

KRIS PINT

De leeservaring als verkenning van een existentiële ruimte

Gilliams, Brouwers en het fantasma van het zelfverlies

Abstract – This paper focuses on the spatial and ethical dimension of the reading experience, which allows the reader to explore a textual world from within. This exploration of a fictional world also reveals the phantasmatical involvement of the reader, whose own existential space or *ethos* is reflected in the text. I examine the literary space of two novella's, Maurice Gilliams' *Elias of het gevecht met de nachtegale* (1936) and Jeroen Brouwers' *Zonder trommels en trompetten* (1973). The reading experience of both these novels is structured by the same spatial fantasy: the desire to cross boundaries and to escape one's own actual existence.

1 Het 'ethos' van de literaire ervaring

De aanleiding van deze tekst vormt een intrigerende zin uit Pierre Michons *Roemloze levens* (*Vie minuscules*, 1984). Michon beschrijft hoe een Franse boer en zijn zoon, die niet voor de boerenstiel wil kiezen, 's avonds samen terugkeren naar hun huis. Op hun aankomst laat Michon de volgende regel volgen: 'De fictieve waarnemer, die net als de avond vervluchtigt in de geur van de grote vlier tegenover de deur, ziet ze binnengaan' (Michon 2001: 33). Wat me in deze zin treft, is de manier waarop Michon hier de creatie van een literaire ruimte beschrijft, een ruimte die enkel bestaat bij de gratie van een waarnemer die zijn waarneming moet 'uitbesteden' aan iemand die zelf niet *waarneemt*, maar *leest*. Het is deze lezer die in zijn verbeelding kortstondig een landschap doet ontstaan met een boerderij, een landweg, een vlier. Het gaat me hierbij niet zozeer om de vernuftige manier waarop Michon de grens doet vervagen tussen het vertelde en de vertelling, en van de lezer een fictief personage maakt in een op zich al fictief landschap, 'het geruisloze fantoom van de waarnemer, die niet bestaat' (35). Het gaat me vooral om hoe mijn waarnemende blik als lezer blijft insisteren, ook al lost de 'waarnemer' die deze blik incarneert, voor mijn ogen op. Op het moment dat ik als waarnemer verdwijnt, word ik in mijn verbeelding die verdwijning zelf gewaar – en ruik ik de geur van een ingebeelde vlier. Michon legt zo de bijzondere band bloot die ik als lezer heb met een literair universum, een band die vreemd genoeg niet 'verdwijnt' wanneer de auteur zoals hier het onderliggende literaire procedé zichtbaar maakt, namelijk de focalisatie die mij als lezer een fictieve wereld van binnen uit doet ervaren. De vraag die Michon zo impliciet aan de orde stelt, is precies *waarom* ik mij niet zomaar laat verwijderen uit een ingebeelde scene, waarvan ik nochtans heel goed weet dat ze louter een talige constructie is. Met andere woorden: wat trekt mij aan in dat literaire universum, wat heb ik er – letterlijk en figuurlijk – te zoeken? Wat appelleert mij in literaire teksten, een appel dat blijkbaar sterk genoeg is om mijzelf te projecteren op een plek waarvan ik weet dat ze niet bestaat? Het is

een vraag waarvan het antwoord veel verder reikt dan een analyse van de schrijftechnieken waarmee de auteur een tekstuele wereld creëert.

Een mogelijk antwoord op deze vraag vinden we in het latere werk van Roland Barthes. In *Le Neutre*, de lessenreeks die hij in 1977 aan het *Collège de France* gaf, beschreef Barthes dit appel van literatuur als een ethische kwestie. In de literatuur zoeken en vinden we een leidraad voor het eigen leven:

Ce que je cherche, dans la préparation du cours, c'est une introduction au vivre, un guide de vie (projet éthique): je veux vivre selon la nuance. Or il y a une maîtresse de nuances, la littérature: essayer de vivre selon les nuances que m'apprend la littérature (Barthes 2002a: 37).

Deze uitspraak kunnen we voor een deel begrijpen vanuit de specifieke context van het *Collège de France*, waar Barthes de leerstoel literaire semiologie bekleedde. Aan deze prestigieuze onderwijsinstelling waren de lessen vrij toegankelijk, zodat Barthes er geconfronteerd werd met een talrijk en heel divers publiek. Vandaar dat Barthes er in zijn lessen voor opteerde om minder de nadruk te leggen op literatuurtheorie en methodologie, en meer op het 'menselijke' aspect van literatuur (cf. Barthes 2002b: 741). Wat Barthes zijn publiek wou presenteren, was een eigenzinnige encyclopedie van literaire kennis, fragmenten afkomstig uit de meest uiteenlopende bronnen, die samen een door het publiek zelf bij elkaar te puzzelen 'levensgids' konden vormen. Toch blijft het op het eerste gezicht vreemd dat één van de grondleggers van de structuralistische, anti-humanistische literatuurwetenschap aan het eind van zijn carrière opnieuw lijkt aan te sluiten bij een moralistische traditie in de literatuurstudie. De taak die Barthes zichzelf aan het *Collège* stelde, lijkt immers reeds meer dan een eeuw eerder beschreven door Matthew Arnold in zijn *Culture and anarchy* (1869):

to divest knowledge of all that was harsh, uncouth, difficult, abstract, professional, exclusive; to humanise it; to make it efficient outside the clique of the cultivated and learned, yet still remaining the *best* knowledge and thought of the time, and a true source, therefore of sweetness and light (Arnold 1993: 79, oorspronkelijke cursivering).

We kunnen het ook anders stellen: de 'latere' Barthes liep reeds vooruit op de zogenaamde 'ethical turn' in de literatuurwetenschappen, die zich vooral vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw begon af te zetten tegen een uitsluitend tekstgerichte benadering van literatuur die los van actuele ethische vraagstukken het tekstuele mechaniekje ontleedde. Deze ethische benadering van literatuur als een middel tot maatschappelijke reflectie lijkt, zeker sinds de wereldwijde systeemcrisis van 2008, enkel maar relevanter geworden. Exemplarisch hiervoor is het grote succes van *Economics of Good and Evil: The Quest for Economic Meaning from Gilgamesh to Wall Street* (2011), van de Tsjechische econoom Tomas Sedlacek, die expliciet op zoek gaat naar economische 'levenswijsheid' in oude narratieven.

Maar hoe onverwacht ouderwets (of eigentijds) Barthes' lessen aan het *Collège* ook mogen zijn, de invulling die Barthes aan zijn 'projet éthique' geeft, valt niet te reduceren tot een opsomming van de moralistische levenslessen die we uit literatuur kunnen putten. De aandacht die Barthes heeft voor de 'sweetness and light', de 'nuances' die literaire teksten te bieden hebben, krijgt bij hem immers niet zozeer een intellectuele, maatschappijkritische, als wel een lichamelijke, intieme di-

mensie. En zoals Merleau-Ponty, een voorganger van Barthes aan het *Collège de France*, reeds stelde, is deze lichamelijkheid steeds gesitueerd in een specifieke 'wereld'. In dat opzicht is het interessant om eens te kijken naar de etymologie van het woord 'ethiek'. Het komt van het Griekse *ethos*, wat 'karakter', 'aard' betekent, maar oorspronkelijk ook 'verblijf', 'woonplaats'. In zijn *Brief over het humanisme* (1947) beklemtoont Heidegger deze ruimtelijke dimensie van *ethos* in zijn commentaar op een fragment van Herakleitos. Wanneer Herakleitos in Fragment 119 schrijft dat het *ethos* van de mens zijn *demon* is, stelt Heidegger dan ook dat we 'ethos' hier niet als 'karakter', maar wel als 'verblijf' moeten vertalen (Heidegger 1973: 67). De plek waar een mens verblijft, heeft dus een bepalende invloed op zijn *demon* en vice versa. Het religieuze begrip demon kunnen we met 'lot' of 'goddelijke ziel' vertalen. Ethiek is zo dus meer dan een verzameling normen en waarden, maar heeft steeds betrekking op een relatie tot het 'demonische', tot datgene wat zich in het vertrouwde van de eigen plek openbaart, maar dit vertrouwde tegelijk overstijgt.

