstaan en de tand des tijds doorstaan. (96)

Het zal de aandachtige lezer niet ontgaan dat *Paul-tegenpaul* een hele reeks min of meer opvallende spiegelspelen bevat tussen de verteller en zijn literaire modellen. De tekst bevat een zodanig vernuft netwerk van intellectuele filiatie dat de vraag rijst of we hier niet te maken hebben met een stilistisch spel dat het doel heeft om zich naast het gekoesterde model te hijsen en mee te proeven van zijn symbolisch kapitaal. Herhaaldelijk, bijvoorbeeld, worden gelijksoortige poëtische overtuigingen vastgesteld. Op bladzijde 33 stelt De Wispelaeres alter ego bijvoorbeeld vast dat hij door Peter Handke werd geplageerd. Ironisch voegt hij daar nog aan toe⁶: 'iedere toevallige gelijkenis is principieel uitgesloten'.

Het dagboek bevat ook subtielere associaties. Vooral Franz Kafka (1883-1924) en Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) dienen hierbij als model voor de verteller. Met Kafka gebeurt dat op drie verschillende manieren. Op bladzijde 144 is de volgende notitie uit het dagboek van Kafka overgenomen: '*Ich bin auf der Jagd nach Konstruktionen. Alles erscheint mir als Konstruktion* [sic]'. Een zin die de in het structuralisme geïnteresseerde De Wispelaere bijzonder aangenaam in de oren moet klinken. Kafka's zelfbeschrijving in een ander citaat, dat de schrijver op de daaropvolgende bladzijde opneemt, verwijst naar



zijn eigen houding op het achterkaft van de eerste editie van *Paul-tegenpaul*: 'Nogmaals Kafka: Hoe ik mij tegen alle onrust aan mijn schrijftafel vastklamp, als een standbeeld dat in de verte schouwt en zich vastklampt aan zijn sokkel.' (145)

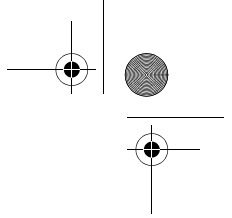


Achterflap eerste editie *Paul-tegenpaul*

© Nijgh & Van Ditmar

Subtieler maar daarom niet minder pertinent is wat de verteller maakt van het spiegelspel tussen Kafka en De Wispelaere aan de hand van het volgende citaat: 'Voortdurend stoot ik op dezelfde zin: *Heute nichts geschrieben*. De gedachte aan een boek dat louter uit een eindeloze herhaling van deze zin zou bestaan en de authentieke expressie van een gekweld schrijverschap zou zijn.' (144)

In de daaropvolgende alinea's gaat het hoofdpersonage gewoon het ethos belichamen van de hierboven geciteerde gekwelde schrijver. Het dagboek vervolgt met de beschrijving van een dag die in het teken staat van het uitgestelde schrijven: 'In bed liggen denken: vandaag moet ik het herdenkingsstukje schrijven over Jan Walravens.'



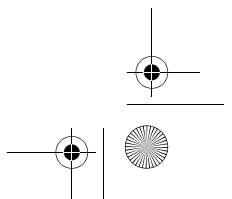
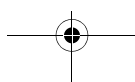
(...) Het wordt een dag vol weerzin tegen het schrijven, dat weet ik nu al.' (145) Daarop volgt een gedetailleerde beschrijving van zijn ochtendrituelen: opstaan, een bad nemen, de post lezen tijdens het ontbijt. En ondertussen: 'mijn artikel wacht.' (148) Uiteindelijk treedt een ironisch getint besluit op: 'Vandaag geen herdenkingsstukje over Jan Walravens dus, alleen dit getuigenis van hoe hij met mijn leven verbonden blijft.' (156) Hoewel het personage niet in staat was om een in memoriam van Walravens te produceren, is er toch een getuigenis van gekomen dat de lezer ironisch in een tekstuele vorm voorgeschoteld krijgt. Bij nader inzien is het zelfs de hele passage die ironisch is door het feit dat de dag die er opgevoerd wordt een van de meest uitvoerig beschreven episodes in het dagboek is – een dag die een behoorlijk aantal bladzijden in beslag neemt, terwijl hij in het teken staat van de onmogelijkheid om te schrijven. Hoewel de inhoud dus het onmogelijke schrijven uitdrukt, wordt diezelfde inhoud aan een vorm gekoppeld die een onmiskenbare 'flux de bouche' laat zien.

Sprekend is ook de wijze waarop de verteller zijn alter ego portretteert op grond van een ander icoon van het dagboekschrijven, met name Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), die zowat 17.000 dagboekbladzijden op de teller had toen hij stierf. Het denken van de Zwitserse filosoof en schrijver vergezelt regelmatig De Wispelaeres reflecties over het onvermogen om iemands identiteit voluit te doorgronden. We zijn altijd anders dan het beeld dat we van onszelf koesteren. Die radicale opvattingen van het anders-zijn sluiten de mogelijkheid niet uit om zichzelf te herkennen in iets of iemand anders. Zo bekeken, is het niet verbazingwekkend dat het personage gemeenschappelijke trekken tussen zichzelf en Amiel constateert:

Niet aan de verleiding kunnen weerstaan eerst nog enkele bladzijden Amiel te lezen. Opnieuw de schok der herkenning [...]. En wat lees ik opeens? Haast letterlijk wat ik op 30 maart 1969 in het eerste stukje van dit dagboek geschreven heb: 'C'est dans le zéro que j'ai cherché ma liberté de ne pas être, liberté de ne rien posséder, de ne rien engendrer, de ne plus agir, même de ne plus bouger.' (148-149)

Wat de verteller die bewuste dag geschreven had, staat op bladzijde 8 te lezen: 'Mijn "ik" staat dus mijn eigen vrijheid in de weg. Zoeken naar mijn wezenlijke "ik" is zoeken naar mijn wezenlijkste onvrijheid.' (8) Opnieuw kan de bevinding echter ironisch opgevat worden, want het is de onmogelijkheid om een dergelijke staat van zelfverlossing te bereiken die uitgedrukt staat in een van Amiel afkomstig motto dat de hoofdttekst inleidt. In dat motto staat dat hoe meer het individu op zoek gaat naar het nulpunt van zijn subjectiviteit, hoe meer hij moet vaststellen dat hij aan aardse instincten geklonken is:

J'ai essayé de biffer en moi la vie subjective, je n'ai pu que la tromper et l'étourdir. J'ai tenté de m'impersonnaliser, de me réfugier dans la seule pensée, dans l'existence théorique, et toujours le besoin pratique d'aimer, d'agir, de posséder, d'être heureux, d'être homme et non pas seulement pur esprit, revient me tourmenter. (3)



Een laatste opmerkelijke associatie met een bewonderd model is de manier waarop het motto dat aan Barthes wordt ontleend, in dienst staat van de zelfscenering van De Wispelaeres schrijverschap in het incipit, waarin de schrijver de indruk heeft dat hij plotseling, ‘opeens’ (7), een aspect van zijn eigen identiteit ontdekt: ‘Opeens besef ik dat ik sinds vele jaren nooit meer een boek lees zonder de bedoeling of de noodzaak erover te schrijven.’ (7) Het verband dat hier gelegd wordt tussen lezen en schrijven kan gelezen worden als een verwijzing naar het citaat van Barthes dat het incipit voorafgaat: ‘Lire, écrire: d’un désir à l’autre va toute littérature. Combien d’écrivains n’ont écrit que pour avoir lu? Combien de critiques n’ont lu que pour écrire?’. Iets verder beweert de verteller nog: ‘Wie verslaafd is aan de tucht, is evenmin vrij. Vrijheid kan alleen betekenen: niets doen, niets hebben, niemand zijn. Vrij zijn is dood zijn. Nog net niet dood zijn, is zich vastklampen aan een laatste beetje gebondenheid, onvrijheid.’ (7)

Ook in die stelling kan een motto herkend worden, ditmaal van Sartre: ‘Celui-là est orgueilleux; il écrit pour vivre.’ (3) Zo wordt De Wispelaere geënceneerd als een schrijver die spontaan dezelfde problemen deelt als Barthes en Sartre. Verder bieden dergelijke reflecties de gelegenheid om een metapositie in te nemen ten opzichte van zichzelf als lezer en schrijver, wat hem in staat stelt om zich in de daaropvolgende paragrafen verder te positioneren tegenover een hele reeks auteurs van binnen en buiten de taalgrenzen. Komen in de daaropvolgende bladzijden aan bod: Willy Roggeman, Jacq Firmin Vogelaar, Robert Guiette (1895-1976), Arthur Nisin (1918-1961), Louis-Joseph Janvier (1855-1911), Serge Doubrovsky (1928-2017), Hans Robert Jauss (1921-1977), Harald Weinrich (1927), Paul Valéry (1871-1945), Julien Weverbergh en Fons Sarneel (1924).

De hoofdtekst wordt in feite voorafgegaan door vijf motto’s. De Wispelaere citeert vijf literaire autoriteiten die met uitzondering van Amiel ongeveer tijdgenoten van de auteur zijn: Gilliams (1900-1982), Barthes (1915-1980), Sartre (1905-1980) en Campert (1929). Deze motto’s scheppen niet alleen het ethos van een schrijver die zijn lezers door middel van paratekstuele elementen een zekere richting aanwijst voor de interpretatie van zijn werk.⁷ Samen met alle andere genoemde kunstenaars dragen die namen ook bij tot het ethos van een schrijver die op de hoogte is van de internationale literair-filosofische actualiteit en die ervoor zorgt dat zijn eigen geschriften daarbij betrokken worden. Hij situeert zichzelf, met andere woorden, binnen een internationale, contemporaine traditie.

Tegengesproken karakter

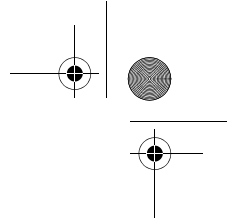
Het is mogelijk om het dualisme dat De Wispelaeres ethos kenmerkt, te verbinden met de contradictorische dynamiek waardoor zijn hele oeuvre bepaald wordt. *Paul-tegenpaul* bijvoorbeeld kan als een schrijversdagboek beschouwd worden dat zijn generische plaats tegenspreekt. Hoewel het kaft geen genre aankondigt, staat op het opschrift van de derde bladzijde ‘Paul-tegenpaul. 1969-1970’ vermeld, terwijl het achterplat het wel degelijk over ‘dit schrijvers-dagboek’ heeft. Wie verder de moeite neemt om de motto’s te overlopen, stelt vast dat het citaat dat De Wispelaere aan Campert (1929) ontleent, het dagboekgenre bevestigt en tegelijkertijd ook aan de orde stelt: ‘Alle dagboeken, gepubli-

ceerd bij het leven van een schrijver of na zijn dood zo goed als persklaar onder het matras van zijn maîtresse gevonden, zijn dagboeken geschreven in de stijl van een dagboek.’ Want wat zou die bewuste ‘stijl van een dagboek’ dan wel moeten zijn?

Verder zijn de fragmenten waaruit het boek bestaat, niet gedateerd. Wel vangen sommige aan met een tijdsvermelding, die in de meeste gevallen echter vrij vaag blijft. Voorbeelden zijn: ‘De eerste verjaardag van de dood van mijn vader’ (11) of twee bladzijden verder: ‘Eén van de zeldzame avonden bij Willy en Annie.’ (13). *Paul-tegenpaul* mag zijn representativiteit als dagboek in twijfel trekken, als we er de canonieke definitie van Lejeune bij halen, moeten we vaststellen dat zij *Paul-tegenpaul* uitsluit: ‘une série de traces datées’. Als we daar nog een zeker autobiografisch pact mee zouden willen verbinden, geraken we qua representativiteit niet veel verder. Ik verwijs naar het begrip ‘pacte autobiographique’ waarmee Lejeune in 1975 stelde dat de auteurs van autobiografieën een al dan niet expliciet pact sluiten met de lezer, waarin ze beloven dat ze zich volledig blootgeven en alleen maar de waarheid vertellen. Naast poëtische reflecties verstrengeld in schaamteloos intieme details bevat *Paul-tegenpaul* weliswaar autobiografische anekdotes en gedachten, maar ze kleven aan onverhulde fictie en bevatten essayistische en theoretische overwegingen.

Paul-tegenpaul spreekt een rationele aanpak tegen⁸ en geeft de voorkeur aan contradicties die het menselijke bestaan beheersen. We hebben echter net gezien dat die de verteller niet belet om een spel van filiaties te ensceneren, dat structureel bekeken heel verfijnd in elkaar steekt. Het schrijversdagboek kan gelezen worden als een pleidooi voor wat de schrijver een ‘modern proza’ noemt, dat steunt op het denken van Sartre en de nouveau roman. Vertrekpunt is de contingentie waaraan het menselijke bewustzijn en de ervaring van de realiteit onderworpen zijn. De werkelijkheid is zoals ze is ‘pour soi’, terwijl de toegang tot de werkelijkheid zoals ze is ‘en soi’ gewoon onmogelijk is. Aan die bevinding valt niet te ontsnappen. De moderne roman vertegenwoordigt voor De Wispelaere ‘de literaire vormgeving van die tegenstelling.’ (Vervaeck 2003,93) In plaats van de realistische illusie te prijzen, geeft De Wispelaere een duidelijke voorkeur aan een realisme dat in alle eerlijkheid de onmogelijke toegang tot objectieve kennis niet ontwijkt. Op die manier treedt een realisme op de voorgrond waarvan de authenticiteit niet voorbij de fictie te vinden is. (Vervaeck 2003: 100) Creatie stemt dan met de destructie van een realiteit overeen, die voor een andere realiteit plaats moet ruimen: het (al dan niet) literaire kunstwerk dat zodanig anders is dat het de eerste realiteit tegenspreekt. (Vervaeck 2003, 94) Aan de hand van die laatste bevinding is de lezer waarschijnlijk het beste in staat om de titel van het dagboek te interpreteren: *Paul-tegenpaul*, waarin de ene Paul, of ‘Paul’ de andere niet uitsluit. Integendeel, de ene Paul kan wel degelijk ook in de ‘tegenpaul’ teruggevonden worden.

Zoals dat bij andere vertegenwoordigers van het nouveau journal het geval is, wordt de complexiteit van het individu bevestigd door de vele perspectieven waaraan het onderworpen kan worden. Het dagboekgenre leent zich daar op een voortreffelijke wijze voor: traditiegetrouw vertoont het een autobiografisch en gefragmenteerd karakter. Niets belet de schrijver om zich aan enige contradictie over te leveren, bewust of niet. Wat dat betreft, getuigt *Paul-tegenpaul* van een radicale aanpak: in de zelfbeschrijvende passages wordt getwijfeld tussen nu eens de eerste persoon enkelvoud en dan weer de



derde persoon. Telkens opnieuw worden hiermee de vele mogelijke facetten van De Wispelaeres ethos bevestigd. Vanwege de onophoudelijke verschuivingen die het laat zien, is het boek systematisch in tegenspraak met het voltooide ethos. Die bewuste keuze voor de veelzijdige tegenspraak, associeert de verteller met wat Anatole France (1880-1964) de 'volupté de l'intelligence' (36) noemde:

Het is een houding die mij toelaat mij naar hartelust te ontdebellen, van alles en iedereen tegelijk het pro en het contra te zien, mij achtereenvolgens op verschillende en tegengestelde standpunten te plaatsen, met mijzelf te dialogeren, uiteenlopende personages in mij te laten opstaan. (36)

Dat ambivalentie trouwens een levenskeuze vormt, bevestigt de verteller op bladzijde 124:

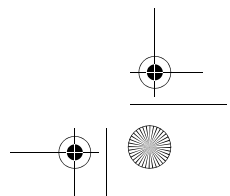
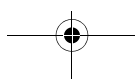
Voor de boeiende, niet zelden geniepige, soms beklemmende, allicht wel decadente ervaring van ambivalente situaties heb ik ook in het leven zelf een voorkeur. De dialektische beweging van binden en losmaken vormt er meestal het patroon van.

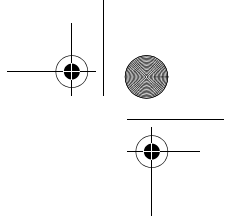
Hieraan moet het grote aantal autoreflexieve passages toegevoegd worden die door hun 'scenografie' de moderniteit van De Wispelaeres proza bevestigen. Het volgende uittreksel laat een spiegelspel zien tussen het alter ego van de auteur dat door een venster kijkt naar het omringende platteland, en zijn weerspiegeling door datzelfde raam, zittend in zijn werkkamer, die letterenruimte bij uitstek. Tegelijkertijd weerklinkt op de achtergrond het liedje dat Gerda, de partner van de schrijver, zingt ter ere van zijn teelballen.

[I]k kan mezelf het kijken niet beletten: in het raam zie ik mij zitten, het is een doorzichtige ruit en een zwarte spiegel tegelijk: op de achtergrond de lichtzoom van het dorp, op een nachtelijk decor van bomen geprikt, op de voorgrond ikzelf, acteur en toeschouwer, als een borstbeeld uitstekend boven de schrijftafel, [...] omsingeld en ingesloten door stapels papieren en boeken, verstart – uit het dolle leven klinkt haar stem, niet bereid om toe te geven: het is een liedje over mijn klotten, die smaken naar paddestoelen en onrijpe noten. (54-55)

Zo een passage zet de grens tussen realiteit en literaire representatie niet alleen op losse schroeven. De reflectie over de complexe verhouding tussen literatuur en realiteit wordt in feite teruggedraaid tot de vitale instincten (eten en seksualiteit), wat herinnert aan het motto van Amiel. Dat spiegelspel gaat door wanneer de verteller zich de voorname bijdrage van Gustave Flaubert (1821-1880) herinnert tot het moderne proza:

Flaubert is voor het proza wat zijn tijdgenoot Baudelaire was voor de poëzie: het begin van het moderne artistieke bewustzijn dat zichzelf als in een spiegel wantrouwig gadeslaat. Zich *zien* schrijven en *weten* dat men



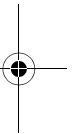
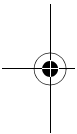


zichzelf ziet schrijven. Vandaar de angstige twijfel aan de authenticiteit, want geen enkele herinnering, geen enkel denkproces, geen enkel woord ontsnapt nog aan de dubbelzinnigheid van de reflexie. (134)

De metareflectie waarmee het schrijven gepaard gaat, is van grote invloed op het statuut dat aan de taal wordt toegekend. Overeenkomstig De Wispelaeres poëtische overtuigingen scheidt de taal de realiteit maar vernietigt ze die realiteit in éénzelfde beweging, alsof het leesplezier vergezeld moet gaan van de onophoudelijke herinnering aan de schrijfdaad die eraan ten grondslag ligt. Daarmee wordt de illusie zowel geschapen als verwoest.

De schrijver is een personage in zijn eigen leven omdat hij afhankelijk is van zijn taal. Zijn taal schept zijn werkelijkheid. Het komt er dus op aan invloed uit te oefenen op die taal, ook al eist dit koelbloedige vernietiging. Zonder destructie is creatie niet mogelijk. (14)

De schrijfdaad is één grote radicale vraagstelling van de realiteit. Sommige trekken ervan worden 'geïsoleerd', nieuwe, onverwachte combinaties worden mogelijk en stellen daarmee hun eigen authenticiteit aan de orde, zowel als de waarachtigheid van de realiteit (118). 'De paradox, de tegenstrijdigheid, is de taal zelf, staat op bladzijde 35 te lezen.

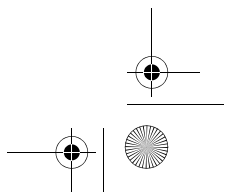
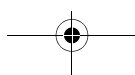


De schrijver als dagboekschrijver

Dat De Wispelaere hier opduikt als een dagboekschrijver, sluit aan bij de historische en culturele redenen die eerder al in de inleiding van dit boek en dit hoofdstuk werden uiteengezet. Veel van zijn generatiegenoten schrijvers die hij wellicht bijna allemaal kende, hebben zich aan het dagboekgenre gewaagd. Historisch had het genre steeds een subversieve reputatie; het werd bedreven door minderheden, onderdrukten, marginalen, diegenen van wie de identiteit door het dominante discours bedreigd werd. Tegelijkertijd heeft het genre veel vrijheid te bieden. Je mag erin schrijven wat je wil, zolang het maar bij het tweedimensionele karakter van het blad past.

Het ethos van De Wispelaere als experimenteel dagboekschrijver draagt bij tot een eerder vermeld postuur van hem: een schrijver die behoort tot een netwerk van hedendaagse contesterende en experimentele kunstenaars. Op te merken valt dat De Wispelaeres kritische teksten diezelfde schrijvers op de voorgrond laten treden door ze op te nemen in zijn opvattingen over het 'moderne proza'. Daarbij treedt hij op als een van de vertegenwoordigers ervan (beduidend meer als denker dan als prozaïst) en tegelijkertijd ook als een van de spreekbuizen van deze door hem aangevoerde tendens.

In het verlengde van wat ik in de inleiding schreef, valt hier ten slotte de vraag van de ontevredenheid met een zeker historisch bewustzijn, verbonden met een zekere bezorgdheid over de sterfelijkheid. Daartegenover zou het dagboek fungeren als genre bij uitstek om de tijd uit te dagen: de dagboekschrijver respecteert de kalendertijd, de



verstrijkende tijd waarvan de horizon alleen maar uit de dood bestaat, maar tegelijkertijd maakt de auteur zelf met zijn schriftuur werk van een specifieke tijdsweergave. *Paul-tegenpaul* blijft niet trouw aan de kalendertijd. De chronologische opeenvolging wordt tegengesproken door de manier waarop het boek in elkaar steekt. De tijdsweergave blijft vaag. De aandachtige lezer heeft vrij snel in de gaten dat de eerste bladzijden van het dagboek in het teken staan van de septembermaand: de zon blijft laag, de natuur dommelt in en herinnert daarmee aan de menselijke sterfelijkheid. Het zijn vergelijkbare herinneringen die het verleden echter naar het heden terugbrengen, een tijdsspanne waarin de literatuur het verleden voor eeuwig vastlegt en er tegelijkertijd de kunstmatigheid van benadrukt.

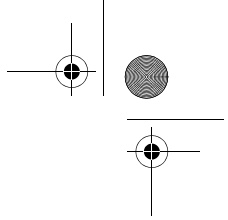
Symptomatisch is bijvoorbeeld dat de dood van Ed Hoornik (1910-1970) op 3 maart de aanleiding vormt tot een hele reeks situaties die zijn eigen sterfelijkheid aan de orde stellen, en daarmee ook eschatologische tijdsopvattingen: vijf weken na hun laatste ontmoeting voor een vraaggesprek voor de Vlaamse televisie, kijkt de schrijver, één dag na Hoorniks dood, naar de uitzending ervan op de televisie: 'Ik denk, gefascineerd: hij gaat niet dood, hij is de Overlevende.' (117) Als hij iets later notities neemt over de opvattingen van de dood die Hoornik tijdens het interview uiteenzet, valt het schriftje uit zijn handen. 'Ik raap het op en zie dat Gerda in paarse inkt op de achterkant geschreven heeft: Et nous ferons de chaque jour toute une éternité d'amour, que nous vivrons à en mourir. G. Moustaki.' (118) Nog een dag later, op 6 maart, ontvangt de verteller in zijn brievenbus een uitnodiging van Hoorniks uitgever, Meulenhoff:

Datum: 25 februari. Door de staking in de Brusselse post is hij zo lang onderweg geweest.

« Aan de vrienden van Ed Hoornik. Op 9 maart wordt Hoornik zestig... Ter gelegenheid van die zestigste verjaardag nodigen redactie en uitgevers van De Gids zijn vrienden uit hem zaterdag 7 maart tussen 5 en 7 uur te komen feliciteren in de receptiezaal van zijn uitgever. »

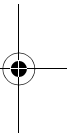
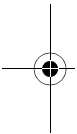
En onderaan, eigenhandig eraan toegevoegd met blauwe balpunt: je komt toch, Paul? (118)

Dergelijke passages dragen bij tot het postuur van een schrijver die het lineaire karakter van de tijd radicaal tegensprekt en het liever uitdaagt door middel van zijn literatuur. In De Wispelaeres schrijversdagboek kan een dode blijven leven in een heleboel details die het verleden laten binnensijpelen. Zijn literatuuropvatting herinnert eraan dat de anachronistische 'symptomen' (Didi-Huberman 2000) geen nostalgische houding tegenover het verleden inhouden. Iedere herinnering gaat immers gepaard met een vernietiging die het verleden karakter ervan bevestigt en, cyclisch, als resultaat van die archeologie, nieuwe mogelijkheden inluidt zonder het verleden daarom als zodanig te verwerpen. Die samenhang van vernietiging en vernieuwing valt trouwens aan te duiden in de lectuur die De Wispelaere maakt van Jacques Hamelinks *Ranonkel* (1969) aan het einde van *Paul-tegenpaul*: 'Ranonkel leidt dus de Chaos in, waarop opnieuw de regenererende schepping zal moeten volgen, maar even goed scheidt hij een nieuw Aards Paradijs, waarop de menselijke geschiedenis zal volgen.' (167)



22 jaar later, is die houding amper veranderd, zoals blijkt uit de volgende passage uit *Het verkoold alfabet*. Die uitleg vormt in mijn ontleding ook de overgang naar De Wispelaeres tweede dagboek.

Ik zeg haar dat heimwee in praktisch opzicht geen zin heeft, maar niettemin bestaat. Dat het de diepe, vruchtbare grond van mijn wezen is. De vreemde verlokken glans van een wereld die is ondergegaan en juist daarvoor het verlangen in leven houdt. [H]et is een gevoel dat steunt op een verzonken zekerheid dat er een betere en mooiere wereld bestaat dan die waarin ik nu leef. Ik zeg haar dat dit verlangen een spiegel is die ik die wereld voorhoud, opdat zij haar verfoeilijke eigendunk zou afleggen. [...] Alle gebeurtenissen en ervaringen zijn volstrekt eenmalig, maar juist om die reden moeten ze in de herinnering blijven voortbestaan. De herinnering is het domein waar het voorbij als voorbij, het verlorene als verloren en het onbereikbare als onbereikbaar moet worden bewaard. Dat is haar paradoxale functie. [...] Ik zeg haar dat een mens zonder herinnering een vat zonder bodem is. Dat we niet terug kunnen, maar dat iedere stap voorwaarts ook verlies betekent, dat de hele wereld dagelijks verlies lijdt, en dat het een zware zonde is dat te vergeten. En dat ik daarom wat ik verloren heb zorgvuldig in mij bewaar en het zodoende toch niet echt kwijt ben, zoals de boom, hoe oud hij ook wordt en hoe hoog hij ook groeit, nooit de wortels kwijt kan zijn waaruit hij eens het sap voor zijn eerste blaadjes heeft gezogen. (72-73)

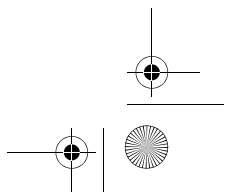
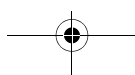


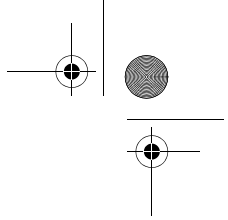
Anachronistisch paar

Alleen al in de titel van De Wispelaeres tweede dagboek treden taal en vernietiging met elkaar in botsing. Wat moeten we ons bij een verkoold alfabet inbeelden? Een alfabet dat zodanig verkoold is dat de afstand tussen teken en betekenis onoverbrugbaar is? We kunnen hier bijvoorbeeld denken aan het accent op de 'à' van 'il y a là cendre', waarmee de Franse filosoof Derrida in *Feu la Cendre* (2005) de nadruk legt op de radicale afstand tussen het spoor (het teken) en datgene waarnaar het beweert te verwijzen. Wat de as bij Derrida dan ook toont, is de visie van een onmogelijkheid waarbij 'feu', als woordspel, naast vuur ook te verstaan is als het bijvoeglijke naamwoord dat naar de gestorven, 'verdwenen' status van iets of iemand verwijst, zoals in 'feu mon grand-père'.

Il y a là cendre, une phrase dit ainsi ce qu'elle est. Elle s'incinère à la seconde sous vos yeux: mission impossible [...].

[E]t l'unique phrase vient à placer, au lieu d'aucun placement, le lieu seulement d'une incinération. Elle n'avoue que l'incinération en cours dont elle reste le monument, tacite à peu près, ce peut être là – [...]





– Pur est le mot. Il appelle un feu. Il y a là cendre, voilà qui prend place en laissant place, pour donner à entendre: rien n'aura eu lieu que le lieu. Il y a là cendre: il y a là lieu. (Derrida 1987, 19-21)

Dat neemt niet weg dat in het eerste motto, dat de titel leverde, het regeneratievermogen van het verkoolde alfabet als thema voorkomt. Dat eerste motto is de Nederlandse vertaling van een gedicht van de Mexicaanse dichter Octavio Paz (1914-1998):

Vlammende verrijzenissen
van het verkoolde alfabet;
– er is geen school daarbinnen,
altijd is er dezelfde dag, dezelfde nacht altijd,
ze hebben er de tijd nog niet verzonnen,
de zon is er niet verouderd,
deze sneeuw is identiek met gras,
altijd en nooit is hetzelfde,
het heeft nooit geregend en het regent altijd,
alles is zijnde en nooit geweest.

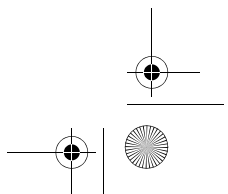
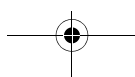
Het gedicht beschrijft de inhoud van het verkoolde alfabet: in vers 3 staat 'daarbinnen' vermeld. Het is een wereld die niet onderhevig is aan de lineaire tijd, maar die louter bestaat uit vermogen van iets dat er niet is, of nog moet komen, Derrida's as. Alles is verkoold, maar het blijft voortbestaan als regeneratievermogen, als een klankloze betekenaar. Dit betekent dat om het even welk gegeven ook radicaal anders kan zijn: sneeuw is ook gras, dag is nacht, enz.

Zo gaat de aandacht van de schrijver naar zijn materiaal: de taal. Moet het motto opgevat worden als een uitnodiging om het dagboek te beschouwen als een vertegenwoordiging van een dergelijk alfabet? Dan zou het dagboek een optimistisch geloof uiten in de regeneratieve kracht van de vertelling, zoals dat ook uitgedrukt wordt door het motto van Eduardo Galeano (1940), dat als volgt klinkt:

De gebeurtenissen zijn eens gebeurd, of bijna gebeurd, of zijn nooit gebeurd, maar het mooie ervan is dat zij elke keer weer gebeuren wanneer zij worden verteld.

Ook hier treedt echter ambivalentie op, want in andere passages klaagt de verteller over wat wij een soort taalinflatie zouden kunnen noemen: de taal wordt zodanig gekleineerd door het ordinaire gebruik dat het onmogelijk wordt om nog verder van een soort verheven kunst te spreken.

Ik weet het wel, in een samenleving waarin tot en met de dementen 'creatief' worden beziggehouden, is het voor een schrijver onmogelijk geworden nog woorden van deze strekking in de mond te nemen. Vroeger kon dat, maar nu niet meer. Eigenlijk zijn er steeds minder woorden die je in de





mond kan nemen, het alfabet is verkoold en smaakt naar as. Welke schrijver van enige betekenis durft zichzelf nog als 'kunstenaar' te benoemen? (127-128)

Opnieuw kan de aanwezigheid van allerhande motto's opgevat worden als een manier voor de auteur om zichzelf te positioneren in een internationale literaire traditie. Ditmaal gaat het echter niet meer om motto's die aansluiten bij een actuele anticonformistische literaire traditie. Naast Octavio Paz worden nog de Zuid-Amerikaanse schrijver en journalist Galeano alsook Augustinus geciteerd. In feite daagt in *Het verkoold alfabet* het ethos op van een auteur die ten opzichte van de rest van het veld niets meer hoeft te bewijzen. Deze positionering werd op institutioneel vlak bevestigd in 1998 met de toekenning van de Prijs der Nederlandse Letteren aan De Wispelaere. Dit wil ik verder nog verduidelijken aan de hand van de manier waarop met het dagboek als genre omgegaan wordt en met behulp van het incipit.

Het verkoold alfabet dient zich veel explicieter aan als een conventioneel dagboek. Ten eerste omdat het verschenen is in de reeks 'privé-domein', een reeks die alleen maar egodocumenten bevat. Daarnaast is er het feit dat als de titel na een paar bladzijden weer opduikt, 'Dagboek 1990-1991' te lezen staat. Verder staan de verschillende hoofdstukken netjes chronologisch gerangschikt per maand. Op die manier wordt de lezer er niet meer toe gebracht om zich vragen te stellen in verband met het genre van het boek dat hij aan het lezen is.

Wat het incipit van het dagboek betreft: zoals in *Paul-tegenpaul* begint de tekst met het oordeel van de verteller over zichzelf als schrijver: 'Het beginnen aan een boek is een verschrikking.' (7) Deze indrukken worden geformuleerd als een soort algemene waarheid. Met andere woorden: de zelfpositionering van de verteller door middel van zijn alter ego kan ook toegepast worden op het merendeel van de andere schrijvers. Maar, in tegenstelling tot het eerste dagboek waarin ook een veralgemening plaatsvond aan de hand van de institutionele contextualisering van de eigen situatie, wordt ditmaal de eerste zin onmiddellijk gevolgd door een tweede paragraaf waarin het alledaagse huishoudelijke leven zich gaat vermengen in de professionele zorgen van de schrijver. Daardoor gaat de auteur zich opsplitsen in twee antithetische modaliteiten van het ethos: de gemartelde schrijver die aan zijn boek moet beginnen enerzijds, en de 'huisman' anderzijds:

Kan ik iets voor je doen? Heeft Ilse weer met bezorgde aandrang gevraagd. Door wat zij niet voor mij kan doen, ontloop ik haar of word ik haar vreemd. Het helpt niet dat ik haar geruststellend toelach. Ga je straks mee zwemmen? Heeft zij daarna nog gevraagd, dan doe je tenminste iets wat gezond is. Nee, ik heb nergens zin in, en zeker niet in iets wat gezond is. En wat ben jij aan het doen? Zij is halfweg *Boquitas pintadas* van Manuel Puig: 'een prachtig boek.' (7)

De splitsing van de identiteit wordt in een volgende alinea verteltechnisch bevestigd, wanneer de verteller in de derde persoon begint te spreken over zijn alter ego, in plaats



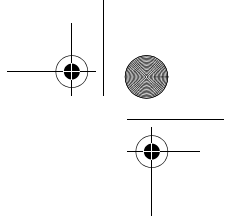
van in de eerste persoon. Daarenboven is er het ethos van de ouder wordende man die steeds meer geconfronteerd wordt met het idee van zijn eigen sterfelijkheid en terugblikt op zijn leven als op iets dat al afgelopen is, alsof het leven hem niet meer aanging:

Verdubbeling: ik krijg hem in beeld terwijl hij lusteloos door het schuine dakraam van zijn werkkamer staart. Hij is de zestig voorbij, grijzend aan de slapen, kalend op zijn kruin. Hij is klein maar stevig gebouwd, met een beginnende neiging tot molligheid. In zijn jonge jaren heeft hij veel geturnd, gefietst, gevoetbald en gebokst. De tijd van toen, die nog in zijn eigenste hersenkronkels en zijn botten zit, maar die voor [Ilse] tot het geschiedenisboek behoort. Per slot van rekening staat hij via zijn ouders nog met één been in de negentiende eeuw, terwijl haar [Ilse] toekomst in de eenentwintigste ligt. Door een ruit heen: steeds vaker krijgt hij de indruk dat hij zo naar het leven kijkt, ook naar het zijne. (7)

Het dagboek voert niet meer een literair ambachtsman op, die zichzelf vanuit een kritische verte gadeslaat en zichzelf in een vooruitstrevende literaire traditie situeert. In plaats daarvan treedt een bescheiden letterenheer op die moeite heeft met het ouder worden terwijl hij leeft met Ilse, zijn dertig jaar jongere vrouw. De ethosgebonden reikwijdte is ingekrompen om ruimte te schenken voor de intimiteit van het alledaagse leven. Achter de intieme sfeer en de beperkte focus die daarmee wordt gesuggereerd, schuilt echter een tijdloze en universele kwestie: het aandeel van de verteldaad in de problematische verhouding tussen sterfelijkheid en tijd. In hoeverre is de vertelling in staat om de sterfelijkheid te overschrijden en dus om de traditionele tijdsopvattingen te ondermijnen? De Canadese theoreticus Jean-François Hamel (1973) herinnert er immers aan:

Le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance. Tout en se mesurant à l'effacement des êtres et des choses, à l'expérience de la mort et de la corruption, à l'antériorité de la vie sur le langage, l'art du récit contribue toujours à l'invention de temps nouveaux, de temps inédits qui bouleversent non seulement le passé et sa mémoire, mais l'avenir. Par son souci de ce qui va disparaissant, il donne jour à ce que nous appelons le passé, mais c'est un passé qui se trouve orienté vers l'avenir, manifestant le présent et sa présence, ses possibilités toujours vives. (Hamel 2006, 7)

Daardoor kan *Het verkoalde alfabet* beschouwd worden als een gelijksoortige narratieve onderneming waarin de lineaire tijd via de vertelling wordt uitgedaagd. Die uitdaging wordt mogelijk gemaakt dankzij de herrijzende macht van het verkoalde alfabet waarmee het 'anachronistische' paar Paul de Wispelaere en Ilse geboetseerd werden. De verteller en Ilse worden geësceneerd als een paar waarvan de leden niet bij elkaar horen omdat beiden door de geschiedenis uit elkaar worden gerukt, en toch is het de contradictie die zij belichamen en waaraan de vertelling een vorm geeft, die het mogelijk maakt om de loutere lineariteit te overstijgen en op een zekere eeuwigheid aanspraak te maken.



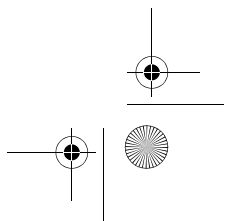
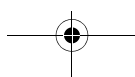
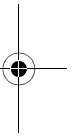
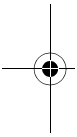
Drie ethè voor een niet vast te pinnen positie

De confrontatie van De Wispelaeres postuur met de figuur van de auteur zoals ze door *Paul-tegenpaul* wordt geënceneerd, laat drie voorname ethè zien. Om te beginnen is er het ethos van een schrijver die bewust voor een singuliere paratopische positionering binnen het veld kiest. Die paratopie is gekenmerkt door een literatuur die felle kritiek levert op het ideologische conservatisme van de heersende maatschappelijke ideologie. Verder is er het ethos van de literaire criticus, waaraan het dagboek een bijzondere plaats toekent. Dat ethos wordt geassocieerd met een hele reeks prestigieuze namen (Barthes, Sartre, Amiel, Kafka...) en draagt bij tot een netwerk van artistieke filiaties waarin het auctoriale alter ego een voorname plaats bekleedt. Ten slotte is er het ethos van De Wispelaere als dagboekschrijver. Uit zijn omgang met het schrijversdagboek blijkt de voorname plaats van het genre ten opzichte van de rest van zijn oeuvre, zowel op sociocultureel vlak – de geest van contestatie in de jaren 1960 en 1970 – als op poëticaal vlak. Als we willen analyseren hoe representatief *Paul-tegenpaul* is voor zijn visie op het ‘modern proza’, komen we tot de conclusie dat het dagboek veel inspiratie put uit de vormelijke vrijheden die het genre toelaat, waaronder een gedurfd ethosconstructie (veelzijdige perspectieven, ontdubbelingen, metaposities, enz.) Door te kiezen voor een literair genre waarin het experiment meer voor de hand ligt dan in andere genres, kent De Wispelaere zich een postuur toe dat minder gedurfd is dan in de nouveau roman, die zich in zijn experiment op het romangenre toespitste. Hetzelfde kan beweerd worden over de radicaliteit van De Wispelaeres experimenten tegenover andere experimentelen uit de jaren 1960 en 1970. Die discrepantie tussen de theorie waar hij voor stond, en zijn eigen literaire productie gaf De Wispelaere trouwens zelf toe tijdens een vraaggesprek met Vervaeck:

Het extreem geconstrueerde van Michiels’ werk vind je niet in mijn boeken. Ik heb nooit zo experimenteel geschreven als Robberechts, Michiels of Roggeman. Het zijn geen traditionele romans, maar ze zijn niet zo abstract of ontregeld als de romans van die drie. Ik heb het nooit als een spanning aangevoeld dat ik over experimenteel proza schreef terwijl ik zelf geen experimentele romans publiceerde. Dat was nu eenmaal mijn stijl. (Vervaeck 2011, 219)

Dat neemt niet weg dat zijn omgang met het dagboek doorslaggevend werd voor de vernieuwing van het naoorlogse schrijversdagboek.

Vergeleken met *Het verkoelde alfabet* fungeert *Paul-tegenpaul* dan ook als een fundamentele bijdrage tot de consolidatie van een institutionele positie. De auteur situeert zichzelf in een anticonventionele, internationale literaire context. Door het literaire experiment op de voorgrond te laten treden staat het dagboek als genre in dienst van dat ethos. *Het verkoelde alfabet*, echter, laat het ethos optreden van een ouder wordende schrijver in zijn alledaagse leven, die aan het literaire veld haast niets meer te bewijzen heeft. Het dagboek, als paradigma van een genre, wordt ditmaal gebruikt voor sommige van zijn essentiële kenmerken: een specifiek narratief proces waarin de tijd lineair vastgelegd wordt, hoewel dat ook gelezen kan worden als een uitdaging voor de lineaire tijd,



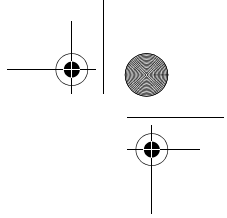
een poging om die te ontwrichten. Ditmaal valt het dagboek veel minder te lezen als een auctoriale positioneringsdaad tegenover de rest van het veld door middel van een specifiek genre, maar eerder als een narratieve poging om door middel van generische troeven universele vraagstukken, zoals tijd en sterfelijkheid, aan te snijden die de traditionele tijdsopvattingen ruim overstijgen: het symptomatische, anachronistische koppel dat de verteller met Ilse vormt en dat via verteltechnische procedés in het schrijversdagboek tijd en ruimte aan hun laars lapt.

En wie weet kan het gebruik van het portret zoals in de eerste editie van *Paul-tegen-paul* aanzienlijk bijdragen aan die uitdaging. Op het kaft van de eerste editie is een foto van De Wispelaere te zien. Hij staat recht en houdt in zijn handen een schilderij waarop, gestileerd, een naakte vrouw te zien is. Het achterplat meldt dat het gaat om een 'reproductie naar een werk van Louis Paul Boon'. De geportretteerde dame is met allerlei vruchtachtige voorwerpen getooid en links van haar hangt een gebladerde tak. Het is alsof de auteur het schilderij aan de lezer aan het tonen is, en dat schilderij is zodanig groot dat het hele lichaam van De Wispelaere erdoor verborgen wordt, met uitzondering van zijn hoofd. Het kan beschouwd worden als een verwijzing naar zijn literaire wereld, met zijn welbekende thematiek van de vrouw, de erotiek en de flora. De afbeelding op het kaft toont ons dus een schrijver die herkenbaar is – de lezer ziet zijn gezicht op de foto – maar die ook grotendeels verborgen wordt door zijn kunst. Het kaft kan eigenlijk gezien worden als een mise en abyme van het boek dat het omsluit: De Wispelaere toont zichzelf in zijn dagboek, maar tegelijkertijd kan zijn kunst beschouwd worden als een scherm dat de auteur grotendeels overdekt en hem daardoor nooit helemaal te doorgronden maakt. Aan die vermenging van leven en kunst herinnert ons ook de foto op het achterplat van de eerste editie, waarop Paul de Wispelaere op een zuil poseert, alsof de lezer een gefotografeerd standbeeld te zien krijgt... van vlees en bloed.