In de context van Barthes' literaire ethiek zouden we kunnen stellen dat de notie van de *demon* bij hem terugkeert in de gedaante van het *fantasma*, een concept dat hij aan het *Collège de France* introduceerde om de intieme verhouding tussen de lichamelijke gesitueerdheid van de lezer en de werking van de tekst beter te begrijpen. Het fantasma duikt op telkens als de lezer getroffen wordt door een bepaald element dat in uiteenlopende teksten terugkeert. In zijn lessen besprak Barthes een verzameling teksten waarin hij iets van het fantasma herkende dat hij voor dat bepaalde jaar tot uitgangspunt had gekozen. Het fantasma drukt de unieke affectieve verhouding uit van een bepaald lichaam tot zijn *ethos*, maar tegelijk is het een talige formulering die het subject ontleent aan de per definitie onpersoonlijke, collectieve cultuur die dat *ethos* vormt. Hoe intiem ook, de formulering van het fantasma blijft altijd iets vreemds behouden dat het subject nooit volledig kan vatten, maar hem – net als de demon bij de oude Grieken – lijkt te kenmerken en voort te drijven. Dat betekent ook dat de vorm van literatuurwetenschap die Barthes aan het *Collège de France* uitwerkte, uitgesproken subjectief moet zijn. Sinds de jaren zeventig, en vooral dan vanaf *Le Plaisir du texte* (1973), had Barthes veel meer aandacht gevraagd voor de rol van de lezer. Het zijn immers de leesfantasma's, veel meer dan schijnbaar objectief vast te stellen codes en structuren, die pertinentie verlenen aan de interpretatie van literaire teksten. Maar net het feit dat die fantasma's zelf de formulering zijn van een cultureel verlangen dat het strikt individuele van de lezer overstijgt, maakt ook dat ze door een gemeenschap van lezers kunnen worden gedeeld. Dit vereist dus een andere kijk op een literaire analyse: Barthes dwingt ons in te zien dat we als lezer niet langer een positie *buiten* de onderzochte tekst kunnen innemen. Door het fantasma dat ik in deze tekst herken, ben ik namelijk onvermijdelijk reeds betrokken partij, en het zou een vorm van *mauvaise foi* zijn om die betrokkenheid achter een vermeende objectiviteit te willen verhullen. Zowel de primaire teksten als de theorieën die ik gebruik om ze te analyseren, maar ook al die andere teksten die ik al dan niet bewust bij mijn lectuur betrek, tot en met de 'tekst' van mijn eigen leven, maken deel uit van hetzelfde discursieve veld, van het *ethos* dat mijn leeservaring bepaalt. Dit heeft uiteraard ook als cruciale implicatie dat de grens tussen de literaire tekst en datgene wat daar buiten valt, niet eenduidig te trekken is. We zouden dan ook Derrida's bekende *Il n'y a pas de*

hors-texte kunnen herformuleren als *Il n'y a pas de hors-fantasme*. De lezer kan immers niet alleen nooit buiten het netwerk van teksten treden dat hem omvat, maar ook nooit buiten de fantasma's die door deze teksten worden geactiveerd. In zijn lessen aan het *Collège de France* maakt Barthes bij zijn selectie en bespreking van teksten dan ook geen fundamenteel onderscheid tussen dagboekanteekeningen van auteurs, filosofische en religieuze concepten, literaire fragmenten en anekdotes uit zijn eigen leven.

Het *projet éthique* waarover Barthes het heeft, kunnen we zo opvatten als het in kaart brengen van een lichamelijk beleefde wereld, een ethos dat door een onbegrensd weefsel van interteksten ontsloten wordt. Deze niet-hiërarchische verzameling van literaire en niet-literaire teksten, flarden autobiografie en collectief gedeelde culturele scripts kunnen met het fantasma als kompas worden doorkruist. In *Comment vivre ensemble*, de eerste lessenreeks die Barthes aan het *Collège* gaf, benadrukt hij de ruimtelijkheid van de fantasmatische leeservaring, een ruimtelijkheid die inherent is aan het fantasma: 'Il faut bien comprendre que pour qu'il y ait fantasme, il faut qu'il y ait scène (scénario), donc lieu' (Barthes 2002c: 37). We zouden hierbij dus ook het citaat van Herakleitos kunnen herformuleren: de ruimte waarin de mens leeft, is de encensering van zijn fantasma's. En zoals Barthes duidelijk maakt, hoort tot deze existentiële ruimte niet enkel de ruimte waarin we ons lichamelijk bevinden, maar ook de verbeelde ruimte waarin we onszelf – via het fantasma – projecteren en die we zo ook zintuigelijk en affectief kunnen beleven. Anders geformuleerd: het fantasma vormt een instrument waarmee de ruimtelijke (en dus meteen ook ethische) dimensie van teksten zichtbaar wordt en kan worden onderzocht.

Precies die ruimtelijke dimensie die de leeservaring bij Barthes krijgt, maakt het zinvol om ook eens te kijken naar de fenomenologische ruimtetheorie die zich in het verlengde van het werk van Heidegger heeft ontwikkeld. Otto Friedrich Bollnow, Gaston Bachelard, Christian Norberg-Schulz en recenter ook de Finse architect en criticus Juhani Pallasmaa wijzen allen op het belang en de impact van de subjectief beleefde ruimte. In hun werk beklemtonen ze de existentiële, ethische dimensie van het wonen, een dimensie die volgens hen verloren gaat in een strikt functionalistische benadering van architectuur. Precies het vergeten van deze ethische dimensie verklaart volgens hen de talrijke onaangename, onpersoonlijke architecturale ruimtes waarin de hedendaagse mens moet verblijven. Vandaar ook dat Pallasmaa in *Encounters* (2005) stelt dat '[a]t the turn of the millennium, the great challenge for architects is the re-sensualization, re-mythologization, and re-poetization of the human domicile' (Pallasmaa 2005: 70). Net als Sedlacek voor de economie, lijkt Pallasmaa hier voor architectuur de hulp in te roepen van de literatuur. Het is inderdaad opvallend dat een dergelijke architectuurfenomenologie vaak een beroep doet op de literatuur als een gids die ons opnieuw – om Barthes' terminologie te gebruiken – met de 'nuances' van het wonen vertrouwd moet maken. Literatuur, meer dan andere kunstvormen, biedt immers de mogelijkheid om de subtiële relaties uit te drukken tussen het personage en de ruimtes waarin dat personage zich bevindt. Een belangrijke literaire techniek hierbij is de interne focalisatie, waarbij de beschreven ruimte bekeken – of breder gesteld: ervaren – wordt vanuit het specifieke perspectief van een ander subject – ook al is dat subject een louter tekstuele constructie. Zo is de schrijver in staat de ervaring van de ruim-

te van binnen uit te beschrijven. Doordat de lezer zich gedurende de leesact verplaatst in de intieme 'leefwereld' van virtuele literaire personages, is het mogelijk dat deze virtuele ervaringsruimte ook de kijk op de actuele ruimte van de lezer zelf gaat beïnvloeden, of zelfs gaat veranderen. Vanuit een antropologisch perspectief vervult literatuur zo dezelfde functie als de collectieve mythes bij archaïsche samenlevingen, namelijk de ontsluiting van en zingeving aan de eigen leefwereld, of zoals Tim Ingold in *The perception of the environment* (2000) benadrukt:

Far from dressing up a plain reality with layers of metaphor, of representing it, map-like, in the imagination, songs, stories and designs serve to conduct the attention of performers *into* the world, deeper and deeper, as one proceeds from outward appearances to an ever more intense poetic involvement (Ingold 2000: 56 – oorspronkelijke cursivering).