Het slot van het boek vormt een echo van het kaft en benadrukt op die manier nogmaals de cyclische structuur van het geheel, ditmaal op vormelijk vlak. Opnieuw wordt er een portret van De Wispelaere gemaakt, al is het in dit geval door middel van een fototoestel. *Paul-tegenpauls* vertelling sluit af met een foto van De Wispelaere, die door zijn toenmalige partner Gerda genomen werd: 'Ik moet eerst even stilstaan, zij houdt het toestel voor haar linkeroog, neemt mij in het vizier, ik ben een plaatje. Langzaam loop ik op haar toe.' (172) Op de foto komt het schrijversbeeld tot stilstand, welomlijnd, gestold, gevangen. En tegelijkertijd wordt dat wel afgebakende beeld meteen door de laatste zin tegengesproken, waarin de schrijver verder beweegt in de richting van de fotograaf. Misschien om zich vanuit een ander ooghoek te laten zien? Van dichterbij? Van te dichtbij, zodanig dat er geen overzichtelijk beeld



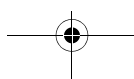
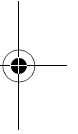
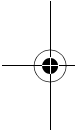
Kaft eerste editie *Paul-tegenpaul*
© Nijgh & Van Ditmar



tot stand komt? Alsof De Wispelaere altijd al uit het kader stapte waarin men hem gevangen wilde houden, om er iets 'anders' achter te laten, om de destructie haar gang te laten gaan waarmee de tekstuele constructie van het zelfportret op gang komt. Alsof de auteur zijn plaats aanwijzen erop neerkomt dat hij 'de andere' zijn plaats afstaat. Alsof de auteur vastpinnen erop neerkomt dat je hem afknipt. Neen, De Wispelaere krijgt geen kader, vanaf het kaft van de eerste uitgave stond hij al te prijken met zijn kader, haast onzichtbaar achter de kunst, en daarom wie weet ook onzichtbaar voor de tijd, en die tijd dan ook weer bevestigend.

NOTEN

1. Ik verwijs onder meer naar Reynebeau (1984), Buyck (1988), Musschoot (1994 & 1999).
2. Denk bijvoorbeeld aan Bousset (1988) of aan Venaille & Musschoot (2003).
3. Om dat postuur te schetsen beperk ik mij bewust tot een synthese van de biografische en geschiedkundige bronnen die mijns inziens het vaakst worden gebruikt in de studie van de Nederlandse literatuur, met name Van Bork & Verkruijsse (1984); Brems (2006); Van Aken (1999). Vermeldenswaardig is ook de door Erik Spinoy samengestelde bundel *Mythe en geschiedenis. De wereld van Paul de Wispelaere* (2003).
4. Na de fusie tussen het Rijksuniversitair Centrum Antwerpen en de Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius Antwerpen in 2003 werd de UIA de huidige Universiteit Antwerpen.
5. Een blik op De Wispelaeres merkwaardige schrijversinterviews op www.cobra.be volstaat om zich daarvan te vergewissen.
6. De ironie wordt hier zeer waarschijnlijk mee bepaald door het plagiaat waarvan De Wispelaere in het tijdschrift *De periscoop* werd beschuldigd door Piet Van Aken na diens lectuur van *Scherzando ma non troppo* (1959) en *Een eiland worden* (1963).
7. Dat blijkt ook duidelijk uit het 'woord vooraf' van de tweede editie van *Paul-tegenpaul*, waarin De Wispelaere aanduidt hoe een passage over het genuanceerd denken en de apartheidspolitiek in Zuid-Afrika correct geïnterpreteerd moet worden.
8. Het is o.m. op die manier dat De Wispelaere Claude Simon leest (De Wispelaere in Vervaeck 2011, 33).



4. JEROEN BROUWERS: DWALEN MET BABELS SPOKEN

Nergens in Jeroen Brouwers' *Groetjes uit Brussel. Ansichtkaarten over liefde, literatuur en dood* (1969) staat dat de tekst tot het dagboekgenre behoort, noch staat er ergens in vermeld dat de lezer dagboek aantekeningen aan het lezen is. De term 'ansichtkaarten' uit de ondertitel – die trouwens meteen Brouwers' meest geliefde thema's aankondigt – lijkt eerder te duiden op korte berichten die de auteur vanuit zijn verblijfsoord naar huis stuurt, en op de bijzonder gedetailleerde omzwervingen in de stad Brussel die het boek bevat. De Belgische hoofdstad staat er omschreven als een uit zijn voegen barstend Babel, druipend van zijn onreine talen en zijn dichtbevolkte geschiedenis. Dat Brusselbeeld zou dan als equivalent voor de afbeelding op de Ansichtkaart kunnen staan. Dagboekachtig is wel dat de acht korte teksten, naast een titel, telkens een datum dragen, die loopt van 21 juli 1964 tot 30 maart 1968. De beschreven feiten duren ook nooit langer dan een etmaal. Verder staan die delen chronologisch gerangschikt en nergens valt te achterhalen of zij wel degelijk geschreven werden om verstuurd te worden, daar de verteller ofwel tot een alter ego spreekt ofwel tot een of andere persoon – vaak een vrouw – die hem tijdens zijn literaire zwerftochten begeleidt alsof zij Dantes Beatrice was, of Petrarca's Laura. Het boek laat zich ook nog gemakkelijk autobiografisch lezen: de inhoud past moeiteloos bij Brouwers' Brusselse periode toen hij bij Angèle Manteaus (1911-2008) uitgeverij aan de slag was, en de meeste titels en literaire figuren die het boek bevolken, laten zich gemakkelijk thuisbrengen in de autobiografische ruimte, onder meer door het gebruik van zeer doorzichtige namen. Zo bekeken hebben we wel degelijk te maken met een reeks gedateerde sporen die zich als dagboek laat lezen.

Groetjes uit Brussel dateert uit Brouwers' beginjaren als schrijver. Als hij in 1964 aan de slag gaat bij Manteau, toen nog een Brusselse uitgeverij, is Brouwers nog op zoek naar een eigen stijl. Hij komt er in aanraking met jonge talenten van toen: Ward Ruyslinck (1929-2014), Jos Vandelloo (1925-2015), Jef Geeraerts (1930-2015), Clem Schouwenars (1932-1993), Paul Snoek (1933-1981), ze worden allemaal door Manteau uitgegeven. Daarnaast wordt het kunstenaarscafé *De Dolle Mol* als het ware zijn tweede huis. De door de anarchistische boekhandelaar Herman J. Claeys (1935-2009) uitgebate kroeg wordt in de jaren 1960 dé plek van de links revolutionaire artistieke avant-garde uit Brussel en omstreken. De literatuur die in die sfeer ontstond, belandde voor een groot deel in het fonds van Manteau, meer bepaald in de door Julien Weverbergh beheerde 5de Meridiaanreeks die al een eerste keer ter sprake kwam in het hoofdstuk over Robberechts. 'Ik was niet meer uit die kringen weg te slaan', aldus Brouwers. 'Die avant-garde cirkelde toen rond Louis Paul Boon. Herwig Leus. Jan Emiel Daele. Die avant-garde kwam in het boekwinkeltje van Herman J. Claeys en De Dolle Mol.' (Debergh 2000, 37-39).

Nouveau roman

Toch blijkt de ontstaansgeschiedenis van *Groetjes uit Brussel* vooral geënt op de ontdekking van de 'nouveau roman' en hoe die poëtische revelatie zijn evenknie vond in wat Brussel toen voor Brouwers betekende. In die jaren leest Brouwers de theoretische

teksten van De Wispelaere. Via De Wispelaere maakt hij kennis met het werk van Michel Butor (1926-2016), Nathalie Sarraute (1900-1999) en Alain Robbe-Grillet (1922-2008). Vooral Butors suggestieve, associatieve, op de taal zelf gerichte schrijven waarin nauwelijks gebeurtenissen plaatsvinden, maakt op hem een grote indruk (Debergh 2000, 28-29). De artistieke mogelijkheden die lectuur aanbiedt, herkent Brouwers in de Belgische hoofdstad, en dan vooral in de onthutsende Brusselse taalchaos waaraan de schrijver zijn stijl kan slijpen. De stad beschikt over een haast onuitputtelijk reservoir van taalregisters, beseft hij: ‘Als men mij soms al eens prijst voor mijn woordenschat: ik heb in Brussel vele juwelen opgeraapt.’ (Debergh 2000, 33) Die chaos beperkt zich niet tot taalvernieuwing, maar moet in feite veel breder opgevat worden. Het betreft de vormelijke aspecten van de tekst in zijn geheel. Terugblikkend op *Groetjes uit Brussel* verklaart Brouwers: ‘Ik had mijn vorm gevonden. Namelijk een vorm die een mengeling is van verhaal, essay, beschouwing, stadsbeschrijving, literatuurhistorie enzovoort. Ook dat zal wel iets met de nouveau roman te maken hebben gehad. Een literaire *mixture* van vormen en stijlen.’ (Debergh 2000, 34)

Hoe beslissend die vormverkenning onder invloed van de Brusselse sfeer, in combinatie met de ‘nouveau roman’, voor Brouwers’ oeuvre is geweest blijkt uit een groot aantal latere publicaties. *Groetjes uit Brussel* werd samen met andere teksten opgenomen in *Mijn Vlaamse jaren* dat in 1978 verscheen in de prestigieuze reeks ‘privé-domein’ van de Arbeiderspers. De ondertitel luidt: ‘Verhalen, herinneringen, pamfletten, dagboekfragmenten, brieven’. In het boek zelf valt echter maar moeilijk aan te duiden tot welk aangekondigd genre de verschillende onderdelen behoren. Een vergelijkbaar gebruik van de ondertitel – waarin de door de schrijver gehanteerde genres aangekondigd staan maar niet precies in de verschillende onderdelen van het boek terug te brengen zijn – valt ook nog elders in Brouwers’ oeuvre te bespeuren. Zo kondigt *Het vliegenboek. Kladboek 3* (1991) het volgende aan: ‘Autobiografische en andere opstellen over schrijvers, uitgevers, de dood, oorlog, syndromen etc.’ Het in 1998 verschenen *Alles is iets* draagt als ondertitel ‘Dagboekbladen en brieven’ maar van reeks gedateerde sporen is echter geen sprake, in tegenstelling tot *Groetjes uit Brussel*.

Groetjes uit Brussel herinnert aan het ideaalboek dat op bladzijde 49 omschreven wordt als bevattende ‘*snel verschuivende associaties, welke aan het procédé van de ‘roman nouveau’ doen denken, zonder dat er sprake is van slaafse imitatie*’.¹ Daarmee doet dat boek – naast de verwijzing naar de nouveau roman – uiteraard ook denken aan wat over het ‘nouveau journal’ werd gezegd. Andere kenmerken van het ‘nouveau journal’ zijn de doordachte, gearrangeerde vorm van het geheel en de coherente thematiek, waardoor *Groetjes uit Brussel* helemaal niet spontaan aandoet. Regelmatig duiken lange citaten op die een of andere stelling illustreren of staven, of zelfs ironische associaties scheppen. Tevens wordt gebruik gemaakt van eindnoten die zich helemaal niet tot bibliografische gegevens beperken. Een ‘ironisch’ voorbeeld:

Via de Hoogstraat naar de kermis op de Boulevard du Midi. Vóór de schietpartij bezochten Verlaine en Rimbaud deze kermis *en van die dag af deed de melancholie haar intrede in de Franse letterkunde.* (26)²



In een eindnoot wordt de bibliografische bron uitvoerig verklaard:

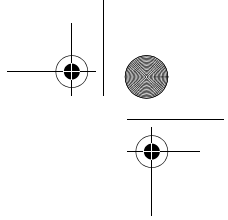
Een uitspraak van François Porché, geciteerd uit: Dr. Marcel Vanhamme, *Brussel, van landelijke nederzetting tot wereldstad*, Nederlandse bewerking van Drs. Hubert Wouters, Mercurius, Antwerpen, Brussel, 1968. (117)

Dit voorbeeld illustreert ook het reisgidsachtige karakter van *Groetjes uit Brussel*. Het boek leest probleemloos alsof het voor een literaire wandeling door de stad bedoeld was, met inbegrip van het aan de zuidrand gevestigde Zoniënwoud. De hele tekst krioelt van de verwijzingen naar schrijvers en hun verblijven in Brussel: Conrad Busken Huet (9), Eddy Du Perron (10), Jan Greshoff (10), Anna Blaman (12) en ga zo maar door. Met haast iedere stap op de Brusselse kasseien wordt een van literatuur doordrongen realiteit gefocaliseerd: 'waar je ook kijkt of komt, of wat je ook aanraakt in Brussel, je stuit op letteren, niet alleen de Nederlandse trouwens, want zie: twee zusjes Brontë hebben er gewoond, Emily van "Wuthering Heights" en Charlotte van "Jane Eyre" [...].' (17) Voor wie Brouwers' literatuuropvattingen kent, is dat niet zo verbazend. Van de Nederlandse schrijver is al lang bekend dat zijn vertellers en hoofdpersonages niet anders naar de werkelijkheid kunnen kijken dan door de bril van de literatuur. De grens tussen realiteit en fictie wordt daardoor gewoonweg overbodig. Het ene wordt gewoon in het andere opgenomen, en omgekeerd. Dat valt ook in *Groetjes uit Brussel* te lezen:

[O]p niets anders dan schrijven kun je je werkelijk concentreren, niets is er dat je beleeft of ondergaat zonder daarbij tezelfdertijd al naar de woorden te zoeken waarmee je het op papier zult zetten, zonder soms de zin of alinea voor ogen te hebben die weergeeft wat je nog ten einde moet beleven of ondergaan. (20)

De nauwe band tussen literatuur, postuur en leven die op die manier onderhouden wordt, wordt door *Het vliegenboek, Kladboek 3* (1991) bekrachtigd. Daarin bevestigt Brouwers hoezeer zijn autobiografie samenvalt met de teksten die hij schrijft en die hem zullen overleven. Zodanig dat de vraag rijst of in zijn geval de taak van de schrijver wel neerkomt op het schaven aan het schrijverspostuur dat hij de eeuwigheid in zal sturen, om de 'ouvrier' in de achtergrond te doen oplossen:

Ik ben geboren in 1940 en vandaag of morgen – al kan dit best nog jaren duren – ga ik dood.
In de tussentijd heb ik boeken geschreven.
Dit is alles.
Van 'biografie' wil ik niets weten.
De boeken die ik heb geschreven, vormen mijn biografie: zij zijn de voetstappen die ik nalaat op mijn weg. Al mijn boeken zijn autobiografisch en niettemin alle gelogen – ik schrijf dan ook niet historie, maar literatuur: de mijne.
Ik ben de verhalen die ik vertel.



Niet ik wil mijzelf 'overleven', ik zou willen dat mijn boeken mij overleefden: dit is de enige reden waarom ik schrijf. (Brouwers 1991, 11)

Vijf jaar later wordt die spanning tussen feit en fictie als volgt verwoord:

Al jaren heb ik een roman in mijn hoofd, gebaseerd op werkelijk gebeurde feiten, maar het zijn de feiten die ik niet kan gebruiken. Je laat die ervaringen dus eerst bezinken. Hoe kan ik het vervormen tot fictie? Maar op het moment dat je er eenmaal fictie van hebt gemaakt, heeft het nauwelijks nog iets met je autobiografie te maken. Het uiteindelijke kunstwerk is het enige wat grijpbaar is. Ik beweer zelfs dat ik nog nooit een strikt autobiografische tekst heb afgeleverd.

Maar naarmate een oeuvre persoonlijker is, zoals bijvoorbeeld het mijne, geef je als schrijver meer van jezelf weg. Op een goed moment geef je zoveel van jezelf weg dat je jezelf als persoon uitgumt. Met schrijven heb ik een zin aan mijn leven gegeven. Het is een vorm van onsterfelijkheid. Het feit dat je geleefd hebt dient bevestigd te worden na je dood. (Brouwers in Verroen 1991)

Zo bevestigt Jeroen Brouwers in zijn vraaggesprekken het postuur van een schrijver voor wie de literatuur eigenlijk nog authentiek is dan het leven, of in ieder geval belangrijker dan de realiteit die we rondom ons waarnemen. Dat postuur bevestigt tevens het ethos waaraan Brouwers' publicaties harmonieus vorm geven. Hoewel *Groetjes uit Brussel* een dertigtal jaar eerder verscheen, zit die postuurgerichte poëtica er wel reeds in gewikkeld. In wat volgt wil ik aantonen hoe die poëtica grotendeels steunt op een eigenzinnig gebruik van twee specifieke filiatieprocessen: de literaire filiatie enerzijds, en de biologische filiatie anderzijds.

Literaire filiatie

Net zoals dat voor Paul de Wispelaeres *Paul-tegenpaul* en Maurice Gilliams' *De man voor het venster* het geval was, dragen in *Groetjes uit Brussel* de verwijzingen naar en de aanwezigheid van andere schrijvers bij tot een identificatie met al dan niet gevestigde artistieke modellen. Voor de meeste schrijvers die de verteller toevallig ontmoet tijdens zijn rondzwervingen in Brussel of in het kader van zijn beroep, toont hij bitter weinig sympathie. Getuige in het volgende voorbeeld de ironie die uit het veelvuldige gebruik van nutteloze hoofdletters blijkt. Er is onder meer sprake van de schrijver

Dahlia [Berkentuin] en diens Roem en Roman 'Jezus spuwt vuur' die onlangs met de Prijs van de provincie Brabant werd bekroond, schrijffenoemen Dahlia, zo'n vlotte spreker en toch zo eenvoudig altijd, jongetje jij weet niet Hoe Beroemd die meneer wel is! (48)³



Een andere schrijver uit de groep van Dahlia Berkentuin, waar ook Barend Vlierenkemp – ‘een Belangrijk Criticus [...], de Bestbetaalde van Vlaanderen’ (47) – toe behoort, is Valens Kerkhoven⁴:

Valens steekt hoofdknikkend ook even zijn hand op, wat héél welwillend van hem is want hij is literair de Grootste, maatschappelijk de Belangrijkste van de drie, wàt zeg ik?, van àllen die schrijven in Vlaanderen: Schrijver van Romans en Bonze bij de Televisie, alleen al uit hoofde van dien zou Valens eigenlijk niet hoeven knikken noch zijn hand opsteken, maar hij doet het tòch zodat men kan nagaan [...]. (48)

Veel meer sympathie toont de verteller voor een marginaler kunstenaarsmilieu waarvan de leden zich veel minder ‘au sérieux’ nemen. Tegenover de “Bonaparte”, dat de onterechte faam heeft een kunstenaarscafé te zijn’ (47) en door Berkentuin, Vlierenkemp en Kerkhoven bezocht wordt, stelt de verteller het kunstenaarscafé Pilipili,⁵ ‘in deze zestiger jaren hèt literaire centrum van Brussel’ (68), met als bezoekers Babètje Zevenzaad, Reginald Derneven⁶ en drankorgel Marius Van Malen, die moeiteloos met Marcel van Maele (1931-2009) geassocieerd kan worden.

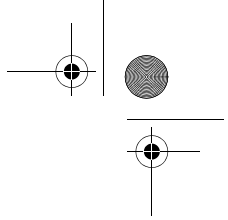
In tegenstelling tot De Wispelaere, die zich in *Paul-tegenpaul* encenseert te midden van hedendaagse modellen waarin hij zich kan herkennen, bouwt de verteller aan een ethos dat zich vooral met reeds verdwenen modellen identificeert of met modellen die tot een vorige generatie behoren, zoals Greshoff. Opvallend is de voorkeur voor Nederlanders die zoals de verteller in Brussel gestrand waren: Anna Blaman (12), Herman Gorter (61), Hendrik Marsman (64; 97), Multatuli (59; 77), Jan Slauerhoff (64), Jan Greshoff die in de Taverne du Passage over zijn vast tafeltje beschikte:

[Ik] kan er niet zitten zonder voortdurend te denken waar ik nu zit heeft Slauerhoff gezeten, aan die kapstok hing de hoed van Van Schendel, aan dit tafeltje stootte Roland Holst zijn glas om, in deze plee heeft Du Perron gewaterd, en van dergelijke dingen meer, daar word ik nerveus van, [...] er is veel gebeurd sindsdien en Greshoff zal waarschijnlijk elders sterven. (57)

Een speciale band lijkt de verteller te onderhouden met Eddy du Perron. Beiden zijn in Indië geboren, hebben in Brussel en omstreken vertoefd, maar de verteller lijkt zich vooral te willen herkennen in Du Perrons nostalgische karakter. Ook hij kon blijkbaar niet in het heden staan zonder er tezelfdertijd een persoonlijk verleden in te ervaren:

Mij ook, denk ik, zoals het Du Perron wel overviel, zo overvalt het ook mij wel eens dat ik zó opga in een herinnering dat ik erdoor terug in de tijd ga, terug naar de plaats van handeling en ik er mezelf zie, verjongd, en onderga wat ik er toen onderging, zelfs lichamelijk [...]. (52)

Brouwers gebruikt minder ingenieuze technieken dan De Wispelaere om zich met bewonderde voorgangers te identificeren, waardoor de drang om het gekoesterde symbo-

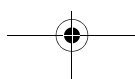
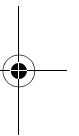
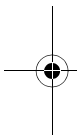


lisch kapitaal te delen zich op een minder gekunstelde manier en dus ook eerlijker lijkt te voltrekken, al wil ik met dat woord geen ethisch oordeel vellen. Die eerlijkheid kan immers ook opgevat worden als een louter stilistisch effect. Dat neemt niet weg dat Brouwers' alter ego zich in *Groetjes uit Brussel* met die identificaties ensceneert als 'één van hen'; hij is een van die vele Nederlandse schrijvers die, ontworteld, in Brussel zijn beland en daar verder hun carrière hebben opgebouwd. Ook hij is zoals die vele beroemde schrijvers in de Belgische hoofdstad geweest, en hij is er op het moment dat hij aan het schrijven is nog steeds. Zo bekeken kan het personage Johannes Nergenshaven, de Haagse dichter met wie de verteller een afspraak heeft op het voor het Centraal Station gelegen Europaplein – 'welk plein, gemeten tussen Scandinavië en Gibraltar, het middelpunt van Europa is' (62) – beschouwd worden als de bekrompen Hollander die de realiteit slechts vanuit zijn centripetale Nederlands-zijn kan zien. Zo bekeken is het niet toevallig dat zij elkaar op een centraal gelegen plek ontmoeten. De naam 'Nergenshaven' van die 'Droogstoppelachtige' figuur laat zich dan ook bij voorkeur ironisch lezen. Hij kan de realiteit alleen maar betreden vanuit het monolithische perspectief van zijn Nederlandse thuishaven. Van de mogelijkheid tot een 'ex-centrisch' oogpunt kan geen sprake zijn, getuige de volgende passage:

Schuin achter Johannes loop ik door de Hubertusgalerij [...]. Inwendig vloekend maar toch zo minzaam mogelijk zeg ik: Deze galerij was de eerste in haar soort ter wereld, Johannes, misschien is dat interessant voor je; naar voorbeeld van deze galerij ontwierpen de Italianen de Emmanuel II-galerij in Milaan, die uitkomt op de piazza della Scala; ik persoonlijk vind het een van de mooiste bouwwerken in het genre die ik ken.

Met een luchtige fiorituur vanuit het polsgewricht brengt Johannes zijn roestbruine blanco zegelring naar zijn hoofd, Hààà, zegt hij, en streeft beurtelings zijn dunne bakkebaarden, De Haagse passage, ken je? (63)

Een positionering van het eigen schrijverschap als een ontwortelde praktijk die nooit helemaal in het heden gegrondvest is, laat zich zonder moeite als paratopie lezen. Ze draagt bij tot het ethos van een thuisloze schrijver, die net zoals veel van de door hem bewonderde geëmigreerde voorgangers in Brussel aangespoeld is. Het bewustzijn van die gelijkenis, dat in *Groetjes in Brussel* zoveel aandacht opeist, vormt een volwaardig onderdeel van het schrijversethos en voedt het schrijfwerk van de geënceneerde auteur. Enerzijds is er het besef dat je door in Brussel te verblijven, nergens thuishoort: '[A]lle straten herken je, maar je kunt je niet oriënteren en dat zal zo wel blijven, je hóórt niet in Brussel, Brussel is niet een huis, Brussel is niet een moeder.' (27) Anderzijds vormt dat nergens-zijn, die 'onvaste' nomadische situering, de basis waarop de literaire identiteit en het oeuvre dat zich eraan voedt, gaat steunen. Dat blijkt nog uit de associatie van het schrijversethos van de verteller dat van Johan Daisne, Luc van Brabant (1909-1977) en Marcel Coole (1913-2000), die zoals de verteller in een paratopische plek als een kermis horen, een ruimte die nooit voorgoed vast te pinnen is en zich eerder door zijn onstandvastigheid laat kenmerken:





Op deze kermis [op de Boulevard du Midi] stichtten Johan Daisne, Luc van Brabant en Marcel Coole in 1937 het *Tweemaandelijks schrift voor Poëzie Uit En Voor Het Leven* 'Klaverdrie'; jij hoort in een literaire kermistent thuis. (27)

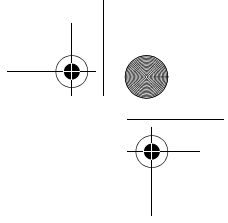
Dit citaat is tevens een verwijzing naar Kees Fens' bespreking van *Het mes op de keel*. In zijn recensie beweerde Fens over de schrijver dat hij 'in een literaire kermistent thuis-hoort',⁷ zo staat op een andere plek in *Groetjes uit Brussel* te lezen (1969, 116).

Biologische filiatie

De op bewondering steunende literaire filiatie gaat in *Groetjes uit Brussel* gepaard met een biologische filiatie die als veel problematischer ervaren wordt. Problematisch is om te beginnen de relatie met de vader van de verteller: iemand die hij nooit echt heeft leren kennen omdat vader en zoon door de oorlog werden gescheiden, en die hij voor altijd als een onbekende zal aanzien:

Twintig jaar eerder, ik ben vijf: naast mijn moeder wacht ik ergens op Java tot het logge vliegtuig in het gras met de bloemen is geland, – mijn moeder begint te zwaaien en te roepen als in het rechthoekig gat dat in de vliegtuigromp ontstaat een magere man verschijnt, – Kijk, daar is papa, zegt ze en terwijl ze me voortsleurt komt mijn vader me tegemoet zoals hij me, zolang ik leef, tegemoet zal *blijven* komen, de eerste keer in mijn bestaan dat ik hem zie want tussen mijn geboorte en het ontstaan van het rechthoekige gat ligt de Japanse bezetting van Indië waarin hij als krijgsgevangene in Japan verbleef [...] – zijn kaalgeschoren hoofd is geel, bijna een doodskop, zijn linkeroot zit dicht onder een grijze wrat, bijna kan hij niet lopen [...]. (41)

De eerste verschijning van de vader, aan het begin van het tweede dagboekfragment – dat trouwens met de geboorte van het zoontje van de verteller opent –, kan gelezen worden als de omgekeerde herhaling van de miskraam waarmee het voorafgaande hoofdstuk afsloot: ditmaal wordt de vader geboren en de eerste keer dat de verteller hem ziet, verschijnt hij net als een pasgeborene uit een holte, maar zijn gelaat heeft de trekken van een 'doodskop'. De associatie met een pasgeboren kind wordt verder benadrukt door het feit dat de vader amper kan lopen en zien. Verder wordt het personage door de ik-verteller afstandelijk als 'de vader' (42) beschreven en als iemand die maar 'zal *blijven* komen' zonder dat er ooit echt van lichamelijk contact sprake zal zijn, in tegenstelling tot zijn moeder die de vaderfiguur als volgt voorstelt: 'Dit is nu papa, eindelijk zie je hem dan, wat zeg je nu?' (42) Daarop wordt de afstand tussen vader en zoon opnieuw bevestigd met de reactie van het jongere alter ego: '[Ik] steek [...] mijn hand uit en zeg: Dag meneer...' (42)



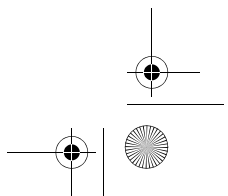
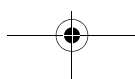
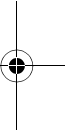
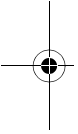
Vijf jaar later, als het gezin naar Nederland is verhuisd, vindt een andere gebeurtenis plaats waardoor de vader-zoonrelatie nooit meer goed zal komen. Op het als een miskraam waargenomen weerzien van de onbekende die de vader is, volgt een andere passage waarin diezelfde man zijn zoon opnieuw in de steek laat. Alsof hij door zijn verraderlijke vader om de vijf jaar wordt verlaten, ditmaal met zijn moeders medeplichtigheid:

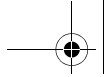
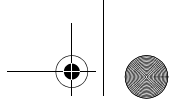
[In] de tuin van het pensioonaat met de crèmekleurige gevel steekt mijn vader zijn vlezige hand naar me uit, kust me al jaren niet meer op de wang, kijkt me al jaren niet meer in de ogen (de grijze wrat is chirurgisch verwijderd, op zijn blozend hoofd is grijzend haar gaan groeien), en zegt: Zo jongen, dan gáán we nu, blijf nu gezeglijk hier en doe je ouders geen verdriet, – hij draait zich om en loopt veerkrachtig van me vandaan zoals hij, zolang ik leef, van me vandaan zal *blijven* lopen, in de richting van de logge Buick waarin mijn moeder met grote vijftigerjarenhoed al heeft plaatsgenomen, ik zie terwijl hij loopt de plooiën in en uit zijn broek vallen, het rechthoekige gat in de auto waardoor hij verdwijnt slaat dicht en gas en weg, dag meneer, mijn moeder zwaait nog met haar zakdoekje [...]. (46)

Deze passage verwijst duidelijk naar het eerdere citaat en opnieuw vindt er een omkering plaats. Ditmaal is de vader springlevend: zijn gelaat is niet meer afstotelijk en hij kan nu lopen, 'veerkrachtig' zelfs. Weer is er sprake van een 'rechthoekig gat', maar in dit geval keert de vaderfiguur er terug in. Het vliegtuig wordt nu door een auto vervangen. Het moederlijke statuut van het gat waardoor de vader komt en gaat, is in dit uittreksel bevestigd door de aanwezigheid van de moeder in de auto. Zij staat dus niet meer aan de kant van de zoon. Integendeel: zij laat de zoon in de steek en verkiest ditmaal de overkant, waar zij op de vader zit te wachten. Haar plaats is voortaan bij hem. Het uittreksel verraadt trouwens een duidelijk oedipaal karakter: door de zoon in een pension achter te laten, verbreekt de vader het geprivilegieerde contact tussen de verteller en zijn moeder. Hij veroorzaakt een symbolische castratie. Het is de vader die het gat binnendringt om voortaan als enige van de moeder te genieten. En de hele woordenschat van de passage herinnert aan de intensiteit van dat genot: de veerkrachtigheid van de vaderbewegingen, de nadruk op zijn komen en gaan, de plooiën van de broek die in en uit vallen; in de hele passage zit de ritmiek van de geslachtsdaad verweven waarvan de zoon uitgesloten is, en waarover de vader voortaan als enige zal heersen.

Hoezeer de biologische filiatie apart staat van de literaire filiatie die wel een band tussen vader en zoon suggereert, valt te lezen in het feit dat het enige geschrift dat de vader aan zijn zoon voorlegt, een brief is waarin hij vraagt om het patroniem dat hij met zijn zoon deelt, niet langer meer met zijn schrijverscarrière te associëren. Liever zou hij zijn zoon willen voorstellen om voortaan een pseudoniem te verkiezen. Hij vraagt met andere woorden om niet langer meer herkenbaar te zijn in de literatuur van zijn zoon:

[E]n wat betreft [...] dat boekje van je dat hij [de vertellers vader] onlangs tijdens een korte bedlegerigheid heeft gelezen omdat hem daarvóór de tijd daartoe ontbrak, nou geef hem maar 'Merijntje Gijzen' en als je van plan





mocht zijn dóór te gaan met schrijven (hoewel, *hij* zou zijn les hebben geleerd) dan zou je hem een plezier doen met een pseudoniem te kiezen, want zijn hele leven heeft hij een goede naam gehad en zou niet willen dat hij door dat schrijven van jou... (31)

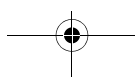
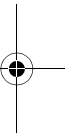
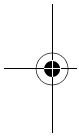
Opvallend is dat de verteller zelf ook opreedt als een slechte vader tegenover zijn vrouw en kinderen. Op dat vlak treedt zijn biologische vader, willen of niet, en paradoxaal genoeg, wél op als een model dat hij volgt. Op literair vlak is er sprake van afstand met de biologische vader, maar op biologisch vlak is er wel navolging, alsof er ergens toch niet aan de vader te ontsnappen valt en er dus wel enige herkenning moet optreden, willens nillens. De verteller is inderdaad geen modelvader, net zoals zijn eigen vader dat was. Terwijl zijn vrouw – in het eerste fragment – een miskraam heeft, wandelt hij door Brussel in het gezelschap van een andere vrouw met wie hij de nacht heeft doorgebracht. In het tweede deel is zijn vrouw opnieuw aan het bevallen, maar kiest de verteller er liever voor om (opnieuw) door Brussel te stappen. En in het laatste deel verliest de verteller zijn twee jaar oude zontje in de catacomben van de Lakense begraafplaats, zodat het ten slotte in de handen van een verpersoonlijking van de dood belandt. Ondertussen wacht zijn vrouw buiten, '[b]leek als de dood maar negen maanden zwanger.' (107)

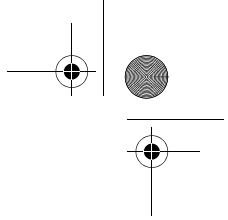
Die samenhang van leven en dood bepaalt de structuur van het hele boek: deel één sluit af met een miskraam, deel twee opent met een dubbele geboorte (het kind van de verteller, maar ook zijn vader die als een pasgeborene uit de holte van het vliegtuig verschijnt), en het laatste deel sluit af met de dood van het kind van de verteller, gepaard met de belofte van een nieuwe geboorte aangezien zijn lijkbleke vrouw zwanger is. Leven en dood gaan hand in hand, ze lossen elkaar af en kunnen niet los van elkaar beschouwd worden.

Alles lijkt er dus op te duiden dat het ethos van de schrijver als schrijver ook gedetermineerd wordt door het model van de slechte biologische vader. De twee ethè – dat van de schrijver en dat van de vader – lijken de twee kanten te vormen van eenzelfde muntstuk. De paratopie valt met andere woorden niet alleen maar aan te duiden op het niveau van de topografische positionering, maar ook ter hoogte van het filiatieproces dat het boek tentoonspreidt en dat een literair model (de spirituele vader, de kunstenaar) én een biologisch antimodel inhoudt. Aan die dubbelzinnige filiatie valt niet te ontsnappen: het alter ego van de schrijver past het toe tegen wil en dank.

Spoken

De manier waarop het filiatieproces in elkaar steekt en het effect daarvan op de ethos-constructie lijken erop te wijzen dat de beeldvorming van Brouwers' schrijverschap op een doorslaggevende wijze op het verleden geënt is. Eerder werd vastgesteld dat de verteller zich vooral met in Brussel aangespoelde voorgangers en een – ondertussen gestorven – vader identificeert. Toch verdient die stelling ook wat nuancering. *Groetjes uit Brussel* blikt niet eenduidig terug op het verleden. De toekomst is er niet volledig uit





verbannen. Het staat vast dat Brussel beschreven wordt als een stad waarin je op iedere hoek op geschiedenis stuit, maar op bladzijde 101 wordt de Belgische hoofdstad ook wel degelijk als een toekomstgerichte stad beschreven:

Brussel heeft een steen in zijn buik en blijft zijn aanschijn onophoudelijk vernieuwen: Brussel is nu bezig de stad van het jaar 2000 te worden, een stad van wolkenkrabbers boven en een metro onder de grond. (101)

Die samenhang van achteruitkijkend historisch bewustzijn en toekomstgerichtheid sluit verder aan bij de woorden die de verteller als kind uitspreekt tijdens een eigen theateropvoering over de Brusselse graven Egmont en Hoorn: 'Blikkend op het verleden, vriend Hoorn, bepeins ik mijn toekomst... [...].' (24)

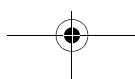
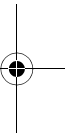
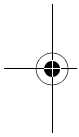
Dergelijke passages vormen echter uitzonderingen ten opzichte van de rest van het boek en eerder moet aangenomen worden dat het toekomstgerichte verlangen het moet opnemen tegen een nog sterkere drang om die voorwaartse blik ongedaan te maken. Zo blijft Brussel in het laatste deel vooral een Necropolis waarvan de riolen de Lakense catacomben zijn. Als de verteller naar de toekomst kijkt, dan is het met als horizon de dood die hem tot de verleden tijd verbant. In wat overblijft, kan slechts het oeuvre aan de schrijver blijven herinneren alsof het een door hem geschreven grafzerk was.

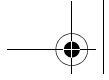
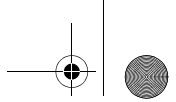
In die problematisering van de tijd kan nog dieper gegraven worden aan de hand van het dagboekfragment waarin de verteller samen met Jef Geeraerts een nacht ronddwaalt in het aan de Brusselse zuidrand gelegen Zoniënwoud. Ook dan dienen verdwenen literaire modellen zich aan, die alle in (de buurt van) Brussel leefden: Herman Teirlinck, maar ook Jan van Ruusbroec (1293-1381) en uiteraard de middeleeuwse dichtende ridder Hertog Jan I van Brabant (1253-1294). Merkwaardig is dat de vitalistische Jef Geeraerts als raadgevend model optreedt. Tussen de eeuwenoude beuken raadt hij Brouwers aan om 'éénmaal als schrijver op de tweesprong [te] komen' waar hij 'zal moeten kiezen tussen leven en dood.' Daarmee bedoelt Geeraerts het volgende:

Schrijven moet een bedreiging inhouden, zegt hij, nu in het Zoniënwoud, schrijven moet een risico zijn, een risico zegt hij met grote nadruk, op leven en dood, zo bedoel ik dat, schrijven is verweer tegen de slopende tijd, maar tegelijk een overwinning op die tijd, zegt hij [...]. (89)

Geeraerts' raad loopt vooruit op een poëtische stelling die iets verder uitgesproken wordt en aan de eerder vermelde literatuuropvattingen van Daniël Robberechts herinnert:

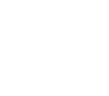
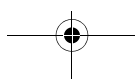
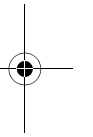
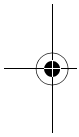
Schrijven moet de moedige, onverbloemde publieke confessie zijn, die de schrijver in de gangbare opinie te schande moet maken, leven en schrijven moeten één zijn opdat het schrijven een daad van werkelijke authenticiteit zou worden, een daad met oneindige risico's, maar het enige redmiddel want uitmondend in loutering, waanzin of zelfmoord, gevaarlijk schrijven is de plicht van iedere authentieke auteur in deze atoomtijd. (89)

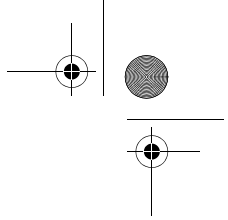




Aan Geeraerts' stelling is dus een temporele dimensie verbonden, waarin ook Brouwers' poëtica herkend kan worden: schrijven als overwinning op de dood. Net zoals bij Gilliams draagt schrijven bij tot een ethos dat het postuur ondersteunt en de 'ouvrier' overleeft, de ouvrier zelfs doet vergeten. Maar blijft dan over: dat risico op leven en dood. Geeraerts lijkt daarmee te wijzen op het 'grensmoment' waarop het literaire werk het via het postuur overneemt van de mens. Dat risico is waarschijnlijk het besef dat je oeuvre je – via het postuur – moet overleven, zodanig dat de dood met de horizon van het schrijven samenvalt. Schrijven beperkt zich niet tot het leven van de ouvrier, schrijven heeft ook een enigszins testamentaire functie. Tot die conclusie waren we in de vorige paragraaf ook al gekomen. Kiezen voor de eeuwigheid, en zich vooral niet beperken tot de tijd van slijm en vlees: ironisch bekeken gaat het schrijven daardoor op een soort trage op de toekomst gerichte zelfmoord lijken. En ook de schrijver verandert daardoor stilletjesaan in een schim uit het verleden, die onder de levenden mag blijven voortbewegen, net zoals de literaire modellen waarmee de verteller zich identificeert.

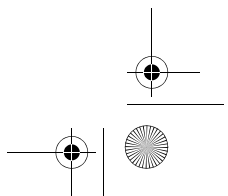
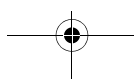
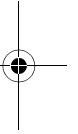
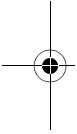
Hiermee gaat *Groetjes uit Brussel* in op de belangrijke uitdaging die in Jean-François Hamels *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité* (2006) verwoord staat. In dat boek neemt hij het op tegen door spoken en ritmische herhaling gekenmerkte tijdsopvattingen die in bepaalde romans terug te vinden zijn. Volgens hem zijn dat poëtica's waarin doden de gelegenheid krijgen om te beslissen over de aan de levenden nagelaten erfenissen, 'comme si leur avenir [van de levenden], de même que le passé, était toujours déjà écrit.' (Hamel 2006,14) Hamel heeft het met andere woorden over een onverwerkte tijd die zich alsmaar aan het verleden blijft spiegelen en er dus maar niet in slaagt om de uitdaging van de toekomst en de verandering aan te gaan. De ware uitdaging, verklaart Hamel verder, is net om te leren 'hériter du passé sans être agi par lui, autrement dit de reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été.' (Hamel 2006, 15) Vanuit een literair perspectief betekent dit dat de tekstuele opname van een element uit het verleden opgevat moet worden als het historisch gevestigde spoor dat de splitsing laat zien – en dus niet de continuïteit – tussen het heden en wat daaraan voorafgaat, 'ce qui fait voir la séparation du présent face à ce qui le précède' (Hamel 2006, 22), eerder dan het symptoom van een door de rouw geteisterd, onverwerkt verleden waarvan de steeds weer terugkerende 'revenancedynamiek' de bevestiging vormt. Die andere 'politique du deuil' moet een in de tegenwoordige tijd geworteld geheugen mogelijk maken en de deur open laten voor nieuwe mogelijkheden. (Hamel 2006, 225) Het is dus nu maar de vraag of Jef Geeraerts' alter ego de verteller eigenlijk niet uitnodigde om te kiezen voor een op het leven geënte literatuur, waarin 'leven' opgevat moet worden als meer dan de in de tekst vervlochten weerspiegeling van (o)verleden modellen en anti-modellen, en waarin ethos ook meer inhoudt dan werken aan een postuur dat een literaire schim onderhoudt, gedoemd om alsmaar weer terug te keren en voort te spoken om op die manier door het heden herinnerd te worden.