Toch mogen we hierbij het grote verschil tussen dergelijke collectieve mythes en moderne literatuur niet uit het oog verliezen, namelijk dat onze betrokkenheid op de wereld sinds de moderniteit radicaal bepaald wordt door een epistemologische twijfel. In de moderne literatuur is het niet langer de gemeenschap die zich uitdrukt, maar een individu dat probeert zijn particuliere en dikwijls problematische verhouding tot de werkelijkheid uit te klaren. De personages uit de moderne literatuur zoals de verteller bij Proust of Josef K. bij Kafka voeren hun lezers weliswaar ook dieper hun eigen leefwereld in, om Ingold te parafraseren, maar die leefwereld openbaart zich hierbij als veel complexer en onvatbaarder dan een door mythische verhalen gefundeerde kosmos. Het valt op dat de architectuurfenomenologie de verontrustende *demon* die het moderne *ethos* kenmerkt, de existentiële grondeloosheid die zich openbaart in veel modernistisch proza, vaak onderbelicht laat. Ze focust vooral op de alledaagse, huiselijke ervaringen die literatuur beschrijft, ervaringen die in de meeste gevallen ook aangename ervaringen zijn. Maar zoals Anthony Vidler aantoonde in zijn *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1994) vormt ook de *unheimliche* ervaring een essentieel kenmerk van de moderne ruimtelijke beleving. Voor auteurs als Norberg-Schulz en Pallasmaa komt dat door een architectuur die door een te enge interpretatie van het functionalisme vergeet om rekening te houden met de poëtische dimensie van het wonen. Maar misschien is deze ruimtelijke vervreemding die veel moderne architectuur oproept, niet zozeer de oorzaak, als wel een veruitwendiging van een vervreemding inherent aan de moderniteit zelf, dat wil zeggen, aan een wereld die, met alle voor- en nadelen van dien, afscheid heeft genomen van een mythisch gesloten universum.

Hieraan kunnen we ook de kritiek koppelen van Michel Foucault op de fenomenologische benadering. De ervaringen die de fenomenologie probeert te beschrijven, zijn enkel kenbaar binnen een bepaald kennissysteem, een discours dat de grenzen afbakt van wat een subject kan waarnemen, ervaren en denken. Foucault is dan ook vooral geïnteresseerd in die radicale ervaringen die de grenzen van een discursieve constructie, en dus een subjectieve 'leefwereld', zichtbaar maken. Met dien verstande dat ook die grenservaringen zelf enkel mogelijk zijn binnen een bepaald discours dat die grenzen trekt en dus enkel aan dat discours hun bestaan te danken hebben. Bekeken vanuit het perspectief van Foucault verwijst de *demon* van het moderne *ethos*, het fantasma dat de moderniteit kenmerkt, naar deze radicale grenservaringen die het subject voorbij het alledaagse brengen

en zijn identiteit op het spel zetten. Het opzoeken van die grens is voor Foucault, zoals hij stelt in 'Qu'est-ce que les Lumières' (1984), dan ook de taak van de actuele filosoof: 'il faut être aux frontières' (Foucault 2001: 1393). Een dergelijk appel herkent Foucault ook in moderne literatuur in de traditie van Kafka, Bataille en Blanchot. Niet langer geïnteresseerd in de herhaling van collectieve narratieve patronen, is deze schrijver een aftasten van de grens tussen dat wat waarneembaar en verwoordbaar is en datgene wat daaraan voorbij gaat. Het is in de literaire ervaring dat zo de uitnodiging van de grens zichtbaar wordt. Of met de formulering van Maurice Gilliams in 'De man voor het venster 1932-1940': 'Wie zou er rekening houden met de waarneembare feiten alleen, terwijl de poëzie zichtbaarheid verleent aan datgene wat we zonder haar niet hadden gekend?' (Gilliams 1997: 49) Literatuur is hier niet louter de goed geformuleerde, genuanceerde en diepzinnige beschrijving van alledaagse taferelen, de formulering van een authentieke ervaring, zoals impliciet verondersteld in vele fenomenologische analyses van het wonen. De nuances die literatuur zichtbaar maakt, gaan daarentegen voorbij het alledaagse, beschrijven een ervaring die het subject niet alleen buiten zijn gekende wereld, maar ook buiten zichzelf probeert te voeren.

Het is op dat punt dat de literatuurwetenschap in de lijn van Barthes en Foucault de fenomenologie van de ruimtelijke beleving kan aanvullen, doordat ze de nadruk legt op het geconstrueerde, discursieve aspect van elke identiteit, elke alledaagse ruimtelijke beleving. Juist omdat die ervaringen talig gecodeerd zijn, kan literatuur onze eigen gesitueerdheid in een bepaalde ruimte openbreken en, zoals Gilliams stelde, het onzichtbare zichtbaar maken. Toch betekent die nadruk op de rol van taal in de constructie van identiteit en ervaring allerminst een breuk met de fenomenologische traditie. De ervaring van discursieve grenzen die zo centraal staat in het oeuvre van Foucault, impliceert immers nog steeds dat er *iemand* is die deze grenzen ervaart, ook al is die iemand niet langer het klassieke autonome 'ik', maar een gedecentreerd subject, een toevallig resultaat van onbewuste lichamelijke en talige processen. De weerbarstige aanwezigheid van dit lichamelijke subject kan dan ook niet worden genegeerd, zoals ook Visker aangeeft in zijn *Truth and singularity: taking Foucault into phenomenology*: 'Foucault is redefining the subject as that instance that would like to, but cannot disappear' (Visker 1999: 3). Zolang we een lichamenlijk subject zijn, hebben we fantasma's. En aangezien deze fantasma's steeds een ruimtelijke dimensie hebben, is de situering binnen een ethos, een existentiële ervaringsruimte, onvermijdelijk: ook het nomadische subject van het postmodernisme dat zichzelf als een louter effect van de taal ziet en zichzelf voortdurend in verandering weet, op drift in een onoverzichtelijke tekstuele nevel, is een *ruimtelijk gesitueerd* subject dat zichzelf als een thuisloze nomade projecteert in de post-structuralistische denkruimte, en zo betekenis weet te geven aan zijn ervaringen.

Vandaar dat de architecturale fenomenologie ook de literatuurwetenschap iets kan bijbrengen. Invloedrijke stromingen zoals het Russisch formalisme, het New Criticism en het (post)structuralisme focusten terecht op het talige karakter van het literaire universum, maar vergaten hierdoor ook dat dit universum de uitdrukking is van een ervaringswereld, ook al is die fictief, virtueel. Het is dan ook zinvol om de literaire ruimte, zoals die in de verbeelding van de lezer als een zintuiglijke en affectieve plaats wordt beleefd, ook daadwerkelijk als een ervaringsruimte te verkennen, als de scene voor de fantasma's van de lezer.

2 Literaire ruimtes en fantasmatische sluipwegen

Voor een verkenning van die ruimtelijke dimensie van het literaire universum heb ik als *case study* gekozen voor twee novelles, Maurice Gilliams' *Elias of het gevecht met de nachtegalen* (1936) en Jeroen Brouwers' *Zonder trommels en trompetten* (1973). In Brouwers' novelle is de verteller een eenzame, drankzuchtige schrijver, die zijn zieke kater Carrabas door het huis achtervolgt en ten slotte stervend aantreft in de kelder. Ondertussen is hij bezig met het neerschrijven van een 'markante anekdote', op verzoek van een collega-auteur, waarin de drie grote thema's van zijn werk, liefde, literatuur en dood, met elkaar zijn verweven (Brouwers 1998: 11). Die anekdote blijkt uiteindelijk het tragische ongeval van een jeugdliefde te zijn, Emmy van Oyen, die hem toen als eerste (en enige) als talentvolle schrijver had erkend. Zij wordt tijdens een vrijpartij in een verlaten boshuis bedolven onder het puin wanneer sloopmachines de muren van het huis neerhalen. Gilliams' novelle beschrijft de mijmeringen van de jongen Elias, die op een landhuis met een uitgestrekt park verblijft, waarbij enkele neurotische tantes en vooral zijn neef Aloysius een bijzondere rol spelen. De sfeer is vertroebeld en vele personages verlangen om weg te vluchten, maar enkel Aloysius lijkt op termijn in staat het verstikkende burgerlijke milieu ook daadwerkelijk te verlaten.