NOTEN

1. Door Brouwers gecursiveerd.
2. Door Brouwers gecursiveerd.
3. Dat veel van de schrijvers waarvan in de hier besproken passages sprake is, verwijzen naar figuren uit het na-oorlogse Brusselse literaire veld, is duidelijk. Dahlia Berkentuin kan moeiteloos geassocieerd worden met Aster Berkhof (1920) van wie de roman *De woedende Jezus* verscheen in 1965.
4. In Barend Vlierenkemp kan uiteraard Bernard Kemp (1926-1980) herkend worden, pseudoniem van Bernard-Frans van Vlierden. Valens Kerkhoven herinnert dan weer aan Valeer van Kerkhoven (1919).
5. *PiliPili* is de naam van een café dat oorspronkelijk *Bij Dikke Mathilde* heette en in het 'Straatje van één man' gevestigd was. Hoe nauw dat straatje was is zichtbaar ter hoogte van de nummers 31-33 van de Beenhouwersstraat. Na de Eerste Wereldoorlog werd de plek eerst een studentencafé, waarna het tot een jazzcafé werd omgedoopt, met de naam *PiliPili*. In de jaren zestig werd het opnieuw een jazzcafé, dat de naam *Enfer* droeg. (<http://cartespostalesdubruellesdantan.tumblr.com/post/72774055576/la-rue-dune-personne-autrefois-appel%C3%A9e-rue#.VmSRNnYvfcs>, geraadpleegd op 11 december 2015). Of Brouwers werkelijk zoveel tijd doobracht in de *PiliPili* is echter de vraag. Zoals bekend sleet Brouwers zijn dagen in die jaren vooral in *De Dolle Mol*. 'Dat is geruimte tijd mijn thuis geweest, het was of ik er woonde.' (Debergh 2000, 38)
6. Begrijp: cultuurambtenares en feministische dichteres Clara Haesaert (1924) en dichter en essayist Roger de Neef (1941).
7. Door Brouwers gecursiveerd.





5. IVO MICHIELS: TRAGISCHE STANK

In een artikel over Ivo Michiels' *Journal brut*, merkt Lars Bernaerts op dat, hoewel de cyclus nooit genoemd wordt in een van Hans Vandevordes werken over het 'nouveau journal', *Journal brut* er wellicht in zou kunnen passen. Al moet daarbij gezegd worden dat de reeks pas vanaf de jaren 1980 verscheen en het 'niet zinvol is om één subgenre te zoeken als deksel op het *Journal brut*-potje.' (Bernaerts 2013, 94) In Michiels' *Journal brut*-reeks is er inderdaad sprake van veel meer generische kenmerken dan deze die doorgaans aan de 'nouveau journal' toegekend worden.

Wat voor spel met het dagboekprototype wordt er, aldus Bernaerts, in Michiels' cyclus opgevoerd? Er is ten eerste het feit dat de herkenbare dagboekpassages die de verschillende delen bevatten, de lectuur van het geheel richten. De fragmenten kunnen gemakkelijk beschouwd worden als metonymische blikopeners die meer inzicht bieden in het boek. Dat die passages over het hele boek verstrooid zijn, zorgt dan weer voor een grotere aandacht voor de schrijfhandeling an sich. 'In het dagboek focust de verteller namelijk vaak op het nu-moment en de fysieke omstandigheden van het schrijven.' (Bernaerts 2013, 95) Ook met de drager van de verschillende dagboekfragmenten wordt volgens Bernaerts gespeeld. Er wordt niet alleen geschreven, het dagboek wordt ook op band vastgelegd, of op een computer. Op die manier gaat het dagboekschrijven gepaard met een doorlopende zoektocht naar nieuwe creatieve mogelijkheden. Verder dient het dagboekgenre om 'de gelaagdheid van de herinneringsarbeid' voorop te stellen: een woord, een passage kan verschillende, uiteenlopende tijdsdimensies oproepen, en zo wordt een eerste maal het probleem van de uitdaging van de historische tijdsopvatting aangeraakt. Ten slotte, meent Bernaerts, kan het schrijven via de thematisering van de dagboekarbeid zichzelf als onderwerp nemen, eerder dan feitelijkheden die tot het dagdagelijkse leven behoren. Het schrijven is 'een vertelwaardige gebeurtenis.' (Bernaerts 2013, 97) Strategisch bekeken dient het dagboekexperiment bij Michiels dan ook vooral om de talige – en dus niet de chronologische – en de gelaagde werking van het geheugen voorop te stellen, zodanig dat het 'ik' door middel van de enscenering van een schrijfgebeuren 'als een tekstuele pluraliteit' optreedt. (Bernaerts 2013, 97)

Bernaerts' artikel gaat in op de hele *Journal brut*-reeks en niet in op het in 1958 in boekvorm verschenen *Journal brut. Ikjes sprokkelen*, dat wel in het eerste boek van de cyclus, *De vrouwen van de aartsengel* (1983), werd opgenomen. We kunnen ons daarbij afvragen of *Ikjes sprokkelen* reeds deel uitmaakt van de dagboekstrategie die Michiels met de reeks lijkt uit te stippelen, aangezien bekend is dat de eerste aanzetten tot de *Journal brut*-cyclus wel degelijk uit de jaren 1950 dateren. In hoeverre kan met andere woorden in het verhaal ook een strategie herkend worden om het 'ik' als tekstuele pluraliteit te ensceneren? Valt ook dat verhaal als een dagboekexperiment te lezen? En tot op welke hoogte daagt die strategie de lineaire tijd uit? Dat zijn de vragen waarop ik in het vervolg van dit hoofdstuk wens in te gaan.



Historische situering

Ivo Michiels wordt in Vlaanderen vaak met de nouveau roman geassocieerd. (Vervaeck 2011A, 122) Het zou dan ook aantrekkelijk zijn om de invloed van de Franse stroming hier nader te onderzoeken. Daar ga ik in wat volgt bewust niet verder op in omdat het ondertussen duidelijk is dat ondanks zijn theoretische kennis van de Franse stroming, Michiels' werk – zeker in zijn beginfase – meer beïnvloed werd door het Franse existentialisme en door de schilderkunst dan door de nouveau roman, net zoals dat ook voor De Wispelaere het geval was. Men leze in dat geval namelijk Vervaecks vraaggesprek met De Wispelaere. (Vervaeck 2011B, 216)

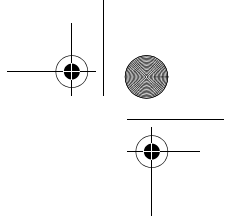
Journal brut. Ikjes sprokkelen (1958) gaat eigenlijk vooraf aan de vijfdelige *Alfa*-cyclus die over het algemeen beschouwd wordt als een zuiveringsproces van de door de oorlog vervuilde taal. Het derde deel, *Exit* (1971), mondt zoals bekend uit in een bevrijdende 'O' die opgevat wordt als een tabula rasa, een gat dat een leegte aanduidt of als een 'primitief' klinkende uitroep waarop alleen maar nieuwe taalcreatie kan volgen. Aan de – mogelijkheid van de – schepping van die nieuwe taal wordt dan vanaf de twee daaropvolgende delen gewerkt: het als 3 ½ beschouwde deel *Samuel, o Samuel* (1973) en hekkensluis *Dixi(t)* (1979).

Na al die taaloorlog luidt *Journal brut* een nieuwe cyclus in die zich over de taalvrede ontfermt. Zo kan het in 1958 verschenen *Journal brut. Ikjes sprokkelen* met een zekere taalvrede verbonden worden op een moment waarop het taalgeweld door middel van de *Alfa*-cyclus nog aangepakt moet worden. Dat is in feite niet het geval, aangezien het existentialistisch gerichte schrijfproces waarmee het verhaal opent, meteen met stank wordt geassocieerd, alsof die stank opdaagt als een allesdoordringend antwoord op de leegte – niet alleen het witte blad, maar ook het ethos van de schrijver als holle identiteit – die het schrijfproces geacht wordt te vullen:

Negen jaar en tien maanden na de oorlog kwam de stank en hij drong mijn kamer op de eerste verdieping binnen net op het ogenblik dat ik bedachtzaam en in drukletters het woord *wie* neerschreef, *wie* op het blanco bovenste blad van en [sic] stapeltje vellen waarmee ik me tussen de straks af te ruimen ontbijtresten had genesteld. (7)

De stank komt uit de kelder, waar zich een plas heeft gevormd door 'landkaartlijnen die uit de muur sijpelen'. Dat die uit de kelder opwalmende existentialistische stank met de oorlog te verbinden valt, blijkt uit de verklaringen van de metselaar die de verteller weer geeft:

Het mannetje maakte een versleten gebaar naar zijn snor [...] om te verklaren dat je tijdens een oorlog wel de wetten van de bezetter kon ontduiken wanneer dit je welkom was, dat je zelfs illegaal de achterkant van je huis kon optrekken als toch niemand je aangaf, maar dat je niet ongestraft een stuk van de kelder dichtmetselde wanneer je op 't eind met het restant van je materiaal geen raad meer wist. [...] 'Altijd', zei hij,



‘moeten de buizen vrij liggen, zowel die van de aanvoer als die van de afloop.’ (14)

Als we het verhaal allegorisch lezen en de passage beschouwen als een weergave van de psyche van de verteller, kan het commentaar van de metser ook geïnterpreteerd worden als raad om traumatische feiten die tot het verleden behoren, niet te onderdrukken maar integendeel zichtbaar te houden, daar zij vroeg of laat toch weer onder een weerzinwekkende gedaante opdagen. Dat er voor de verteller meer op het spel staat dan een onaangename geur, is duidelijk:

[...] ik hoopte dat je met een hamer de stank weer in de muur kon slaan en ik wist dat het dwaas was daarop te hopen, maar ik hoopte niettemin, omdat ik bang was voor de stank en voor alles wat samen met de stank uit de muur kon breken. (17)

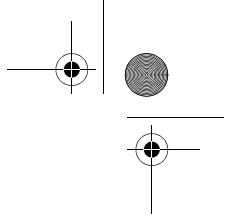
Dagboek of niet?

Ikjes sprokkelen vindt voor het eerst aansluiting bij de dagboekproblematiek tijdens de tocht die de verteller door de stad maakt nadat hij zijn huis en de metselaar heeft verlaten. Hij herinnert zich dan de zin die hij die ochtend op het blanco blad had neergepend:

[...] en het was absurd daaraan te willen denken omdat het absurd was te willen samentellen wie je was, wie ik was. Het was een optelsom [...]. Omdat er altijd wat viel bij te schrijven. Overal had je ikjes liggen, van je geboorte af. [...] En wanneer je al die stukjes bij elkaar probeerde te sprokkelen, misschien had je dan net zoveel jaren nodig als er reeds voorbij waren en dan waren er alweer zoveel nieuwe ikjes bijgekomen en nooit zou je op die manier de eindsom halen [...]. (23)

De vraag waarmee de verteller schrijvend het boek opende, lijkt dus overbodig want uitzichtloos: het ‘ik’ is een optelsom van afzonderlijke stukjes die allemaal tesamen het verleden vormen. En de tijd die je nodig hebt om die optelsom te maken stemt overeen met de verloren gegane tijd die ingehaald moet worden als het einde van de oorspronkelijk voorziene optelsom bereikt is. Vanwege die differentiedynamiek is het gewoonweg niet mogelijk om een afgerond beeld van het ik samen te stellen. Opnieuw hebben we hier te maken met een onmogelijkheid waarop veel andere dagboekschrijvers als Maurice Gilliams, Paul de Wispelaere of Jeroen Brouwers zijn gebotst. En toch:

Iets zei me van het toch maar te doen, hoe absurd het ook was, want dat je net zo goed ikjes kon sprokkelen als ikjes achterlaten en wanneer j’er eenmaal in slagen kon dat de nieuwe ikjes de oude dekten, dan vermocht je wellicht iets toch in te halen, een stuk van jezelf inhalen kon je dan. (23)



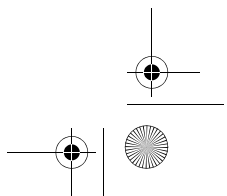
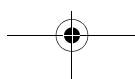
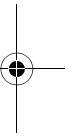
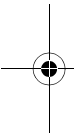
Hiermee lijkt de verteller in te gaan op de goede raad van zijn metselaar, om wat verborgen bleef opnieuw te onthullen. Hij neemt de beslissing om opnieuw de confrontatie met zijn 'ikjes' aan te gaan. En daarvoor lijkt de discontinuïteit van het dagboekgenre bijzonder gepast. Dagboekfragmenten stemmen overeen met kleine stukjes. Ten opzichte van het heden van het schrijven zijn die wel degelijk in het verleden gevestigd, en allemaal tesamen dragen zij bij tot een vollediger (maar daarom niet voltooid) beeld van de geënceneerde schrijver van het dagboek. Verder heeft het dagboek zoals bekend geen echt begin, en vereist het ook niet per se een noemenswaardig slot. Met andere woorden: het genre vereist geen aanspraak op een totaalbeeld van het 'ik'. Integendeel, het duldt zelfs tegenspraak. Het ethos van een bepaald moment uit het verleden, hoeft helemaal niet overeen te stemmen met het auteursbeeld zoals het zich op een ander moment aanbiedt.

Maar kan *Ikjes sprokkelen*, ondanks de titel, wel gelezen worden als een dagboek? Hoewel dat niet voldoende is om met onze werkdefinitie overeen te stemmen, moet vastgesteld worden dat meteen op die goede voornemens drie 'ikjes' opduiken in de vorm van flashbacks. Die overgang van heden naar verleden vindt op een totaal onaangekondigde manier plaats. De tekst loopt gewoon door en op inhoudelijk vlak is het niet meteen duidelijk dat er een sprong naar het verleden plaatsvindt. Daardoor ontstaat zoals bij Brouwers de indruk dat het verleden in het heden blijft hangen, of beter: voortspoken alsof het nooit afgelopen was. Daarmee worden we weer geconfronteerd met de door Amiel aangekaarte problematiek: hoe moet je een op het nu en op de toekomst gericht bestaan leiden om niet door het verleden bepaald te worden? Zoals het tot nog toe gepresenteerd wordt in *Ikjes sprokkelen*, behoort het verleden gewoon tot de belevissen van het heden. Om naar Bernaerts' terminologie terug te grijpen: het is er een 'laag' van.

Kenmerkend voor het dagboek is dat de ikjes de autodiëgetische verteller helpen om zichzelf beter te kennen. In *Ikjes sprokkelen* bevestigen alle 'ikjes' het onmogelijke wederzijdse begrip. Geslaagde communicatie is gewoon uit den boze, met als gevolg een bestaan waarin iedereen tot eenzaamheid gedoemd is.

In het eerste 'ikje' ziet de verteller op een avond een vrouw uit een taxi stappen. Beiden zijn dronken en ze brengen samen de nacht door in hetzelfde bed. De vrouw maakt hem uit voor 'lâche' (24), iets later voor 'Liebling' (27). Ze valt hem ook aan met haar tot klauwen verminkte handen en daarna valt ze in slaap. 's Ochtends wordt de verteller wakker en beslist hij om niets te ondernemen met de nog steeds slapende vrouw. 'Niet eens gekust had ik haar' (29).

Het tweede 'ikje' ensceneert de verteller als verpleger tijdens de oorlog. In een vrachtwagen die als ambulance dient, houdt hij de hand vast van een meisje met een gebroken ruggengraat 'en ik had het gevoel dat zij de enige was voor wie ik niet bang en niet beschaamd hoefde te zijn, dat ik zelfs met de stank op mijn lijf tot bij haar kon gaan en niet zou verstoten worden.' (29) Op het einde van de reis sterft het meisje op wie hij in die korte tijd fel verliefd was geworden. Net zoals in het vorige fragment bevindt de verteller zich in het gezelschap van een (door de oorlog) verminkte vrouw met wie het contact niet mogelijk blijkt.

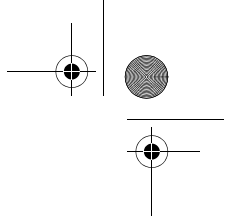


In de derde flashback volgt de verteller een man die hij enige tijd geleden opgemerkt had in een daghotelletje. De man stapt een kerk binnen en ontmoet er de vrouw van het hotelletje. Daarna verlaten ze de kerk. ‘En wellicht droegen ze net als ik een soort stank op hun lijf en konden ze nergens meer heen, tenzij naar een kerk die gastvrij en zonder mensen was en met een priester die niet naderbijkwam, slechts van ver het hoofd schudde en voorbijging.’ (48) De verteller haalt de man in en zegt hem vlakaf de naam van de plek waar hij hem met de vrouw gezien heeft. Van de man verneemt hij dat geldafspersers die ook van zijn affaire op de hoogte waren, zijn vrouw tot zelfmoord hebben gebracht: “Ze deden het per brief”, en ik begon mezelf te haten voor deze biecht waar ik geen recht op had. “Twee uur later had ze zich... was ik een weduwnaar met een maîtresse.” (50) Opnieuw is er sprake van een misverstand. Toch lijkt de man ook van de stank af te weten: “Je ruikt hem nooit”, zei hij. “Dat is het ergste, dat je hem nooit ruikt, maar dat hij er is, overal.” (51) Zodanig dat het ‘ik’ er toch een levensles uit kan trekken die in dezelfde lijn ligt als de raad van de metselaar en die tot een betere zelfkennis leidt: ‘[Ik] wist dat er veel was om aldus aan te denken, veel dat pijn deed en veel waar stank in zat, maar het was goed er aan te denken, want met de jaren was iets toch van de stank vervluchtigd en wat je overhield kon een glimlach worden om mee verder te leven.’ (53)

In al die ikjes treedt de oorlog op als een motief dat even doordringend is als de stank. De afvoer in de kelder werd tijdens de oorlog dichtgemetseld. Verder heeft het meisje van de eerste flashback verminkte handen overgehouden aan een (verplicht?) verblijf in Duitsland en door het tweede ‘ikje’ drijft de geur van de fosforbommen en de verkoolde lichamen. Alleen in het derde ‘ikje’ komt de oorlog niet aan bod. Tenzij het gaat om een oorlog met wie je niet wil zijn, maar je nu toch eenmaal bent. Het motief van de stank waaraan niet te ontsnappen valt, kan verder beschouwd worden als de hoofdintrige van het boekje. Er is wel sprake van discontinuïteit aangezien het verhaal duidelijk uit vijf delen bestaat, maar tezelfdertijd vormt het geheel een hechte structuur dankzij een duidelijke intrige en sterke motieven.

Belangrijk is uiteraard de vraag of er wel sprake is van datering. De verschillende onderdelen van *Ikjes sprokkelen* zijn niet gedateerd zoals in een traditioneel dagboek. Wel staan er veel tijdsaanduidingen. De eerste zin begint er zelfs mee: ‘Negen jaar en tien maanden na de oorlog kwam de stank [...]’ (7) De tijdsaanduiding is redelijk precies, maar we weten niet over welk jaar de verteller het heeft. Indien er in het citaat sprake is van de Tweede Wereldoorlog, bevinden we ons in 1955. Het eerste ‘ikje’ bevindt zich waarschijnlijk ergens tussen het einde van de oorlog en de verteltijd, terwijl het tweede tien jaar eerder plaatsvond (38), dat is, rekening houdend met het incipit, tegen het einde van de oorlog. Het laatste ‘ikje’, tevens deel III van het verhaal, zou logischerwijze met de tijd van de verteller moeten overeenstemmen aangezien de verteller op een bepaald ogenblik beseft dat hij opgehouden is ‘met ikjes sprokkelen, dat ik slechts gesprokkeld had tot aan de trap [van de kerk] en niet had doorgedacht op het uur dat er daarvoor was geweest.’ (42-43)

De ontleding van de tijd ten opzichte van de dagboeklogica kan verder genuanceerd worden met het oog op de cyclische structuur van het geheel. Het einde van het verhaal kondigt er eigenlijk het begin van aan, want er wordt een titel aangekondigd ‘Ikjes sprok-



kelen', die verder, zo weten we ondertussen, het antwoord is op de vraag waarmee het boek opende: wie ben ik?

Morgen wellicht zou de stank uit mijn kleren zijn gewaaid, maar nog lang zou ik me voelen als een getekende, als iemand die geschonden was en nergens heen kon waar mensen bij waren. Omdat ik me bewust was. En omdat ik van nature uit een vluchter was die nooit helemaal wilde verdwijnen, boog ik me diep over het blad papier en schreef vlak boven het zinnetje met het vraagteken, in het midden van het blad, als een titel:

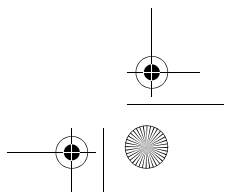
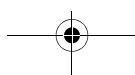
Ikjes sprokkelen (53)

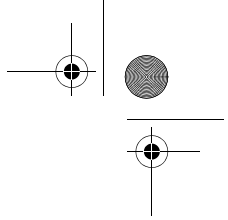
Het relaas bijt zichzelf dus in de staart. Het slot ervan kondigt opnieuw aan wat de lezer net gelezen heeft, met dat verschil dat het nieuwe aangekondigde relaas ingebed is in het kaderverhaal dat het uitgelezen boek vormt. Eerder dan een cirkelstructuur fungeert de vertelling dus als een inwendige spiraal waarvan uit de ene curve de volgende vloeit. Als dagboek bekeken vormt het relaas van de verteller het verslag van één dag, dat met het ontbijt begint en afsluit met het schrijfsproces, in dagboekvorm. De titel van dat dagboek is *Ikjes sprokkelen*, en daarin staat altijd weer dezelfde dag genoteerd die aanvangt met het stankprobleem in de kelder, overgaat naar ikjes sprokkelen tijdens een tocht door de stad, waarop teruggekeerd wordt naar huis en beslist wordt om alles op papier vast te leggen. Vanuit dat oogpunt valt *Ikjes sprokkelen* letterlijk als een dagboek op te vatten: het is de vertelling van een dag die opnieuw en opnieuw beleefd wordt in de zin dat hij eindigt zoals hij begonnen is. Het is een op het verleden gerichte dag die telkens weer begint, net omdat hij zo aan het verleden vastgekleefd blijft.

Nog meer dan in Brouwers' *Groetjes uit Brussel* valt het op hoe moeilijk het voor de verteller is om in de toekomst te springen, ditmaal omdat het stinkende verleden maar aan hem blijft plakken. Met die stank daagt een verleden op dat maar blijft vastkleven aan het heden. De toekomst wordt daardoor van het heden afgesneden, dat de trekken krijgt van een eindeloze inwendige spiraal, terwijl spookachtige herinneringen uit het verleden ritmisch blijven opdoemen. De verteller blijft maar pogen om zichzelf, via de gesprokkelde ikjes, beter te leren kennen om op die manier beter gewapend te zijn om zijn bestaan te trotseren. *Ikjes sprokkelen* toont echter aan hoezeer het 'ik' zichzelf slechts ten opzichte van het verleden kan definiëren, hoogstens ten opzichte van het pas beleefde ogenblik. Zichzelf in de toekomst projecteren als differentie, in staat zijn om zichzelf te identificeren als anders dan de gesprokkelde 'ikjes', blijft ook in Michiels' eerste opzet tot *Journal brut* uit den boze.

Encenering van een schrijfgebeuren

Ikjes sprokkelen kunnen we tot besluit lezen als de encenering van een schrijfgebeuren, of beter: van een dagbooschrijfgebeuren. Het is de encenering van een schrijven van een dag die zich steeds herhaalt omdat de verteller maar niet kan ontsnappen aan het

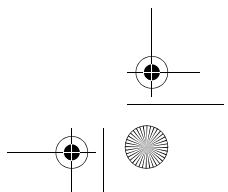
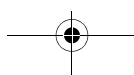
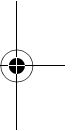
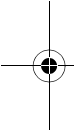


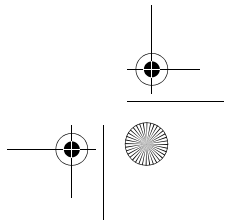
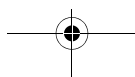
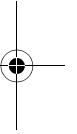
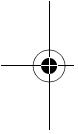
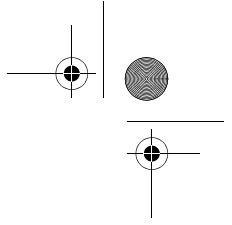


verleden waarbij die dag zich onherroepelijk blijft aansluiten. Het is in zekere zin dus een schrijfgebeuren dat met tragiek gepaard gaat omdat de vrijheidsdrang van de verteller het opneemt tegen zijn naar het verleden gekeerde lot, dat hem keer op keer weer verplettert. Net zoals in de door de Franse denker Paul Ricoeur (1913-2005) bedachte theorie van de tragiek neemt de tragische held, hier door de verteller belichaamd, het in naam van zijn vrijheid op tegen een zekere kwaadwillige transcendentie, hier de stank en al hetgene waarnaar die stank verwijst. Dat is het tragische gevecht tegen elementen waarop hij nauwelijks greep heeft. Die vrijheid zal het lot als het ware vertragen, zegt Ricoeur. Ze doet het lot twijfelen. (Ricoeur 1988: 363-364) Voor de toeschouwer is het alsof het lot van de held niet meer zo zeker is. Het spel ziet er contingent uit. Ook bij Ricoeur is er sprake van een verleden dat al lang plaatsgevonden heeft, waardoor de kijker/lezer duidelijk weet wat de held te wachten staat. De Franse denker heeft het over de

paradoxe du 'tragique': tout est passé, [le spectateur] connaît l'histoire, elle est révolue, elle a eu lieu; et pourtant il attend qu'à travers le fortuit, qu'à travers l'incertitude du futur, la certitude du passé absolu survienne comme un événement neuf: maintenant le héros est brisé. (Ricoeur 1988: 364)

En toch ontstaat er dus een zekere twijfel, die in de lucht blijft hangen tot de 'certitude du passé absolu' de held neerslaat. Zo valt op hoe bij Michiels het dagboekschrijven niet gebruikt wordt als literair wapen om het tegen de lineaire tijd op te nemen. Ironisch genoeg zou hier het tegenovergestelde aan de gang zijn, aangezien *Ikjes sprokkelen* eerder de onmogelijkheid ensceeneert om het spiraalvormig schrijven opnieuw tot een lijn om te buigen. Indien er dan ook sprake is van het ethos van een gelaagd geheugen – de 'ikjes' zouden dan met die 'lagen' overeenstemmen –, zijn ook die lagen gedoemd om beurte- lings, steeds weer opnieuw aan de oppervlakte te treden.





6. WILLY ROGGEMAN: HET MOMENT VAN DE HAGEDIS

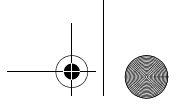
De goddelijke hagedisjes, verschenen in 1969, is Roggemans enige gepubliceerde boek waarvan het kافت de genre-aanduiding ‘journaal’ draagt. Toch is het niet de enige dagboekachtige publicatie van de hand van Roggeman. Ook *Het zomers nihil* (1967) en *Gnomon* (1975) vertonen dagboekachtige trekken. Wie daarbij nog de moeite neemt om een blik te werpen op de inhoud van het aan de UGent bewaarde ‘Archief Willy Roggeman’ merkt zelfs op dat een groot deel van Roggemans literaire werk in het teken staat van een strikte periodisering. Zo bekeken zou de studie van het dagboekachtige en de omgang met de tijd bij Roggeman een aparte reflectie verdienen die veel dieper zou graven dan wat dit hoofdstuk toelaat. Daar komt nog bij dat dit boek in zijn opzet een contrastieve aanpak verkiest waarin een dialoog aangegaan wordt met verschillende auteurs en hun respectievelijke aanpak van één genre.

De dagboeknotities die *De goddelijke hagedisjes bevat*, bestrijken de jaren 1968 en 1969. Toch is het pas in 1978, haast tien jaar later, verschenen. In dit hoofdstuk wil ik dieper ingaan op de singulariteit van Roggemans dagboekpraktijk. 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? Verder wil ik stilstaan bij Roggemans tekstuele zelfrepresentatie, zijn ethos dus, om van daaruit dieper in te kunnen gaan op die bewuste specificiteit van Roggemans dagboekpraktijk.

De goddelijke hagedisjes vertoont veel van de kenmerken die ik in mijn inleiding aan het ‘nouveau journal’ heb toegekend.¹ Hoewel er van fictionele fragmenten of van vermenig van uiteenlopende genres haast geen sprake is, beschikt het 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* (1975), 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. (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 hoofdtekst 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 schrijfp praktijk. Die tendens komt bijvoorbeeld ook voor in Robberechts' *De grote schaamlippen*. Verder krioelt het dagboek van de leduurnotities 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. (158-159)

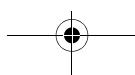
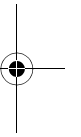
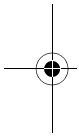
Dat citaat laat ook een ander verschil met het prototypische dagboek zien: *De goddelijke hagedisjes* beschikt over een noemenswaardig begin en einde. Het einde van het boek staat als dusdanig aangekondigd aan de hand van een conclusie waarin teruggeblikt wordt op de twee afgelopen jaren die met de redactie 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. (7) Op dat laatste detail kom ik verder nog uitvoeriger terug.

Het 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 Lejeunes minimale definitie van het dagboek als een reeks gedateerde sporen. Wel wil ik er meteen aan toevoegen dat het boek er in menig opzicht veel minder intiem uitziet dan *Gnomon*, waarvan de soms zeer vertrouwelijk ogende intriges uit het tweede deel blijkbaar – dat is althans het leeseffect – berusten op autobiografische flashbacks, om maar een voorbeeld van die intimiteit te geven.

Het ethos en het geproblematiseerde 'ik'

Belangwekkend is dat *De goddelijke hagedisjes* in grote mate een diepgaande problematisering van het 'ik' bevat. Die reflexieve beschouwingen worden verder 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 specificiteit van het dagboek speelt in dat tweeslachtige reconstructieproces: het ethos enerzijds, en het geproblematiseerde ik anderzijds.

Uitgangspunt van de verteller is zijn zoektocht naar een evenwicht tussen de publieke, openbare zichtbaarheid van het kunstwerk en de 'nederigheid' waarmee die zichtbaarheid gepaard zou moeten gaan.² Die nederigheid wordt van meet af aan aange-



kondigd. 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 wegrekken toch in sublieme hagedisjes veranderen. Een ander lot verdient hij niet.’ (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.³ Dat standpunt is poëticaal geladen: geopenbaarde kunstcreatie wordt beschouwd als een waarborg tegen het niets, ‘een tegenbeweging [...] op basis van artistiek-creatieve waardebepalingen.’ (66) Het nihil speelt daarmee een sleutelrol in het creatieve proces, het is er een soort onherroepelijke voorwaarde voor. ‘Vernietiging en schepping liggen ruggelings tegen elkaar aan gedrukt.’ (67) Tegelijkertijd moet die creatie van een zekere bescheidenheid blijven getuigen. Het mag niet verworden tot wat de verteller een ‘ik-cultus’ (94) noemt, omdat dat meteen een afgewerkt, een vervolledigd beeld van het ik zou opleveren, wat gewoon niet met de realiteit overeenstemt. Een dergelijke zelfverheerlijking is gewoon bedrog (112), misverstand, schijn, een projectie (92) die in feite voortborduurde op het niets (113). De artistieke vormgeving is, 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 [...]’ (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].’ (85)

Toch kan de mens niet helemaal leven zonder vertoon van een zeker welafgebakend beeld van zichzelf. Zo’n 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.’ (93) Daarnaast kan hij ook op een ‘clandestien’ niveau evolueren, dat de verteller ‘het creatieve niveau van de ambivalentie’ (93) noemt, ‘in het besef dat [dat niveau] gebonden blijft aan de graad van fatsoen door het eerste niveau gedictieerd.’ (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.⁴ 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.’ (133) wordt genoemd. Een dergelijk bewustzijn maakt een gevoel van radicale vrijheid mogelijk omdat het zonder schroom de bescheidenheid van het menselijk 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. (153) Dat ‘naakte ik’ geldt als trefpunt van mogelijkheden, wars van alle overtollige psychologische trekjes waarmee de verteller de ik-cultus verbindt. (131) Wat het individu moet leren 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’ over-



eenstemt. 'Tussen middelpunt en cirkelomtrek beweegt zich de mens. Buiten de cirkelomtrek en er parasitair aan klittend situeert zich de ik-cultus (abnorm)' (155). Het 'type' komt tegemoet aan wat Georges Wildemeersch (1979, 6) schrijft over het personage in Roggemans absolute proza:⁵

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.

Ethos van de verteller

Van het geproblematiseerde ik ga ik nu over tot het ethos, dat ermee verbonden is. Welk beeld van de schrijver wordt ons door de tekst voorgeschoteld? Ook hem kunnen we 'nederig' noemen: hij acht zich niet altijd in staat om noemenswaardige kunst te scheppen (7). Zijn voorkeur gaat vooral naar schrijvers en filosofen zoals Alain (1868-1951), Nietzsche en Valéry. Evenals vele collega's dagboekschrijvers is hij zelf een dagboeklezer of een lezer van verwante genres. Hij leest het dagboek van Georg Heym (136-139), Nikolaj Gogols fictionele *Dagboek van een gek* (1835) (22), de briefwisseling van Franz Kafka (29-31) en ook de correspondentie tussen André Gide en Valéry (45).⁶ Dat neemt niet weg dat hij ook zijn eigen dagboek herleest (153).⁷ Verder treedt hij op als een soort behoeder van de interpretatie van zijn eigen werk (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]n 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 (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 nederigheid 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 (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' (26) of zelfs onophoudelijk door de dood bedreigd. Een dagboekfragment over de 'spelingen van de natuur' op het organisme (117) wordt meteen gevolgd door een fragment over 'de begrafenis van een schrijver' (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. Het is ook niet mogelijk om ze als tegenstellingen van elkaar te beschouwen. Het geradicaliseerde bewustzijn dat het lichaam op ieder moment



door de dood geveld 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:

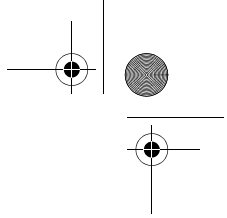
[I]k sta in het teken van de cerebrale tumescentie, de fallus op de hersenen, de gloeiing en zwelling van de geest, overtuigd van de complete zinloosheid van al het gebeuren, eveneens overtuigd van de waarde tegen deze onzin spijs alles toch in te gaan. Het is een totaal finalebewustzijn dat samenvalt 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 (159).

Singulariteit van het dagboek

De vraag luidt nu wat voor singuliere meerwaarde het dagboek hier 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: in de geschiedenis van de wereldliteratuur kreeg het dagboek stevast te kampen met het statuut van tweederangsgenre.

Er valt echter nog meer te vertellen. Hiervoor heb ik immers beweerd dat *De goddelijke hagedisjes* als bescheiden reconstructie van het ik gelezen kan worden, een voorname 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 voor 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: '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.' (122) Het dagboek echter vertoont fragmenten die elkaar probleemloos kunnen aflossen en van differentie getuigen. 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.⁸ Daarmee beweer ik niet dat er in *De goddelijke hagedisjes* nergens continuïteit te vinden is. Die is er wel: het boek blijft coherent, 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



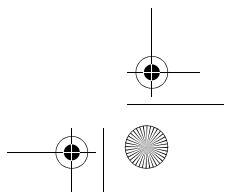
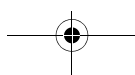
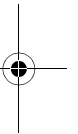
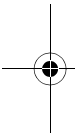
droomt de verteller van een ‘uiterst subjectief, hels dagboek [...], een boek van nul-situaties, een boek van ruïnes, een boek van constant verval.’ Naast de fragmentatie zou het dagboek dus ook het verval laten zien: de onmogelijke instandhouding van het afgewerkte geheel, de ruïne of het ‘rien du tout’ om met 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. In het hoofdstuk over de Wispelaere hebben we gezien dat Derrida met dat begrip wijst op de onmogelijkheid van de voltooiing van het portret, dat eerder fungeert als spoor van een mogelijkheid waarvan de onmogelijkheid wordt getoond:

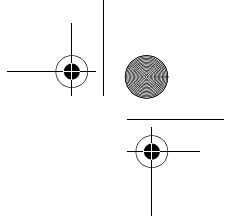
Ruïne: plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d’une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*. Pour ne rien vous montrer *du tout*. (Derrida 1990, 72)

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 ondermijning 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 eerder besproken Vlaams schrijversdagboek te verwijzen: op een parallelle derridiaanse manier kan de titel gelezen worden van De Wispelaeres tweede gepubliceerde dagboek. *Het verkoolde alfabet* (1992) 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 tekstuele 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. 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 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 teruggeëind om veel materiaal 'à l'état brut' te publiceren. (108) Dat werk van Valéry bevat associaties van uiteenlopende genres, contradictoire fragmenten, soms zelfs facsimile's met het handschrift van de kunstenaar. De tegenspraak tussen volmaaktheid en chaos is hier echter maar oppervlakkig: in feite, beweert de verteller, zijn die verwaarloosd ogende uitgaven veel meer bewerkt dan op het eerste gezicht blijkt. (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 schrijverschap een zulkdanige eenheid ontstaan dat het slordige, het toevallige en minder precieze uit om het even welke expressie was geweerd. (109)⁹

Die facsimile's tonen de eenheid tussen

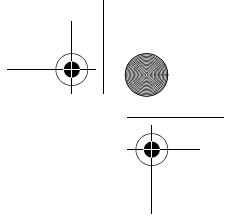
het schrijven en het schrijven als daad zelf [...]. Het object draagt nog alle kentekenen van de fysiologie van het schrijven. De lezer ziet hoe het nihil van het blanke vel papier werd overwonnen door de directe lichamelijkeheid van de schrijfkras. (110-111)

Wellicht kan ook in de zichtbaarheid van het fysiologische proces dat aan het kunstobject gebonden is, een garantie voor het poëtische vervaleffect 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 *ruïnerende, 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.

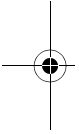
Nog steeds op bladzijde 27 zegt de verteller dat in zijn droomdagboek ook het gevaar schuilt dat de tekst uiting geeft aan een 'karikatuur', waardoor een gapende discrepantie met het ideaal van de naakte mens ontstaat:

[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 uitsprak de dagboeken te vernietigen. (27)

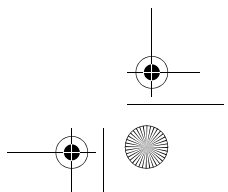
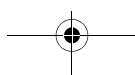
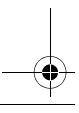
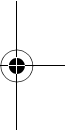
En toch lijkt het erop dat het dagboek hier een oplossing zou kunnen bieden, door de nadruk te leggen op de tijdsindeling, waardoor het genre wordt gestructureerd. 'De karikatuur omgevormd vrijgeven aan de uren', staat op bladzijde 54 te lezen. Die chronolo-

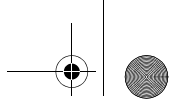


gische aanduidingen zijn de structurele elementen bij uitstek waarmee het homogeniteitseffect van het zelfbeeld aan flarden wordt gescheurd. Dat het dagboek een zeker respect toont voor het lineaire karakter van de kalendertijd neemt immers niet weg dat die chronologische positionering ook een uitdaging voor 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’ (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’ (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’ (120),¹⁰ of om het met Wildemeersch te zeggen: ‘De mens is een momentgebonden wezen dat zijn vrijheid slechts kan veroveren in verhevigde bewustzijnsmomenten en sublimerende daden.’ (Wildemeersch 1979, 7) Zo bekeken 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 voorsnog kan bereiken in de specifiek menselijke mogelijkheid der artistieke vormgeving.’ (Wildemeersch 1979, 34)



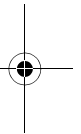
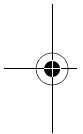
In *De goddelijke hagedisjes* speelt het dagboekgenre dus een doorslaggevende rol in de verwezenlijking van een systeem waarin geen enkel gegeven onherroepelijk gesteld is maar eerder de bevestiging vormt van zijn eigen onvatbaarheid. De constructie van het ik zoals het in Roggemans dagboek geproblematiseerd 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 tijdsituatie verheldert op een menselijke, kunstmatige manier. [...] Anderzijds blijft het gnomon een ervaringsinstrument, afhankelijk van de natuurverschijnselen. [...] De natuur wordt beloerd én aanvaard’ (8-9). Zo ook voor de verschillende discursieve ikken die in *De goddelijke hagedisjes* met elkaar in gesprek treden: zoals bij Gilliams en bij Jeroen Brouwers wordt de ambachtsman 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.





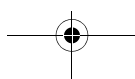
Het moment van de hagedis

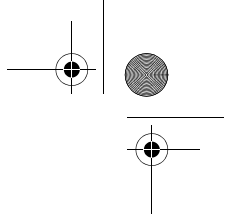
Achteraf bekeken besef ik dat mijn voornaamste stellingen al in het incipit te lezen stonden: 'Ieder ogenblik kan een goddelijk hagedisje zijn, meer nog: op ieder ogenblik moet de schrijvende hand erin slagen zo'n hagedisje te vangen.' (Roggeman 1978, 7) Er wordt gehamerd op een momentane tijdservaring, 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. (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 (7), alsof het 'the defective cornerstone of the whole system' bleek te zijn, om met Paul de Man (1919-1983) 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 slijten en de welafgebakende cirkels doet barsten.



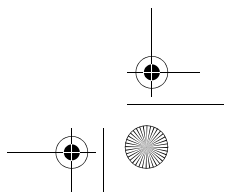
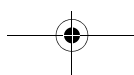
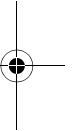
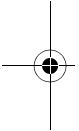
NOTEN

1. Zie in dit verband ook Vandevoorde (1982).
2. 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)
3. Deze stelling van de verteller herinnert trouwens aan Jacques Derrida's begrip 'exappropriation'.
4. 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)
5. Analoge opvattingen over Roggeman zijn ook bij Bru (2000, 536) terug te vinden: '[H]et oeuvre als een "absolu littéraire": personages, ooit duidelijke afsplitsingen van hemzelf, worden altijd vager omliggende 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.'
6. Voor een nauwgezette studie naar de verwantschap tussen dagboek en correspondentie verwijs ik naar Françoise Simonet-Tenant (2009).





7. Daarmee wordt meteen een mythe doorgeprikt: dat van het dagboek als genre dat aan de realiteit kleeft 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 met het genre verbonden is. Niets belet de auteur om zijn dagboek te herlezen, te bewerken of het aan te vullen, zoals 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 kleeft) 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)
8. Net zoals in Roggemans poëziebundel *Aleffarao* (1968-1969) 'een wit blad [...] de symbolische moord op het subject representeert.' (Bru 2000, 537)
9. Dit stemt trouwens overeen met de poëtische stelling die op bladzijde 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.'
10. Vergelijk 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.'