Brouwers en Gilliams volgen een gelijkaardige poëtica, waarbij autobiografische ervaringen in een sterk gestileerde taal worden beschreven en waarbij de compositie primeert op de in beide gevallen onbeduidende plot. Zo heeft Gilliams het met betrekking tot *Elias* over 'melodische verschuivingen, veeleer dan eigenlijke verhalen' (Gilliams 1997: 55), een omschrijving die eveneens kan gelden voor *Zonder trommels*, waar het eigenlijke verhaal ondergeschikt is aan een uitgekiende herhaling van motieven en frases. De beschreven realiteit wordt steeds aangepast aan de compositorische eisen van het werk, of zoals Brouwers het formuleert in 'De voetstappen die ik nalaat': 'Al mijn boeken zijn autobiografisch en niettemin alle gelogen, – ik schrijf dan ook niet historie, maar literatuur: de mijne' (Brouwers 1991a: 11). Ook dit citaat is op zijn beurt toepasbaar op het werk van Gilliams. Bij beide auteurs gaat het om een fictieve constructie, opgebouwd rond de herhaling en verschuiving van een bepaald thema. Maar net omdat het werk gebaseerd is op persoonlijke herinneringen en obsessies, is dat centrale thema allerm minst vrijblijvend. Het oeuvre wordt zo de literaire verwerking van een existentiële ervaring die zich in het leven van de auteur met variaties herhaalt. Of zoals Brouwers het formuleert in 'Het tuurtouw. Ter herinnering aan Geert van Oorschot': 'In ieder mensenbestaan keert bij tijden éézelfde feit terug, uit welke constante zich geleidelijk aan een levensthema ontwikkelt, steeds in varianten herhaald, zoals in een symfonisch werk' (Brouwers 1991b: 414).

Dat 'levensthema' zouden we kunnen vergelijken met het fantasma zoals Barthes het opvat, namelijk als de formulering van een verlangen dat met een haast demonische hardnekkigheid terugkeert in het leven van het subject, en in het bijzonder zichtbaar wordt tijdens het lezen en schrijven. Bij Brouwers duikt dit fantasmatische thema reeds op in de eerste schrijfsels van zijn literaire alter ego. Zo beschrijft hij in 'Voorjaarsmoetheid' een opstel dat hij schreef tijdens zijn pensioenaattijd:

Het ging erover dat ik, zodra ik uit het pensioonaat zou zijn losgelaten, een reis zou maken, al voerde die mij tot de verste ster, om haar te zoeken met wie ik vervolgens in een verscholen, afgelegen huis in het bos of op het platteland ... En dat ik dan voor altijd gelukkig zou zijn, al zou mijn geluk er maar uit bestaan dat ik naar haar mocht kijken (Brouwers 2003: 241).

De keerzijde van een dergelijk fantasma is uiteraard dat de verteller zich bij Brouwers nooit thuis voelt in de ruimte waarin hij zich op dat moment werkelijk bevindt. Het is dit fantasma dat we ook ontmoeten in *Zonder trommels*. Ook daar voelt de verteller zich ongelukkig en opgejaagd in zijn eigen huis, en herinnert hij zich zijn puberaal verlangen naar een meisje,

eentje om stilletjes mee in een afgelegen, slechts door krekkelzang en het ruisen van boomkronen omgeven, boshuis te wonen, aan welk het lawaai, en de ijdelheden en de droefheden der wereld ongemerkt voorbij zouden gaan en waar nooit iets onaangenaams haar en mij zou kunnen treffen (44).

Een gelijkaardig fantasma duikt ook op in *Elias*, zij het dan dat het hier niet door de verteller, maar wel door Aloysius wordt geformuleerd: 'Hij zou zelf, van nu af aan en voor hem alleen, een huis willen bouwen middenin de bossen, iedereen en alles vaarwel zeggen' (Gilliams 1980: 62). Bij de verteller zelf komen we dit fantasma ook tegen, maar dan niet zozeer gericht op een concrete ruimte als wel op de verbeeldingsruimte zelf:

Het avontuur van een onbetreden grensgebied te overschrijden, zoals ik er met Aloysius menigmaal een heb gezocht, is ook in deze kamer te vinden. Zó moet er iets in mij te bereiken zijn, waar ik nog niet genoeg van weet, waar ik me nog niet bewust van ben geworden. Niemand kan er zich mee bemoeien dan ikzelf; het leeft en het sterft met mij. Dag en nacht voed ik het met droomverbeeldingen, met mijn persoonlijke werkelijkheid (94).

De intertekstuele koppeling die we zo tussen beide novelles kunnen leggen, wordt tot stand gebracht door het gemeenschappelijke fantasma dat beide teksten bij mij als lezer oproepen. Dat ik mezelf in dat fantasma herken, is uiteraard niet zo uitzonderlijk: het gaat hier immers om een fantasma dat vaak opduikt in onze cultuur, en dat bijvoorbeeld Baudelaire reeds in zijn bekende proza-gedicht 'Anywhere out of the world' heeft geformuleerd. In dit gedicht, uit de postuum verschenen bundel *Petits poèmes en prose – Le Spleen de Paris*, stelt het lyrische ik aan zijn ziel allerlei idyllische plaatsen voor om naar toe te reizen, tot de ziel woedend uitroept: 'N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!' (Baudelaire 1990: 140). Deze overeenkomst illustreert opnieuw duidelijk het paradoxale karakter van het fantasma: enerzijds is het de formule van een individuele schrijver, zijn meest intieme 'levensthema', maar anderzijds is het een collectief gedeeld verlangen dat opduikt in verschillende teksten uit dezelfde cultuur, en dus deel uitmaakt van hetzelfde *ethos* waarin zowel Gilliams, Brouwers als de hedendaagse lezer zich nog steeds bevinden. We ontmoeten het fantasma dan ook niet enkel in de novelles, maar ook in onszelf als lezer en zelfs in de literatuurwetenschappelijke theorie die we gebruiken om die novelles te lezen. We zouden immers kunnen stellen dat een radicale variant van hetzelfde fantasma ook aan de basis ligt van de interpretatie die Foucault aan Kants project geeft: het zoeken naar de grenzen van het denken en voelen, het ontsnappen aan de bestaande discursieve

kaders. En ook Barthes' literaire semiologie vertrekt vanuit dit fantasma: in zijn inaugurale rede aan het *Collège de France* omschrijft hij zijn methode niet toevallig als een reis doorheen literaire teksten die niet langer aan een vaste betekenis zijn gebonden (Barthes 2002d: 444).

Zo ontstaat er een fantasmatisch spiegelpaleis van teksten waarin alle personages (lezer, verteller, schrijver, theoreticus) elkaar tot op zekere hoogte weerkaatsen. Wat Gilliams in 'De man voor het venster' opmerkt over *Elias*, is dus meteen ook van toepassing op de leesact zelf:

In de roman onderscheiden we groepen van personen, die enkel bestaan om één centrale persoonlijkheid te vervolledigen; zij betekenen dus iets meer, en tegelijkertijd iets minder, dan de zelfstandige uitbeelding van een aantal individuen; hun aanwezigheid smelt somtijds geheel weg in de aanwezigheid van de hoofdfiguur (Gilliams 1997: 155).

Hierbij is het steeds het fantasma dat de verbinding vormt tussen de verschillende 'personages', met inbegrip van het personage van de schrijver en de lezer. Dit fantasma, dat op verschillende niveaus blijft terugkeren, draait telkens om de notie van het zelfverlies. Uiteraard verschijnt dit fantasma in verschillende variaties – 'melodische verschuivingen', zouden we met Gilliams kunnen zeggen – al naargelang het 'personage' dat het vertolkt. Zoals we verder nog zullen zien, is dat bij *Elias*' tante Henriette vooral gekoppeld aan een romantisch escapisme, een *sehnsucht* naar exotische oorden, een verlangen om zichzelf te verliezen in overwelldigende ervaringen – een fantasma dat bij haar niet verder gaat dan hysterische dagdromen. Het is dit fantasma dat ook opduikt bij de 'schrijverspersonages' Gilliams en Brouwers. Zo beschrijft Gilliams in een dagboek aantekening over *Elias* het zelfverlies dat in zijn ogen voorbij het schrijven ligt: 'er bestaat één kans op honderd dat het worden zal zoals ik het wil achterlaten onderweg, terwijl ik zonder terugkeer het Landschap binnendring, waar niemand mij tegemoet treedt, waar ik door niemand zal herkend worden' (63). In dezelfde trant merkt Brouwers op in 'Niemand, absoluut niemand': 'Naarmate de schrijver schrijft, gumt hij zichzelf uit' (Brouwers 1991c: 440). Bij het 'personage' Foucault is dit fantasma van het zelfverlies tot in het extreme doorgetrokken en krijgt het ruimere epistemologische implicaties. De andere ruimte die zich hier opent, is ook veel afgrondelijker: het verwijst naar de moderne ervaring van een onmogelijk 'buiten', een negatieve ruimte voorbij elke zelfbepaling. Het spreekt voor zich dat deze conceptuele, onmenselijke ruimte bij Foucault van een heel andere orde is dan bijvoorbeeld het afgelegen huis in het bos waarover personages bij Brouwers en Gilliams dromen, maar toch verbindt het structurerende fantasma van het zelfverlies, de vluchtlijn naar een andere plek al deze 'personages' met elkaar. Zowel het clichématige romantisch escapisme van Henriette, de poëtica van de auteurs, als het werk van Foucault appelleren aan eenzelfde fantasma dat tijdens mijn lectuur wordt geactiveerd. Met een mengeling van herkenning en vervreemding die inherent is aan het fantasma, zie ik mezelf als lezer weerspiegeld in deze personages.