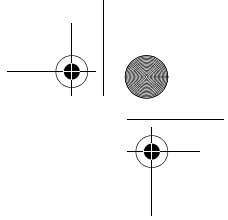


7. CONCLUSIE

Het dagboek kan beschouwd worden als de manifestatie van een ‘anachronisme’ dat op literair niveau plaatsvindt – het begrip ‘anachronisme’ werd in het kader van dit onderzoek gebruikt in de betekenis die de Franse filosoof en kunsthistoricus Georges Didi-Huberman (2000) eraan geeft. Ik bedoel daarmee dat het mogelijk is om in de tekst allerlei ‘symptomen’ te ontwaren die in het boek de mogelijkheid van een normaal, chronologisch tijdsverloop en de – in dit geval ‘tekstuele’ – waarneming ervan aan de orde stellen. In het voorafgaande werd duidelijk dat het dagboek als een kluwen benaderd moet worden waar meerdere tijdsopvattingen elkaar treffen, het tegen elkaar opnemen en zich door elkaar laten bestuiven. Dit is nog duidelijker in het geval van het ‘nouveau journal’: zowel om culturele, theoretische als om postuurgebonden redenen kon het dagboekgenre, niet alleen in de jaren zestig en in de jaren zeventig, maar ook in experimenten die daarvoor en daarna nog plaatsvonden, optreden als genre bij uitstek om de traditionele tijdsopvattingen uit te dagen. Meer bepaald was het mijn bedoeling om aan te tonen dat het experimentele schrijversdagboek, beter dan om het even welk ander literair genre, door middel van een ethos dat het construeert, tot een zeker schrijverspostuur bijdraagt dat het opneemt tegen de historische tijd en de manier waarop die tijd wordt ervaren. Vandaar dat de aandacht vooral ging naar de tekstuele constructie van het auctoriële zelfbeeld en naar de verschillende wijzen waarop het begrip ‘tijd’ in het dagboekschrijven werd aangepakt.

Historisch gezien laten veel schrijvers in hun dagboeken een duidelijke onvrede zien met de vigerende ideologische en/of institutionele discoursen. Kritiek op de mediataal, de configuratie van het veld, het uitgeversbeleid, de heersende moraal vormen evenzoveel gelegenheden om de eigen paratopische positionering de beamen door middel van een autobiografisch en gemarginaliseerd genre dat ruimte biedt voor experiment en vernieuwing. In die strategie fungeert het dagboek zowel als product van de paratopie als een weerspiegeling ervan. Zonder paratopie zou het dagboek er niet geweest zijn en als autobiografisch genre ensceeneert het de schrijver als paratopische actor. Met dat discursieve zelfbeeld bevestigt hij de omstandigheden waarin het dagboek geproduceerd werd. Dat plaatje past bij de vaststelling dat veel van die dagboeken dateren uit de vroege jaren van de schrijversloopbaan, wanneer de schrijver (nog) niet tot het centrum van het literaire leven behoort: de min of meer gemarginaliseerde schrijver representeert zijn relatie met het veld of de verhouding tot het officiële kunstenaarsethos als een problematisch gegeven dat de tekst, zijn productie, zijn ontstaansgeschiedenis rechtvaardigt.

Opvallend, en enigszins ironisch, is dat uit deze studie blijkt dat veel dagboekschrijvers voor een zelfde literaire strategie kiezen om hun institutionele singulariteit te onderschrijven. Ze kiezen voor het nouveau journal om zich apart op te stellen en daarmee de uniciteit van hun literatuur te onderbouwen. Ironisch is echter dat verschillende generatiegenoten voor dezelfde strategie gekozen hadden, ze gingen op een vergelijkbare manier te werk en kenden elkaar zelfs, hoewel van groepsvorming of van een beweging geen sprake is. Van Gilliams weten we dat zijn *De man voor het venster* als model diende

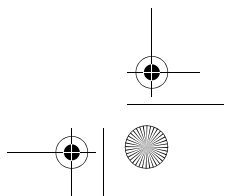
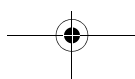
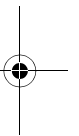
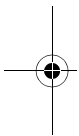


voor Robberechts. Robberechts werkte mee aan de totstandkoming van de 5de Meridiaanreeks bij Manteau, waar ook Brouwers werkzaam was. Door lectuur van De Wispelaere kwam Brouwers in aanraking met de 'nouveau roman'. De Wispelaere was bevriend met Michiels en Roggeman. Samen met Roggeman zat hij trouwens in de redactie van het tijdschrift *Komma*. Vermeldenswaard is verder dat de schrijvers telkens meer dan één dagboekachtige tekst hebben gepubliceerd, met als enige uitzondering Gilliams van wie we wel weten dat hij een dagboek bijhield.

De ontleding van de verschillende experimentele dagboeken heeft het mogelijk gemaakt om een zestal belangrijke tijdsopvattingen van elkaar te onderscheiden, die elk op hun eigen manier de ethosconstructie en het effect daarvan op het postuur beïnvloeden.

1 – Er is de tijd van het tekstuele schrijversbeeld, het *ethos* an sich, dat zelf bijdraagt tot een meer door het institutionele gedrag bepaald *postuur* dat niet uitsluitend op de tekst steunt maar ook daarbuiten een eigen leven leidt. Op het *ethos* heeft de chronologische tijd niet bijzonder veel greep want het wordt voornamelijk bepaald door de stijl, de zelfbeschrijvende en de poëtische passages in de tekst. Het *ethos* is met andere woorden voor een groot deel ahistorisch en wordt geschapen door de – weliswaar cultureel bepaalde en enigszins toch aan de historische tijd onderhevige – lectuur. Dat neemt niet weg dat het *ethos* het schrijverspostuur beïnvloedt. Met *postuur* bedoel ik het zowel *binnen* als *buiten* de tekst gevestigde beeld van de schrijver. Dat *postuur* wordt uiteraard voor een deel door het *ethos* gestuurd en de schrijver kan daar achteraf op inspelen, maar niet uitsluitend. Want het is daarnaast aan de voorbijgaande tijd onderhevig want bepaald door de mediaoptredens, signeersessies, interviews, kleding, nieuwe publicaties, uitgeverijstrategieën, ontdekkingen in archieven enzovoort. Als Gilliams aan zijn 'idee' denkt, dan denkt hij ook aan zijn *postuur*. Mijn lectuur van Brouwers liet blijken dat zijn oeuvre in dienst staat van een *postuur* dat de 'ouvrier' moet laten verdwijnen ten bate van het *ethos*. Die houding is vergelijkbaar met Robberechts' opvattingen: ook hij maakte van zijn dagboeken gebruik om het *postuur* te onderhouden van een schrijverschap dat zich het liefst tot zijn *ethos* wilde beperken. De mens moest achter de tekst verdwijnen, net zoals Paul de Wispelaere zich op het kaft van *Paul-tegenpaul* achter een kunstwerk schuilhoudt.

2 – Verder is er de tijd als *stroom*. De poëtica van het dagboek als zichtbaarheid van een verval kan erin teruggevonden worden, de triomf van de tijd die de mogelijkheid, de 'concipieerbaarheid' zelf van een monolithisch *ethos* aan flarden rijt en vandaar ook het *postuur* als tijdloos schrijversbeeld uit zijn voegen rukt. Die tijdsopvatting wordt met een zekere afschuw geformuleerd in *De goddelijke hagedisjes*, waar de verteller voorstelt om: '[d]e karikatuur omgevormd vrij [te] geven aan de uren.' (54)¹ Het dagboek wordt daarmee het spoor van de realiteit die zichzelf aan het realiseren is. Je kan het vergelijken met wat de denkers Frederico Ferrari en Jean-Luc Nancy (2006, 34) in hun korte studie over het bloot in de schilderkunst van Francis Bacon 'défiguration' noemen: het portret als proces van verminking omdat het de blootstelling aan de 'mateloze, buitensporige tijd', de 'démessure du temps' zichtbaar maakt. *De man voor het venster* laat zien hoezeer





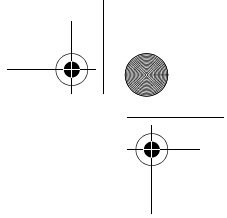
de bevestiging en de overlev(er)ing van het kunstenaarsstatuut aan de eeuwigheid, tegelijkertijd ook onderhevig is aan de erkenning van het aan de slopende tijd onderworpen lichaam.

3 – De tijd als *discontinue opeenvolging van momenten* die evenzeveel kansen tot herschepping zijn. De witregels tussen de fragmenten worden daarmee evenzeveel markeringen van afstand en verschil met het voorafgaande. Ieder fragment kan zo beschouwd worden als mogelijkheid tot radicale hernieuwing. Dit is een nietzscheaanse aanpak van het begrip moment waar Roggeman in *De goddelijke hagedisjes* gretig inspiratie uit heeft geput: ‘Het ogenblik als eeuwigheid omdat het alles inhoudt, ook zijn eigen ontkenning, het zomers nihil bij uitstek. [...] Er is geen evolutie, geen ketting. Er is alleen de sprong in het niets die ons een kans geeft op het alles.’ (120)

4 – De tijd als *cyclus* die enerzijds toekomstgericht en anderzijds naar het verleden gericht kan zijn. Met *toekomstgericht* bedoel ik gericht op het verdere leven, de verandering en de contingentie. De cyclus is er een waarin leven en dood elkaar steevast aflossen. De dood van het ene vormt de vruchtbare bodem voor het leven van het andere – een leven dat dan weer de bevestiging is van andermans dood. We kunnen hierbij denken aan de dagboeken van De Wispelaere. Uit de analyses bleek dat terwijl *Paul-tegenpaul* optreedt als een positioneringsdaad van de auteur tegenover de rest van het veld, *Het verkoelde alfbet* benaderd kan worden als een narratieve poging om door middel van genregebonden troeven universele vraagstukken, zoals tijd en sterfelijkheid – de opeenvolging van leven en dood en hun wederzijdse afhankelijkheid – aan te snijden die de traditionele tijdsopvattingen ruim overstijgen.

Als de cyclus zich echter *op het verleden toespitst*, stemt het met de negatie van de toekomst overeen, zoals in de dagboeken van Jeroen Brouwers en Ivo Michiels. Het verleden komt eindeloos terug en sluit de toekomst uit. Brouwers’ schrijven is door Hamels spookachtige ‘revenance’ gekenmerkt in de zin dat zijn ethos voornamelijk op verleden modellen geënt is. Nochtans is het ook enigszins toekomstgericht omdat hij aan een postuur werkt dat de ‘ouvrier’ door middel van het oeuvre doet overleven. Ivo Michiels’ *Ikjes sprokkelen* is daarentegen volledig van de toekomst afgesneden. Het heden herhaalt zich onophoudelijk en staat volledig in het teken van het verleden. Een ander verschil is dat Brouwers’ ethos getuigt van een onwil om zich in een lineaire, eschatologische, tijd in te schrijven (getuige de grote kindersterfte in zijn dagboek) terwijl Michiels’ ethos eigenlijk niets liever zou willen. Aan de hand van deze vaststelling zou ik een vijfde tijd willen voorstellen.

5 – Aansluitend daarbij, maar toch anders, is het mogelijk om in het dagboek de tijd terug te vinden als *ritme*. In een ritme wordt hetzelfde herhaald en dus enigszins bevestigd. Tegelijkertijd wordt het tegengesproken omdat het een opeenvolging laat zien, een verloop dat niet aan het proces van verandering kan ontsnappen, in het voetspoor van Jacques Derrida’s begrip ‘différance’. Het ritme daagt daarmee de differentie en zijn optreden uit, wat een radicale problematisering van het zelfde en het andere veronder-



stelt. Wat in de tijd als *discontinue opeenvolging van momenten* vanzelfsprekend was, wordt hier op basis van wat in het dagboek voorafging aan de orde gesteld. Het omgekeerde geldt dan voor *Ikjes sprokkelen*: wat voorgesteld wordt als telkens weer identiteek, wordt radicaal in twijfel getrokken aan de hand van het proces van verandering die de herhaling met zich meebrengt. Dit zou wel eens de reflectie kunnen zijn waartoe Michiels' verteller nooit is kunnen komen: het feit dat hij telkens weer ikjes sprokkelt waarin hij zich steeds opnieuw spiegelt, zorgt er misschien voor dat hij er iedere keer weer anders uitziet.

Om af te ronden: hoe valt de spanning tussen al die tijdsopvattingen te verklaren? Het dagboek bevestigt de sterfelijkheid van de auteur en tegelijkertijd vormt het een gelegenheid om aan de lezer een al dan niet geloofwaardig ethos over te leveren. Zoals De Martelaeres tekst en het dagboek van Robberechts, maar ook die van bijvoorbeeld Gilliams en Brouwers lieten zien, beschikt het genre over een testamentaire functie: de sterfelijkheid wordt bevestigd en er wordt verteld vanuit het perspectief van de dood. De verteller kan daardoor met een Orfeusfiguur vergeleken worden, waarvan het hoofd na de dood verder blijft zingen. Zo bekeken sluit het dagboek aan bij een zingevingsproces dat een opstelling tegenover de tijd vereist. Zo een zingevingsproces dat pas 'achteraf' zinvol wordt – hier een stemt vanuit de dood –, herinnert aan wat Derrida 'ex-appropriation' noemde: het intieme wordt geopenbaard, het scheidt een ethos dat op het lezerspubliek wordt losgelaten en, zo overgeleverd, tot een postuur van verinnerlijking zal leiden. Die openbaring van het innige is nodig omdat het de mogelijkheid biedt om zich wat men voor zichzelf wenst te behouden, beter toe te eigenen, met alle respect voor de inherente paradox. De zichtbaarheid ervan heeft het effect van een ratificatie. Want om een literair werk op een zinvolle manier op te eisen, om het jezelf zinvol toe te schrijven, moet je ook aanvaarden dat je het in de steek laat. Het behoort je toe op voorwaarde dat je het loslaat.

NOTEN

1. Een ander mooi voorbeeld is de door *Augustinus van Hippo's Confessiones* geïnspireerde tekst 'Circonfessions' die Jacques Derrida schrijft onder Geoffrey Benningtons 'Derridabase', en die samen het boek *Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida* (1991) vormen. Tegenover de systematisering – en dus ergens ook het onmogelijke kristalliseren en vastleggen – van Derrida's denken waaraan Bennington zich waagt, plaatst Derrida een dagboekachtige stroom die Benningtons stijl tegensprekt en ondermijnt. De tweede tekst moet de onmogelijkheid van de eerste bevestigen.



8. LITERATUUR

Primair

BROUWERS 1969

J. Brouwers, *Groetjes uit Brussel, Ansichtkarten, over liefde, literatuur en dood*. Brussel, Manteau, 1969.

DE WISPELAERE 1970

P. de Wispelaere, *Paul-tegenpaul*. Brussel/Den Haag, Manteau, 1970.

DE WISPELAERE 1992

P. de Wispelaere, *Het verkoolde alfabet*. Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 1992.

GILLIAMS 1942

M. Gilliams, *De man voor het venster. Aantekeningen*. Antwerpen, De Nederlandsche boekhandel, 1942.

MICHIELS 1958

I. Michiels, *Ikjes sprokkelen. Journal brut*. Antwerpen/Rotterdam, S.M. Ontwikkeling / AD. Donker, 1958.

ROBBERECHTS 1969

D. Robberechts, *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving*. 's Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1969.

ROBBERECHTS 1984

D. Robberechts, *Dagboek '64-'65*. Antwerpen, Manteau, 1984.

ROBBERECHTS 1987

D. Robberechts, *Dagboek '66-'68*. Leuven, Kritak, 1987.

ROBBERECHTS 2010

D. Robberechts, *Dagboek '68-'69*. Het balanseer, Aalst, 2010.

ROGGEMAN 1979

Roggeman, Willy, *De goddelijke hagedisjes*. Brussel/Amsterdam, Manteau/Elsevier, 1979.

Secundair

AMOSSY 1999

R. Amossy, *Images de soi dans le discours: la construction de l'ethos*. Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1999.

AMOSSY 2009

R. Amossy, 'La double nature de l'image d'auteur', in: *Argumentation & analyse du discours*, 3, 2009, geraadpleegd 12 augustus 2010 op <http://aad.revues.org/index662.html>.

AMOSSY 2010

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

BARTHES 1964

R. Barthes, 'Littérature objective', in: [idem], *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964, 29-40.

BARTHES 1984

R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1984.

BARTHES 2009

R. Barthes, *Journal de deuil: 26 octobre 1977-15 septembre 1979*. Paris, Seuil, 2009.

BENNINGTON & DERRIDA 1991

G. Bennington & J. Derrida, *Jacques Derrida*. Paris, Seuil, 1991.

BERNAERTS 2011

L. Bernaerts, 'Schrijven als gebeurtenis. De omwerking van het dagboek in Ivo Michiels' *Journal brut*', in: *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, 10, 2013, 87-98.

BERNAERTS, DE GEEST, VANDEVOORDE & VERVAECK 2015

L. Bernaerts, D. De Geest, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Gent, Academia Press, 2015.

BLANCHOT 1959

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

BLANCHOT 2002

M. Blanchot, *L'instant de ma mort*. Paris, Gallimard, 2002.

BOUSSET 1988

H. Bousset [inleiding en keuze], *Prose flamande d'aujourd'hui*. [trad. du néerlandais par A. Bontridder], Bruxelles/Paris, La longue vue/La pie sur le gibet, 1988.

BRAUD 2006

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

BREMS 2006

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

BROUWERS 1973

J. Brouwers, *Zonder trommels en trompetten*. Brussel/Amsterdam, Manteau, 1973.

BROUWERS 1975

J. Brouwers, *Zachtjes knetteren de letteren*. Den Haag, Museum en documentatiecentrum, 1975.

BROUWERS 1978

J. Brouwers, *Mijn Vlaamse jaren*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978.

BROUWERS 1979

J. Brouwers, *Kladboek. Polemieken. Opstellen. Herinneringen*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979.

BROUWERS 1991

J. Brouwers, *Het vliegenboek. Kladboek 3. Autobiografische en andere opstellen over schrijvers, uitgevers, de dood, oorlog, syndromen, etc.*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1991.

BRU 2000

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

BUNKERS & HUFF 1996

S. L. Bunkers & C. Huff (red.), *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1996.

BUNKERS 2001

S.L. Bunkers, *Diaries of Girls and Women: A Midwestern American Sampler*, Madison WI, University of Wisconsin Press, 2001.

BURSENS 1945

G. Burssens, *Fabula rasa. Proeve van objectief dagboek*, Antwerpen, De Sikkel, 1945.

CAILLOIS 1981

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

BUYCK 1988

P. Buyck, 'La littérature et son étude en Flandre: Paul de Wispelaere' (trad. du néerlandais par J. Fermaut), in: *Septentrion*, Rekkem, 17, 4, 1988, 77-78.

CARDELL 2014

K. Cardell, *Dear World. Contemporary Uses of the Diary*. Chicago, University of Wisconsin Press, 2014.

CARTER 2002

K. Carter, *The Small Details of Life. Twenty Diaries by Women in Canada. 1830-1996*. Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2002.

CORRADO 2000

D. Corrado, *Le journal intime en Espagne*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.

DEBERGH 2000

G. Debergh (red.), *Brouwers in Brussel. 1964-1976*. Brussel, VUBPress & Demian, 2000.

DECKMYN & VANDEVOORDE 2012

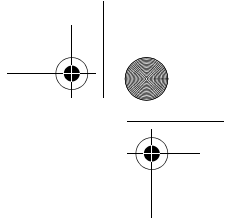
J. Deckmyn & H. Vandevoorde, 'Het dagboek als rollenspel. Insingel en het "nieuwe journaal"', in: M. Sergier & S. Vanderlinden, *Het schrijversdagboek. De generische vrijheid van een schrijfspraktijk*, themanummer van *Interférence littéraires / Littéraire interférenties*, 9, 2012, 85-96.

DE JONG 1984

M. J. G. De Jong, *Maurice Gilliams*. Namur, Presses universitaires de Namur, 1984.

DELORMAS 2014

P. Delormas, 'Espace d'étayage: la scène et la coulisse. De la circulation des discours dans le champ littéraire', in: M. Sergier, H. Vandevoorde & M. Van Zoggel, *De auteur*, themanummer van *Cahier voor literatuurwetenschap*, 6, 2014, 59-70.



DE MAN 1982

P. De Man, 'Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics', in: *Critical Inquiry Chicago*, III, 4, 1982, 761-775.

DE MARTELAERE 1993

P. de Martelaere, 'Het dagboek en de dood', in: P. de Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood*. Meulenhoff / Kritak, Amsterdam / Leuven, 1993, 149-173.

DERRIDA 1987

J. Derrida, *Feu la cendre*. Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 1987.

DERRIDA 1990

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

DERRIDA 2006

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

DE RYCK 2010

S. De Ryck, 'Iedereen zijn stencilmachine', in: *nY. Website en tijdschrift voor literatuur, kritiek en amusement*, 18 maart 2010, geraadpleegd 18 januari 2017 op <http://www.ny-web.be/untimely-meditations/iedereen-zijn-stencilmachine.html>.

DE WISPELAERE 2006

P. De Wispeleere, *L'alphabet calciné. Journal 1990-1991*. (trad. du néerlandais par Charles Franken trad.), Bordeaux, Le Castor astral, 2006.

DIDIER 1976

B. Didier, *Le journal intime*. Paris, Presses universitaires de France, 1976.

DIDI-HUBERMAN 2000

G. Didi-Huberman, *Devant le temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

FALK 2004

J. E. Falk, 'Journal as Genre and Published Text: Beat Avant-Garde Writing Practices', in: *University of Toronto Quarterly*, 73, 4, 2004, 1991-2001.

FERRARI & NANCY 2005

F. Ferrari & J.-L. Nancy, *Iconographie de l'auteur*. Paris, Galilée, 2005.

FERRARI & NANCY 2006

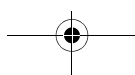
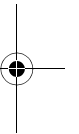
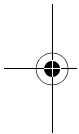
F. Ferrari & J.-L. Nancy, *Nus sommes. La peau des images*. Bruxelles, Yves Gevaert, 2006.

FOTHERGILL 1974

R.A. Fothergill, *Private chronicles. A study of English diaries*. London, Oxford University Press, 1974.

GILOT 1978

M. Gilot, 'Quelques pas vers le journal intime', in: V. Del Litto (red.), *Le journal intime et ses formes littéraires*. Genève/Paris, Droz, 1975, 1-17.