Wanneer we het literaire universum willen verkennen, moeten we dus rekening houden met de fantasmatische dimensie die deze tekstuele ruimtes krijgen. Bollnow verwijst in zijn *Mensch und Raum* (1963), naar Lewins notie van de 'hodo-logical space', die hij bondig omschrijft als de ruimte die door wegen ontsloten wordt: 'the space opened by paths' (Bollnow 2011: 185). De wegen die de om-

geving doorkruisen en die door de bewoners vaak worden gebruikt, bepalen uiteraard in grote mate de beleefde, existentiële ruimte – en het spreekt voor zich dat ze ook in een virtuele wereld een belangrijke rol spelen (zoals bijvoorbeeld de oprijlaan naar het ‘kasteel’ en de overwoekerde paadjes naar de beek in *Elias*, of de weg die de verteller en zijn geliefde Emmy afleggen naar het verlaten boshuisje in *Zonder trommels*). Ook in klassieke semiotische benaderingen van de literaire ruimte wordt gewezen op deze ruimtelijke dynamiek, op de verschillende bewegingen die ontstaan tussen verschillende plekken in een literair universum (Zoran 1984: 319) en de interacties tussen de verschillende personages (O’ Toole 1980: 144).

Maar daarnaast – en belangrijker voor de opgeroepen leeservaring – zijn er de andere, onzichtbare wegen die doorheen deze literaire ruimtes lopen, wegen naar een verbeeldingsruimte, fantasmatische wegen die het hoofdpersoonage voorbij zichzelf voeren, naar de grens van het zelfverlies. Uitwegen die worden geopend door verschillende figuren die we in beide novelles in drie – evenwel nauw met elkaar verbonden – categorieën kunnen onderverdelen: de geliefde Ander, de dieren en de doden.

3 Uitwegen: de Ander

In *Elias* lijken de belangrijke personages aan de verteller elk een manier van vluchten te openbaren naar een andere, nog onbetreden ervaringsruimte. De belangrijkste figuur is zijn neef Aloysius, met wie Elias lange omzwervingen maakt, in en uit het park: ‘Het worden telkens roekeloze, liefst avondlijke tochten, en we missen de wilskracht om aan onze zwerverslust te weerstaan. Hals over kop komen we terecht in een dwaas, onbegrensd verbeeldingsleven’ (36-37). Dit verlangen om voorbij het alledaagse te gaan en contact te leggen met een andere wereld, wordt uitgedrukt in misschien wel een van de mooiste beelden van de roman: de papieren bootjes die Aloysius en Elias te water laten, en die door de stroming van de beek buiten het park worden meegevoerd. Voor Aloysius, zo blijkt later, dient die handeling vooral een praktisch doel: hij probeert een teken van leven te geven aan iemand – al wordt nooit duidelijk aan wie, misschien één van de meisjes met wie ze op een avond een rondedans doen (22). Voor Elias is het ritueel van de papieren bootjes vooral een poging tot communicatie met een verbeeldingsruimte voorbij de ruimte waarin hij zich bevindt: ‘elke stevige boot vindt haar weg naar een oneindig grote leegte, waar ik zelf nog niet komen kan’ (49). Het thema van het bootje herhaalt zich ook aan het eind van de novelle, wanneer Aloysius aan boord gaat van een ‘schoolschip’, met het vooruitzicht om – zij het pas binnen enkele jaren – zijn eerste grote vaart te maken (122). Aloysius zal zo de enige van de familie zijn die aan zijn eigen beklemmende milieu zal weten te ontsnappen.

Het gedrag van Aloysius echoot voor een deel in dat van zijn vader Augustin. Die houdt er net als zijn zoon van om zo veel hij kan weg te vluchten uit het kasteel. Meteen na zijn aankomst trekt hij het ‘ongelukkigskostuum’ van de jager aan en zwerft hij buiten het landgoed, of bezoekt een ‘gemene armemensenkroeg’ (34). Maar uiteindelijk keert hij steeds weer terug naar zijn burgerlijke kantoorbaantje, ook al probeert hij ook daar zijn banale werk te vergeten door ‘brieven te schrij-

ven naar overzeese landen, om in het bezit te komen van een zeeschelp, een brok erts of een magnifieke vlinder' (34).

Wanneer Aloysius op pensioonaat is, of gestraft vanwege zijn slechte resultaten, brengt Elias ook veel tijd door met Hermine, het zusje van Aloysius. Ze deelt de onverschrokkenheid van haar broer, maar haar onvrede met het leven op het kasteeltje vertaalt zich niet in vluchtpogingen, maar vooral in destructief gedrag, waardoor Elias enigszins bang voor haar is: 'Ze heeft een onbuigzaam karakter, en liever zou ze met de scherp aangeslepen punt van een schaar de kasten van inschriften voorzien dan een klein breiwerkje af te maken' (96).

Een ander familielid dat bij afwezigheid van Aloysius een even belangrijke rol speelt, is tante Henriette, een mysterieuze, zenuwzieke figuur, vol onuitgesproken frustratie en *sehnsucht*: 'Ongenaakbaar woont tante bij ons, met heimwee naar onmogelijk-mooie dingen vervuld' (46). Maar haar heimwee wordt nooit in daden omgezet, tenzij het daden zijn die enkel in schijn een verandering inhouden, zoals bijvoorbeeld het verschuiven van de meubels: 'De alledaagse gezichtshoek van het leven wordt er schijnbaar door verschoven, doch in feite blijft alles gelijk voorheen' (90). Vanuit haar onvermogen om ook daadwerkelijk te vluchten, richt haar woede zich tegen de bestaande omgeving en schept ze 'een giftige atmosfeer' door overal cactussen neer te zetten: 'ze gebruikt die plant om er een teken van haat aan toe te kennen, ofschoon de bewoners van het landhuis dit geraffineerd geterg niet begrijpen omdat zij allen te zamen van die stekelige dingen houden, op de kasten en overal' (93). Elias voelt zich tot haar aangetrokken, met een mengeling van angst, afkeer en herkenning. Net als Aloysius opent zij voor hem een onbekende verbeeldingsruimte, maar deze ruimte is veel minder positief geconnoteerd: 'Zij is een met kruip- en slingerplanten overwoekerde valkuil, hels en heimelijk, om er schielijk in neer te ploffen' (83). Net als Elias zwelgt tante Henriette in het spel met de eigen verbeelding, en in alle hysterische zelfkwellingen die dat met zich meebrengt. En net als hij slaagt ze er niet in die verbeelding ook om te zetten in een concrete verandering in haar saaie leventje. Veelzeggend is hun reactie op Aloysius' vertrek naar het schoolschip. In werkelijkheid is het een schip dat de Antwerpse haven niet verlaat, maar in hun gezamenlijke rêverieën maakt Aloysius al een wereldreis, en tante Henriette duidt voor Elias op de wereldbol aan welke plaatsen hij allemaal aandoet (122). De verbeelding mag dan al spannender zijn, uiteindelijk levert het – in tegenstelling tot de lange proeftijd van Aloysius – geen concrete vluchtweg op.

In oppositie met de hysterische ontevredenheid van oom Augustin en tante Henriette en de opstandigheid van Aloysius en Hermine, staan tante Zénobie, de moeder van Aloysius en Hermine, die passief lijdt onder haar slechte huwelijk met de immer afwezige Augustin, en tante Theodora, die met harde hand de opvoeding van haar neefjes en nichtjes voor haar rekening neemt. Hoewel geen van beiden gelukkige figuren zijn, houden zij vast aan de afgebakende wereld van het kasteel. Ook Elias' ouders lijken tevreden met hun rol op het kasteel. Terwijl Aloysius en Henriette elk op hun manier Elias aanzetten om zijn verbeelding verder te verkennen, leiden zij Elias vanuit de ruimte van zijn verbeelding telkens weer terug naar het alledaagse, begrensde leven. Wanneer een opgewonden Elias aan het slot van de novelle navraag doet over het pensioonaat waar hij nu ook naar toe moet, in navolging van Aloysius, geeft zijn moeder een laconiek antwoord

dat precies dat nuchtere realisme tot uitdrukking brengt: ‘Als ik haar vraag: of ze graag van huis is geweest? kijkt ze me aan en zegt: “’t is overal hetzelfde, Elias; ge moet er niet zoveel belang aan hechten”’ (121).