GIRARD 1963

A. Girard, *Le journal intime*. Paris, Presses universitaires de France, 1963.

HAM 2015

L. Ham, *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*, Hilversum, Verloren, 2015.

HAMEL 2006

J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

HERMAN & VERVAECK 2005

L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Brussel/Nijmegen, VUB-Press/Vantilt, 2005.

HUFF 1989

C. Huff, "That Profoundly Female, and Feminist Genre": The Diary as Feminist Praxis', in: *Women's Studies Quarterly*, 17, 3-4, 1989, 6-14.

HERMANS 1979

W. F. Hermans, *Houten leeuwen en leeuwen van goud*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.

INSINGEL 1970

M. Insingel, *Een tijdsverloop*. Amsterdam, Meulenhoff, 1970.

KAGLE 1979

S. Kagle, *American Diary Literature. 1620-1799*. Boston, Twayne Publisher, 1979.

KAGLE & GRAMEGNA 1996

S. Kagle & L. Gramegna, 'Rewriting her Life. Fictionalization and the Use of Fictional Models in Early American Women's Diaries', in: S. L. Bunkers, & C. A. Huff (red.), *Inscribing the Daily. Critical Essays on Women's Diaries*. Amherst, University of Massachusetts Press 1996, 38-55.

KORTHALS ALTES 2014

L. Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Meanings and Values in Fiction*. Lincoln NE, University of Nebraska Press, 2014.

KUNZ-WESTERHOFF 2005

D. Kunz-Westerhoff, *Le journal intime*. Genève, Université de Genève (Dpt. De Français moderne), 2005, geraadpleegd 22 september 2015 op <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/>.

LACAN 1986

J. Lacan, 'L'essence de la tragédie. Un commentaire de l'*Antigone* de Sophocle', in: J. Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*. Paris, Seuil, 283-333.

LEJEUNE 2000

P. Lejeune, 'Comment finissent les journaux', in: P. Lejeune & C. Viollet (red.), *Genèses du 'je'. Manuscrits et autobiographie*. CNRS, Paris, 209-238.

LEJEUNE & BOGAERT 2003

P. Lejeune & C. Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*. Paris, Textuel, 2003.

MANGUENEAU 1993.

D. Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris, Dunod, 1993, geraadpleegd 18 september 2015 op <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Para>.

MAINGUENEAU 2004

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

MARTINSON 2003

D. Martinson, *In the Presence of Audience: The Self in Diaries and Fiction*. Columbus, Ohio State University Press, 2003.

MEIZOZ 2007

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

MEIZOZ 2009

J. Meizoz, 'Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur', in: *Argumentation & analyse du discours*, 3, 2009, geraadpleegd 22 september 2015 op aad.revues.org/index667.html.

MEIZOZ 2011

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

MICHIELS 1971

I. Michiels, *Exit*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.

MICHIELS 1973

I. Michiels, *Samuel, o Samuel*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.

MICHIELS 1979

I. Michiels, *Dixi(t)*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.

MICHIELS 1983

I. Michiels, *De vrouwen van de aartsengel*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1983.

MICHIELS 2011

I. Michiels, *Mag ik spreken? Journal brut – een reconstructie*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2011.

MERRY 1979

B. Merry, 'The Literary Diary as a Genre', in: *De Maynooth Review*, 5, 1, 1979, 13-19.

MUSSCHOOT 1994

A. M. Musschoot, 'Paul de Wispelaere. Écrire sa vie', in: *Septentrion*, 23, 1, 1994, 36-39.

MUSSCHOOT 1999

A. M. Musschoot, 'Prix triennal des Lettres néerlandaises attribué à Paul de Wispelaere' (trad. du néerlandais par W. Devos), in: *Septentrion*, 28, 1, 1999, 84-86.

MUSSCHOOT 2013

A. M. Musschoot, *Verschuivingen en ontgrenzingen. Opstellen over moderne Nederlandse literatuur*. Gent, Academia Press, 2013.

NOLENS 2009

L. Nolens, *Dagboek van een dichter. 1979-2007*. Amsterdam, Querido, 2009.

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.

NUSSBAUM 1988

F. A. Nussbaum, 'Toward Conceptualizing Diary', in: J. Olney (red.), *Studies in Autobiography*. Oxford, Oxford University Press, 1988, 128-140.

OTTEN 2003

W. J. Otten, *De bedoeling van verbeelding. Zomerdagboek*. Amsterdam/Antwerpen, De Prom, 2003.

PALMEN 2011

C. Palmen, *Logboek van een onbarmhartig jaar*. Amsterdam, Prometheus, 2011.

PLEYSIER 1975

L. Pleysier, *Negenenvijftig (Rooms & places): een schrijf-boek*. Antwerpen, Standaard, 1975.

PODNIKS 2000

E. Podnieks, *Daily Modernism: The Literary Diaries of Virginia Woolf, Antonia White, Elizabeth Smart, and Anais Nin*. Montreal/Kingston, McGill-Queens University Press, 2000.

PORTER ABBOTT 1984

H. Porter Abbott, *Diary Fiction. Writing as Action*. Ithaca, Cornell University Press, 1984.

RANNAUD 1978

G. Rannaud, 'Le journal intime: de la rédaction à la publication. Essai d'approche sociologique d'un genre littéraire', in V. Del Litto, *Le journal intime et ses formes littéraires*. Paris/Genève, Droz, 1978, 277-287.

RAOUL 1980

V. Raoul, *The French Fictional Journal*. Toronto e.a., University of Toronto Press, 1980.

RAOUL 1993

V. Raoul, *Distinctly Narcissistic. Diary Fiction in Quebec*. Toronto, University of Toronto Press, 1993.

REYNEBEAU 1984

M. Reynebeau, 'Paul de Wispelaere, écrivain dialectique' (trad. du néerlandais par V. Cuziol), in: *Septentrion*, 13, 3, 1984, 37-39.

ROBBE-GRILLET 1953

A. Robbe-Grillet, *Les gommés*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.

ROBBERECHTS 1969

D. Robberechts, *Open boek*. 's Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar, 1969.

ROGGEMAN 1967

W. Roggeman, *Het zomers nihil*. 's Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar, 1965.

ROGGEMAN 1983

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

ROSENWALD 1988

L. Rosenwald, *Emerson and the Art of the Diary*. New York/ Oxford, Oxford University Press, 1988.

SIMONET-TENANT 2004

F. Simonet-Tenant, *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire. Avant-propos de Philippe Lejeune*, Paris, Teraedre, 2004.

SIMONET-TENANT 2009

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

SIMONET-TENANT 2012

F. Simonet-Tenant, 'Lettres et journal intime: rivalité ou complémentarité?', in: *Interférences littéraires – Littéraire interférenties*, 9, 2012, 59-69.

SIMONS 1990

J. Simons, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*. Iowa City, University of Iowa Press, 1990.

SPINOY 2003

E. Spinoj (red.), *Mythe en geschiedenis. De wereld van Paul de Wispelaere*. Brussel, VUBPress, 2003.

STREUVELS 1915 & 1916

S. Streuvels, *In oorlogstijd. Uit het dagboek van Stijn Streuvels*. Amsterdam, Veen, 1915 & 1916.

VAN AKEN 1999

P. van Aken, 'Paul de Wispelaere', in: A. Zuiderent, H. Brems & T. Van Deel (red.), *Kritisch literair lexicon*. Den Haag, Martinus Nijhoff, november 1999

VAN BORK & VERKUIJSSE 1985

G. J. Van Bork & P. J. Verkuijsse (red.), *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden met inbegrip van de Friese auteurs*, De Haan, Weesp 1985, geraadpleegd op 26 augustus 2013 op http://www.dbnl.org/tekst/bork001nede01_01/bork001nede01_01_1463.php.

VAN DER HEIJDEN 2003

A.F.Th van der Heijden, *Engelenplaque: notities van alledag 1966-2003*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2003.

VANDEVOORDE 1982

H. Vandevoorde, *Het nieuwe journaal bij Maurice Gilliams en Willy Roggeman*, Gent, ongepubliceerde licentieverhandeling.

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, 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, 199-213.

VANDEVOORDE 2014

H. Vandevoorde, 'Onder de 'vulkaan van ijzer en vuur'. Het literaire dagboek van Stijn Strevels uit de Eerste Wereldoorlog', in: *Nachbarsprache niederländisch. Beiträge zur Sprache, Literatur und Kultur der Niederlande und Flanders*, 29, 1-2, 201, 22-39.

VENAILLE & MUSSCHOOT 2003

F. Venaille (voorwoord) & A. M. Musschoot (inleiding), *Littérature en Flandre: 33 auteurs contemporains*. Bordeaux, Le castor astral, 2003.

VERROEN 1991

S. Verroen, 'Taalvulkaan', in: *De Groene Amsterdammer*, 21 augustus 1991.

VERVAECK 2003

B. Vervaeck, 'Literatuur als structuur en existentie. De romanpoëtica van Paul de Wispelaere', in: E. Spinoy (red.), *Mythe en geschiedenis. De wereld van Paul de Wispelaere*. Brussel, VUB-Press, 2003, 89-109.

VERVAECK 2011A

B. Vervaeck, 'De Vlaamse romanvernieuwing en de nouveau roman. De visie van Jan Walravens', in: L. Bernaerts, H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Jan Walravens en het experiment*. Gent, Academia Press, 2011, 119-141.

VERVAECK 2011B

B. Vervaeck (red.), *Paul de Wispelaere. De moderne roman*. Gent, Academia Press, 2011.

VEYS 1973

I. Veys, *Ontaard journal. Een collega, een autobiografie soms*. Sint-Andries-Brugge, J. Sonnevillie, 1973.

VITSE 2010

S. Vitse, 'Geen cynisme. Onuitgegeven dagboekfragmenten van Daniël Robberechts', in: *DWB*, 3, 2010, 461-470.

VITSE 2012

S. Vitse, "Een door nieuwe gebeurtenissen overweldigde chroniqueur". Over tijdsaanduidingen in het proza van Daniël Robberechts', in M. Sergier & S. Vanderlinden (red.), *Het schrijversdagboek. De generische vrijheid van een schrijfspraktijk*, themanummer van *Interférences littéraires. Littéraire interférences*, 9, 2012, 99-113.

VOGELAAR 1970

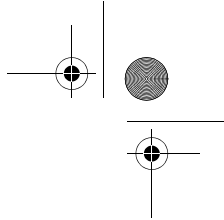
J. F. Vogelaar, *Kaleidiafragmenten. Operaties 1*. Amsterdam, Meulenhoff, 1970.

VOGELAAR 1978

J. F. Vogelaar, *Raadsels van het rund. Operaties 2*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.

VOGELAAR 1980

J. F. Vogelaar, *Alle vlees. Operaties 3*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1980.



WARREN 1987

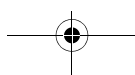
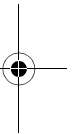
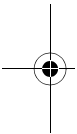
H. Warren, *Het dagboek als kunstvorm*, Amsterdam, Bert Bakker, 1987.

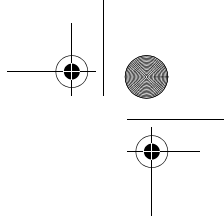
WICKE 1938

M.F. Wicke, 'The Literary Diary', in: *The English journal*, 27, 1, 64-65.

WILDEMEERSCH 1979

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





9. NAMENINDEX

A

Alain, 88
 Amiel, Henri-Frédéric, 50, 52, 53, 55, 62, 80
 Amossy, Ruth, 13, 15, 20, 21
 Andries, Marc, 11
 Aquin, Hubert, 11
 Augustinus, 60

B

Barthes, Roland, 5, 9, 12, 13, 53, 62
 Bennington, Geoffrey, 98
 Berkhof, Aster, 76
 Bernaerts, Lars, 5, 15, 19, 77, 80
 Bessette, Gérard, 11
 Bierkens, Jef, 11
 Blais, Marie-Claire, 11
 Blaman, Anna, 67, 69
 Blanchot, Maurice, 9, 34
 Bogaert, Catherine, 4, 20
 Boon, Louis Paul, 11, 23, 49, 63, 65
 Bousset, Hugo, 64
 Braud, Michel, 5, 6, 9, 20, 91
 Brems, Hugo, 19, 64
 Brouwers, Jeroen, 3, 18, 65-76, 79, 82, 92,
 96, 97, 98
 Bru, Sascha, 93
 Brulez, Raymond, 23
 Bunkers, Suzanne, L., 20
 Burssens, Gaston, 3, 23
 Busken Huet, Conrad, 67
 Butor, Michel, 66
 Buyck, Paul, 64

C

Caillois, Roger, 20
 Campert, Remco, 53
 Cardell, Kylie, 7, 9
 Carter, Kathryn, 7, 20
 Claeys, Herman J., 34, 65
 Claus, Hugo, 11, 24, 49
 Coole, Marcel, 70, 71
 Corrado, Danielle, 20

D

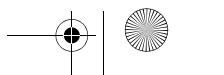
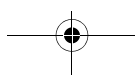
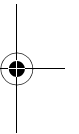
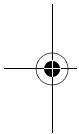
Daele, Jan Emiel, 3, 34, 49, 65
 Daisne, Johan, 23, 70, 71
 Dannemark, Francis, 47
 Dante, 65
 De Braekeleer, Henri, 38-41, 43
 Deckmyn, Jeroen, 19
 De Geest, Dirk, 15
 De Jong, Martien, 36
 Delormas, Pascale, 15
 De Man, Paul, 93
 De Martelaere, Patricia, 33-34, 98
 De Neef, Roger, 76
 Derrida, Jacques, 44, 58, 59, 90, 93, 97, 98
 De Ryck, Sam, 23
 Develing, Enno, 34
 De Wispelaere, Paul, 3, 4, 11, 18, 19, 20, 27,
 35, 47-64, 66, 68, 69, 78, 79, 90, 96, 97
 Didier, Béatrice, 9, 20
 Didi-Huberman, 18, 29, 31, 47, 57, 95
 Doubrovsky, Serge, 53
 Ducharme, Réjean, 11
 Du Perron, Eddy, 67, 69

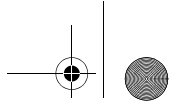
F

Falk, Jane, E., 11, 20
 Fens, Kees, 71
 Ferrari, Federico, 42, 44, 96
 Flaubert, Gustave, 55
 Fothergill, Robert, 12
 France, Anatole, 55
 Frank, Anne, 6, 14
 Franken, Charles, 47

G

Galeano, Eduardo, 59, 60
 Geeraerts, Jef, 65, 74, 75
 Gide, André, 88
 Gilliams, Maurice, 1, 3, 18, 26, 35-45, 53, 68,
 75, 79, 92, 95, 96, 98
 Gilot, Michel, 20
 Girard, Alain, 20
 Godbout, Jacques, 11
 Gogol, Nikolaj, 88





Goncourt, Edmond & Jules, 6
 Gramegna, Lorenza, 20
 Green, Julien, 27
 Greshoff, Jan, 67, 69
 Guiette, Robert, 53
 Gysen, René, 3

H

Ham, Laurens, 15, 16, 21
 Hamel, Jean-François, 61, 75, 97
 Handke, Peter, 50
 Haesaert, Clara, 76
 Herman, Luc, 34
 Hermans, Willem Frederik, 9
 Herreman, Raymond, 23
 Heym, Georg, 88
 Hoornik, Ed, 57
 Huff, Cynthia, 20

I

Insingel, Mark, 3, 35

J

Janvier, Louis-Joseph, 53
 Jauss, Hans Robert, 53
 Jonckheere, Karel, 24

K

Kafka, Franz, 50, 51, 62, 88, 91
 Kagle, Steven, 6, 20
 Kazan, Max, 11
 Kemp, Bernard, 30, 76
 Kerouac, Jack, 11
 Korthals Altes, Liesbeth, 20
 Kunz-Westerhoff, Dominique, 20

L

Lacan, Jacques, 34
 Leclerc, Michel, 11
 Léger, Nathalie, 20
 Lejeune, Philippe, 4, 6, 9, 18, 20, 54, 86
 Leus, Herwig, 65
 Loreis, Hector-Jan, 48

M

Maingueneau, Dominique, 13, 15, 16, 17,
 20, 21, 28, 29
 Manteau, Angèle, 65
 Martinson, Deborah, 20
 Meizoz, Jérôme, 13, 15, 17, 20
 Merry, Bruce, 9
 Michiels, Ivo, 3, 18, 35, 48, 62, 77-83, 96, 97,
 98
 Multatuli, 21, 69
 Musschoot, Anne Marie, 35, 64

N

Nancy, Jean-Luc, 42, 44, 96
 Neefs, Hugo, 11
 Nietzsche, Friedrich, 12, 86, 88, 92, 93, 97
 Nisin, Arthur, 53
 Nolens, Leonard, 3
 Novac, Ana, 94
 Nussbaum, Felicity, A., 20

O

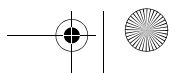
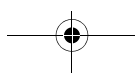
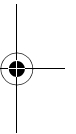
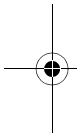
Otten, Willem Jan, 6

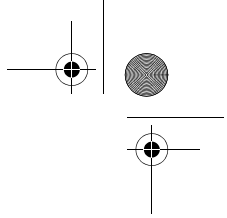
P

Palmen, Connie, 3
 Patchen, Kenneth, 11
 Paz, Octavio, 59, 60
 Petrarca, Francesco, 65
 Pleysier, Leo, 3
 Plomp, Hans, 34
 Podnieks, Elizabeth, 5, 10, 20
 Porché, François, 67
 Porter Abbott, H., 20
 Proust, Marcel, 27, 36

R

Rannaud, Gérald, 7, 20
 Raoul, Valerie, 11, 12
 Reynebeau, Marc, 64
 Ricoeur, Paul, 83
 Rilke, Rainer, Maria, 36, 38
 Rimbaud, Arthur, 66
 Robbe-Grillet, Alain, 12, 66
 Robberechts, Daniël, 3, 10, 18, 19, 23-34, 35,
 40, 62, 65, 74, 86, 96, 98





Roggeman, Willy, 3, 12, 14, 18, 19, 35, 48,
53, 62, 85-94, 96, 97
Rosenwald, Lawrence, 5, 20
Ruyslinck, Ward, 65

S

Sarneel, Fons, 53
Sarraute, Nathalie, 66
Sartre, Jean-Paul, 17, 20, 47, 48, 53, 54, 62
Schouwenaars, 65
Simon, Claude, 64
Simonet-Tenant, Françoise, 6, 20, 34, 93
Simons, Judy, 10
Snoek, Paul, 65
Snyder, Gary, 11
Spinoy, Erik, 64
Streuvels, Stijn, 49

T

Teirlinck, Herman, 23, 24, 74

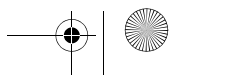
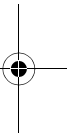
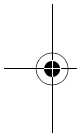
V

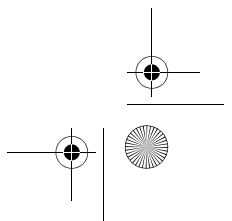
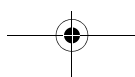
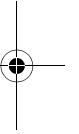
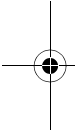
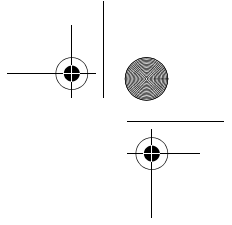
Valéry, Paul, 53, 88, 91
Van Aken, Paul, 64
Van Bork, G.J., 35, 64
Van Brabant, Jan I, 74
Van Brabant, Luc, 70, 71
Van de Berge, Claude, 35
Vandeloo, Jos, 65

Van den Broeck, Walter, 34
Van der Bent, Jaap, 11
Van der Heijden, A.F.Th, 3
Vandevoorde, Hans, 4, 8, 15, 19, 20, 35, 77,
93
Vanhamme, Marcel, 67
Van Hecke, Daniël, 34
Van Kerkhoven, Valeer, 76
Van Maele, Marcel, 34, 69
Van Ruusbroec, Jan, 74
Venaille, Franck, 64
Verkruijssse, Pieter Jozias, 64
Verlaine, Paul, 66
Vervaeck, Bart, 15, 34, 47, 48, 54, 62, 64,
78
Veys, Ignaas, 3, 20
Vitse, Sven, 25, 26
Vogelaar, Jacq Firmin, 3, 35, 53

W

Walravens, Jan, 51, 52
Walschap, Gerard, 24
Warren, Hans, 3, 9, 10
Weinrich, Harald, 53
Weverbergh, Julien, 3, 34, 53, 65
Wicke, Myron, F., 9
Wildemeersch, Georges, 88, 92, 93
Witse, Rudy, 11





Reeks Studies over Experimentele Literatuur (SEL)

Hoofdredacteurs: Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck

- SEL 1 (2011) *Jan Walravens en het experiment*
Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 1707 9
- SEL 2 (2011) *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*
Lars Bernaerts, Carl De Strycker & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 1731 4
- SEL 3 (2011) *Paul de Wispelaere. De moderne roman*
Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 1805 2
- SEL 4 (2012) *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*
Lars Bernaerts & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 2028 4
- SEL 5 (2013) *Ivo Michiels intermediaal*
Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 2087 1
- SEL 6 (2013) *De ruimte van Roggeman*
Hans Demeyer, Carl De Strycker & Sven Vitse (red.)
ISBN 978 90 382 2236 3
- SEL 7 (2015) *Gust Gils in zijn experiment*
Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Yves T'Sjoen & Els van Damme (red.)
ISBN 978 90 382 2476 3
- SEL 8 (2015) *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*
Lars Bernaerts, Dirk De Geest, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 2477 0
- SEL 9 (2017) *Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd*
Matthieu Sergier
ISBN 978 90 382 2666 8

Het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur is een UGent-VUB-onderzoekscentrum dat zich bezighoudt met de experimentele traditie in de Nederlandse literatuur sinds het einde van de negentiende eeuw tot op vandaag. 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.