Uiteindelijk blijft Elias gevangen in de leefwereld van het kasteel: hij deinst terug voor de heftige wanen van zijn tante Henriette, en volgt al evenmin Aloysius wanneer die langsgaat voor een dodenwake bij een boerenfamilie en zo contact legt met een wereld die echt anders is. Deze personages openen wegen buiten Elias’ *ethos* die hij uiteindelijk toch niet kan volgen: ‘Doch het klokje van het kasteel roept ons naar huis; en ik ben zo kleinmoedig om aan “onze” wereld te gehoorzamen, want eerlijk en overtuigd zoals Aloysius kan ik met al die “anderen” niet meedoen’ (110).

Ook in *Zonder trommels en trompetten* herkennen we dit onvermogen om echt contact te leggen met anderen: ‘Geen post, niemand die eens opbelt, niemand die eens aan de deur komt en nu is de kat nog dood’ (27). De enige concrete gesprekspartner is de dierenarts, die te laat komt om de kat nog te redden en zich snel weer uit de voeten maakt, bang van de dronken schrijver (25). De andere menselijke personages in de novelle bestaan enkel in de herinnering of in de verbeelding. Het belangrijkste personage is het ‘meisje zo mooi als de dood’ (26) die de verteller als een lokkende sirene roept met een als een mantra doorheen het boek herhaalde frase uit de Mattheuspasie van Bach: ‘Kommt, kommt’, met als tegenstem van het koor: ‘Wohin? Wohin?’ (55). Enerzijds is dit meisje Emmy van Oyen, de in een tragisch ongeval omgekomen jeugdliefde van de jonge verteller, anderzijds is deze figuur de archetypische incarnatie van de dood als een ‘zacht en vriendelijk en vooral beeldschoon meisje’ (12) die hem naar ‘stille wateren’ wil lokken (10). Deze fantasmatische lijn naar de dood wordt ook opgeroepen door een hele reeks van schrijvers die zelfmoord hebben gepleegd en van wie de namen doorheen de novelle worden opgesomd. Als *unheimliche* dubbelganger van de verteller fungeert de bevriende schrijver Lorentz Blanke, die van plan was een boek te schrijven over schrijvers en zelfmoord, maar die zelf zelfmoord pleegde voor hij dat plan kon realiseren. Door de opsomming van de namen lijkt het alsof de verteller deze taak wil verderzetten (en op een ander niveau heeft de schrijver Brouwers dat later ook daadwerkelijk gedaan, met zijn *De laatste deur* (1983)).

Beide personages lokken de verteller naar de doden, maar hij gaat uiteindelijk niet op de uitnodiging in. De novelle eindigt met een laatste reeks namen van door zelfmoord omgekomen schrijvers, die overgaat op een reeks namen uit de litanie van Maria, de aanroep ‘koningin van Atlantis’ en ten slotte de belofte: ‘Ja, ik kom, ik kom heel gauw’ (80). Maar net als Elias gaat de verteller niet in op deze radicale uitnodiging van de Ander en blijft hij, ondanks de zelfmoordfantasieën, aan deze zijde.

4 Uitwegen: de dieren

Naast de menselijke personages is er ook nog een andere groep wezens die voor de vertellers in het literaire universum van beide novelles wegen ontsluiten naar een andere plek, namelijk de dieren. In *Zonder trommels en trompetten* is het de zieke kat Carrabas die wegvucht van de verteller (11), die hem vervolgens door-

heen het hele huis gaat zoeken. De schrijver identificeert zich met de stervende kater en dicht hem toe dat hij uit liefdesverdriet opzettelijk een vergiftigde muis heeft gegeten (30). Later in het boek identificeert de verteller ook Emmy van Oyen met de gevluchte, ten dode opgeschreven kater: 'Ze was lachend van me weggesprongen, ik moest haar zoeken' (67). Naast de kater speelt ook het ongedierte, dat na de dood van de kater het huis overspoelt (19), een belangrijke rol in de novelle. Het is een hermeneutische reflex om deze dieren meteen te interpreteren als een symbool, een motief van rotting, verval en destructie. Een dergelijke interpretatie houdt uiteraard steek, maar gaat voorbij aan de bijzondere relatie die de dieren hebben met de ruimte. Zij bevinden zich weliswaar op dezelfde plek als de verteller, maar ervaren die vanuit een ander territorium. De leefwereld van de spinnen, vliegen en muizen ligt zo ver af van het menselijke dat zij opnieuw een grenservaring zichtbaar maken. Hoewel zij in huis wonen, zijn ze ongedomesticeerd, oncontroleerbaar. In het quasi-delirium van de verteller in *Zonder trommels* hoort de verteller 'het geritsel en geknaag, het gegiechel, het gefluister' (34) – een hallucinatie die de instorting, de waanzin aankondigt die hem dreigt te overspoelen. In een poging om de plaag af te wenden, spuit hij insectenverdelgingsmiddel Muscamors en strooit hij muizengif, met als resultaat een hallucinant bloedbad (37, 49, 67). Enerzijds zijn deze dieren de aaseters die zich te goed doen aan de kadavers van anderen, anderzijds zijn ze zelf ten prooi aan het gif. Een zelfde omkering zien we ook bij de figuur van Emmy: de verteller vergelijkt de geur van haar geslacht met de weeë, zoete geur van Muscamors (67), en eens ze door het puin bedolven is, komen de dieren ook meteen van haar eten. In een groteske hallucinatie identificeert de verteller zich hierbij met deze abjecte krioelende massa: 'Puinbeestjes krioelen om en over haar heen, – ik beeld me in, al die beestjes tegelijk te zijn' (73).

De dieren spelen, zij het minder uitgesproken, ook een belangrijke rol in *Elias*, zoals alleen al blijkt uit de ondertitel van de novelle: 'het gevecht met de nachtegalen' – vogels die in de door Gilliams ingekorte uiteindelijke versie van de novelle zelf verder nergens worden vermeld. De nachtegalen uit de titel horen tot het onzichtbare gebied van de verbeelding, van het mysterie – een mysterie dat in de prachtige openingszin van *Elias* eveneens aan het dierlijke wordt gekoppeld: 'Als Aloysius ons hart verontrust, hangen we in de werkelijkheid ondersteboven als betoverde apen' (8).

Verder krijgt Elias als kerstcadeau ook een opgezette vlinder. Hoewel het niet expliciet wordt gemaakt, komt het cadeau waarschijnlijk van Augustin, die immers exotische vlinders verzamelt. De vlinder mag dan wel 'met regenboogkleuren overademd' (74) zijn, opgesloten en vastgeprikt in zijn glazen doos kan hij niet meer vluchten. Diezelfde kerstavond brengt tante Henriette een bizarre act met een duif, die uiteindelijk in de vrieskou uit het open raam wegvliegt (75). Later in de novelle wordt deze vlucht nog eens overgedaan door een kanariepietje dat uit zijn kooi ontsnapt en tevergeefs wordt opgejaagd (89). Een ander dier dat net als de opgeprikte vlinder er niet in slaagt om te vluchten, is de zieke hond die aan het slot van de novelle, niet toevallig door tante Theodora, uit zijn lijden wordt verlost. Het is op hetzelfde moment dat Elias naar het pensioonaat moet en gedwongen wordt om de prozaïsche werkelijkheid onder ogen te zien, afscheid te nemen van de verbeeldingswereld waarnaar de papieren bootjes op de beek hem moesten

voeren. Hij beseft dat hij nu ‘in de wereld een plaats [krijgt] voor altijd, waar geen stroming meer te gevoelen is’ (126).

Hoewel de dieren bij Gilliams veel minder morbide en abject zijn dan bij Brouwers, is het ongedierte ook voor Elias nauw verbonden met dood en verval, zoals blijkt uit een bizar ritueel, waarbij hij de scherven van een gebroken bord begraaft: ‘Dagen en nachten liggen [de scherven] naar de werkende planten en kevertjes te luisteren; als ik ze met de vingers uit de grond tevoorschijn graaf, is er uiterlijk niets aan veranderd; toch zijn ze als gedrenkt met de grote, donkere geheimenissen der aarde, waar de doden op het kerkhof vertrouwd mee zijn’ (101).

5 Uitwegen: de doden

De laatste fantasmatische sluipteg die we hier willen bespreken, is de weg die geopend wordt door de doden; de dood vertegenwoordigt immers het ultieme zelfverlies. Zoals we al zagen, zijn bij Brouwers zowel de dierlijke als de menselijke personages reeds nauw verbonden met de dood. Het valt op dat de herinnering aan de concrete doden die de verteller betreurt (de kater, Lorentz Blanke, Emmy van Oyen) uiteindelijk leiden naar een gebied van de dood dat zich uitstrekt doorheen de tijd. Zo vindt de verteller de stervende kater uiteindelijk in de kelder, waar onder de vloertegels een geheime gang is die twee richtingen uitgaat, die elk uitkomen op een eeuwenoud kerkhof (31). En wanneer de verteller later in het bos een gat graaft om de kater te begraven, stuit hij op huisraad waarvan hij zich inbeeldt dat die werd meegegeven aan een ooit eerder begraven overledene (33). Op een gelijkaardige manier opent Lorentz Blanke de weg naar een verzameling dode zelfmoordenaars-schrijvers door de eeuwen heen, van Petronius tot Stig Dagerman en Cesare Pavese: ‘zoals ik hem toen, met opgetrokken knieën, heb zien bungelen, onderwijl somde hij de namen op van enige schrijvers die zichzelf de dood door verhangen op de hals hebben gehaald, zo zal ik hem altijd wel zien bungelen als ik aan hem terugdenk – sedertdien betreed ik de zolder niet graag meer’ (17). Ook het dode meisje Emmy wordt via de associatie met een mummie van een borduurstertje in het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis opgenomen in een eeuwenoude geschiedenis, die de levensperiode van de verteller ver overschrijdt (31). Naarmate het verhaal vordert, beginnen de grenzen van tijd en ruimte verder te vervagen, en versmelten verschillende plekken en momenten met elkaar. Zo lijkt door enkele ingenieuze herhalingen het boshuis waarin de schrijver-verteller woont samen te vallen met het verlaten boshuis waar de jonge schrijver en zijn geliefde naartoe fietsten en waar Emmy bedolven raakte onder het puin van de sloopmachines. Zoals de kat Carrabas de verteller door het huis voert, zo vlucht immers ook Emmy voor de verteller uit in het verlaten huis, waar hij haar hoort zingen. ‘Overall in het huis was het te horen, maar altijd in een ander vertrek dan ik was.’ (67) Op dezelfde plek waar Carrabas zijn laatste adem uitblies, namelijk de kelder, treffen ze in dit boshuis een kattenlijk aan (66), en op de zolder bevinde zich ‘afhangende, verroeste ijzeren kettingen, die zachtjes heen en weer slingerden’ (68), alsof het dezelfde ijzeren kettingen zijn waar ook Lorentz Blanke had gebungeld tijdens een bezoek aan het huis van de verteller, wat dan weer een voorafspiegeling was van zijn eigen dood. En de kleren die Emmy droeg toen ze

onder het puin bedolven raakte, blijken dezelfde te zijn als die van de mummie van het borduurstertje (20, 73). Zo komen de drie doden – de kater, Lorentz Blanke en Emmy – samen in een fantasmatische ruimte aan gene zijde: het is dezelfde ruimte als die waarin de verteller aan zijn novelle zit te schrijven, maar nu bekeken vanuit het onmogelijke, haast tijdloze perspectief van de dood.

Ook Elias koestert een grote nieuwsgierigheid naar de doden. Hij wordt aangetrokken tot de viool van de grootvader (82), die stierf voor Elias geboren werd, en dankzij Hermine ontdekt hij het ‘verbleekte portret van een jongeman’ (59) die waarschijnlijk de overleden geliefde van tante Henriette is. Zij bewaart deze beeltenis in een schildpaddoos en legt er elk jaar een nieuwe bloemenkrans op. Een directer contact met het zelfverlies in de doodsgedachte ervaart Elias tijdens een toneelstukje dat de kinderen opvoeren. Elias moet hierbij de rol spelen van Pietje, het vroeg gestorven zoontje van Zénobie. Het theaterstuk grijpt Elias zo erg aan, dat hij panisch bevreesd is dat hij door Pietje te spelen, zichzelf zal kwijtraken: ‘Doch ik weet plotseling: als ik iets van wat ik vroeger ben geweest, ik, Elias, één seconde loslaat, zal ik verloren gaan’ (18-19). Het dreigende zelfverlies dat hem hier angst aanjaagt, zal Elias later in de novelle doelbewust opzoeken. Gefascineerd gaat hij naast zijn stokoude grootmoeder zitten, om van dichtbij het geheim van de dood te ervaren. ‘[H]aar gezicht staat reeds vast en zeker tegen het kil ruitglas van de dood gedrukt; ik zie de beukenlaan en kan er diep in wegsnellen. Dat kan zij niet. Haar gezicht zou de ruit aan scherven breken; zij zou ineens storten en niet meer ademen’ (84). Hierdoor biedt haar ondoorgrondelijke blik een inkijk op een andere, tijdloze ruimte, voorbij de grenzen van het eigen zelf, en Elias probeert in gedachten dan ook haar plaats tegen het ruitglas in te nemen.

Als ik mijn leven door een ongedurige verbeeldingshartstocht naar oneigen achtergrond verschuif, over de persoonlijke hechte grenzen van duur en tijd, en mijn begoochelde ogen werpen een blik in de eeuwenoude beukendreef: dan heeft mijn strakgespannen voorhoofd de ijzige ruit van de doodsgedachte aangeraakt en er is een plotselinge stilstand van mijn herinnerend vermogen ingetreden (85-86).

Uit zijn lood geslagen door deze ervaring probeert hij de arm van de grootmoeder te grijpen, maar die biedt geen houvast, en is als ‘een afgebroken houten leuninkje van haar stoel dat met mij in een zwarte afgrond stort en geen steun meer biedt’ (86). Ook hier opent zich, voor een kort moment, het zicht op een afgrondelijke plek aan gene zijde van de actuele ruimte.

6 Fantasma en focalisatie: de onmogelijke binnenruimte

Elias’ fascinatie voor de blik van de grootmoeder vormt een intrigerende passage in *Elias*, omdat ze heel accuraat de werking toont van het fantasma – en de onmogelijkheid van het zelfverlies die in dat fantasma geformuleerd wordt. En dit geldt bij uitbreiding niet enkel voor het personage Elias, maar ook voor de lezer. Het glas van het raam vervult immers dezelfde rol als de bladspiegel van de novelle zelf: het biedt een inkijk op een soort van ‘negatieve’ ruimte, een ruimte die enkel in de verbeelding bestaat, een fictieve ruimte die wordt opgeroepen binnen een zelf reeds fictief universum. Uiteraard is het betreden van die ruimte een on-

mogelijke opgave, net zoals Elias niet in staat is samen te vallen met het gestorven zoontje Pietje of met zijn grootmoeder.

Op dit punt kunnen we opnieuw terugkomen op de rol die focalisatie speelt in de act van het lezen. We stelden eerder al dat literatuur als medium vooral door interne focalisatie een inkijk kan bieden op een leefwereld zoals die ervaren wordt door een ander bewustzijn en zo ook onze eigen kijk op onze eigen wereld kan veranderen. De passage met de grootmoeder uit *Elias* maakt duidelijk dat dit niet zo eenduidig is en dat deze blik vanuit een ander subject (het personage) interfereert met onze eigen fantasmatische blik. De blik waarmee we de wereld van het landgoed bekijken, is die van de verteller Elias. We zijn er ons van bewust dat die blik door het fantasma van Elias gekleurd is en dat de focalisatie via Elias ons een vertekend beeld van zijn omgeving geeft. Maar desondanks worden we meegesleept in Elias' verbeelding. Dat kan enkel begrepen worden als we naast het fantasma van de verteller, ook ons eigen leesfantasma in rekening brengen. Het is dat fantasma dat ons aantrekt in de blik van Elias. Hoewel ik dus de literaire ruimte ervaar vanuit het perspectief van een focalisator-personage, zijn het toch steeds mijn particuliere ervaringen en verlangens die mijn blik doorheen deze ruimte sturen. De notie van het fantasma maakt duidelijk dat de lezer nooit een neutrale, afstandelijke toeschouwer bij het getoonde kan zijn, maar door de aantrekkingskracht van de blik zelf als een soort van onlocaliseerbaar supplement deel uitmaakt van de scène die hij leest. Het is op dit punt dat de klassieke notie van de focalisatie enigszins tekort schiet. De fantasmatische betrokkenheid van de lezer verschijnt immers net op het moment wanneer diens blik (even) loskomt van de blik van de focalisator. Deze fantasmatische blik van de lezer laat zich niet situeren: het is niet de actuele blik van mijn ogen op de tekst – ik 'vergeet' dat ik letters, woorden op papier lees – en hij valt al evenmin samen met het geconstrueerde perspectief van een romanpersonage dat als focalisator optreedt. Het geeft me als lezer de bizarre gewaarwording dat ik als lezend subject louter een blik ben, een niet te grijpen fantoom dat zich tussen mijn lezende ogen en de kijkende ogen van Elias bevindt in een ruimte die niet bestaat. Ik kom los van mijn 'persoonlijke hechte grenzen van duur en tijd', maar tegelijk kan ik niet voorbij de 'ruit' van mijn verbeelding. Dit moment valt te vergelijken met het moment waarop Elias probeert samen te vallen met zijn grootmoeder, of – beangstigender – wanneer hij zichzelf dreigt te verliezen wanneer hij de rol van Pietje speelt. De grondeloze afgrond van het zelfverlies toont zich even, maar het subject – Elias, de lezer – verdwijnt desondanks niet. Het zelfverlies wordt geënceneerd – net als Elias zie, voel ik mezelf verdwijnen – maar juist de fantasmatische blik die dit vanuit een onbepaalbaar punt gadeslaat, verradt mijn blijvende aanwezigheid en dus de onmogelijkheid om dit zelfverlies absoluut te ervaren.

Deze onbepaalbaarheid van de lezende blik geldt in principe voor elk leesfantasma. Maar het bijzondere aan het leesfantasma dat hier centraal staat, het fantasma van het zelfverlies, is dat dit fantasma ook toestaat om te reflecteren over de leeservaring zelf, die immers ook een vorm van zelfverlies impliceert. Tot slot kunnen we daarom nu ook terugkeren naar het citaat van Michon waarmee we deze tekst begonnen: 'De fictieve waarnemer, die net als de avond vervluchtigt in de geur van de grote vlier tegenover de deur, ziet ze binnengaan' (Michon 2001:

33). Ook daar herkennen we nu de fantasmatische blik die tijdens het lezen blijft insisteren, ook als de ‘fictieve waarnemer’ van waaruit we de scene focaliseren, in de tekst zelf verdwijnt. Het is dit insisteren dat de betrokkenheid van de lezer blootlegt, en hem confronteert met zijn eigen fantasma dat hem tot het ethos van dat literaire universum aantrekt. In mijn leeservaring herhaalt zich zo het verlangen dat ook in beide novelles centraal staat: het verlangen naar een andere ruimte, een fantasmatische ruimte waarin ik mezelf zie verdwijnen. De wegen die de personages, de dieren, de doden openen, worden altijd afgebroken doordat het finale zelfverlies waartoe ze uitnodigen, uiteindelijk onmogelijk is: steeds worden de vertellers weer op hun eigen realiteit teruggeworpen. Hier botst het fantasma dus op zijn eigen onmogelijke realisatie – het verlangen naar zelfverlies is enkel maar mogelijk zolang er een zelf is dat zichzelf wil verliezen. Dezelfde onmogelijkheid kenmerkt dus ook de act van het lezen, en de specifieke ruimtelijke ervaring die dat met zich meebrengt. De lezer die zich onderdompelt in de virtuele ruimte van een literair universum is net als Elias op zoek naar ‘het avontuur van een onbetreden grensgebied te overschrijden’ (94). Het hangt ongetwijfeld af van de gelezen tekst, en van mijn stemming als lezer, hoe radicaal anders ik dat Baudelairiaanse ‘buiten de wereld’ van de literaire ervaring invul. Soms is het inderdaad niet meer dan een dwaaltocht in een fictieve ruimte die me voor even doet wegdromen van een ander leven, soms is het daadwerkelijk een verontrustende grenservaring die mijn identiteit op een meer fundamentele manier in vraag stelt door de confrontatie met het radicaal andere.

Hoe subtiel of ingrijpend de impact van de leeservaring ook is, steeds is er een fantasmatische, subjectieve betrokkenheid op een literaire ruimte die mij op een of andere manier sterk lijkt aan te belangen. Zoals Barthes in zijn lessen aan het *Collège* aangeeft, mag ik die betrokkenheid niet negeren, ook niet als literatuurwetenschapper. Niet alleen omdat ik niet buiten die fantasma’s kan, maar ook omdat net in deze betrokkenheid de epistemologische waarde van literatuur ligt. Ook al kan ik enkel als blik in de literaire ruimte dwalen, en is deze blik bovendien even vluchtig als de geur van vlier, toch brengt deze ervaring de lezer in contact met formuleringen, sensaties, nuances die, met de woorden van Barthes, samen een ‘levensgids’ vormen bij de verkenning van zijn eigen existentiële ruimte, aan deze en gene zijde van de bladspiegel.

Bibliografie

- Arnold 1993 – M. Arnold, *Culture and Anarchy and Other Writings*. Cambridge, 1993.
 Barthes 2002a – R. Barthes, *Le neutre. Notes de cours au Collège de France (1977-1978)*. Parijs, 2002.
 Barthes 2002b – R. Barthes, ‘Recontre avec Roland Barthes’. In: R. Barthes, *Oeuvres complètes. Tome 5, 1977-1980*. Parijs, 2002, p. 735-743.
 Barthes 2002c – R. Barthes, *Comment vivre ensemble. Notes de cours au Collège de France (1976-1977)*. Parijs, 2002.
 Barthes 2002d – R. Barthes, ‘Leçon’. In: R. Barthes, *Oeuvres complètes. Tome 5, 1977-1980*. Parijs, 2002, p. 429-446.
 Baudelaire 1990 – Ch. Baudelaire, *Twintig gedichten in proza/Vingt poèmes en prose* [vert. N. Nieland-Weits]. Groningen, 1990.
 Bollnow 2011 – O.F. Bollnow, *Human Space* [vert. Ch. Shuttleworth]. London, 2011.
 Brouwers 1988 – J. Brouwers, *Zonder trommels en trompetten*. Amsterdam, 1988.

- Brouwers 1991a – J. Brouwers, 'De voetstappen die ik nalaat'. In: J. Brouwers, *Het vliegenboek. Kladboek 3*. Amsterdam, 1991, p. 11.
- Brouwers 1991b – J. Brouwers, 'Het tuurtouw. Ter herinnering aan Geert van Oorschoot'. In: J. Brouwers, *Het vliegenboek. Kladboek 3*. Amsterdam, 1991, p. 379-414.
- Brouwers 1991c – J. Brouwers, 'Niemand, absoluut niemand'. In: J. Brouwers, *Het vliegenboek. Kladboek 3*. Amsterdam, 1991, p. 415-444.
- Brouwers 2003 – J. Brouwers, 'Voorjaarsmoetheid'. In: J. Brouwers, *Het leven, de dood: verhalen*. Amsterdam, 2003, p. 237-236.
- Foucault 2001 – M. Foucault, 'Qu'est-ce que les Lumières'. In: M. Foucault, *Dits et Ecrits, tome 2: 1976-1988*. Parijs, 2001, p. 1381-97.
- Gilliams 1980 – M. Gilliams, *Elias of het gevecht met de nachtegale/Winter te Antwerpen*. Amsterdam, 1980.
- Gilliams 1997 – M. Gilliams, 'De man voor het venster 1932-1940'. In: M. Gilliams, *Maurice Gilliams – Journaal van de dichter*. Antwerpen, 1997, p. 27-182.
- Heidegger 1973 – M. Heidegger, *Brief over het humanisme* [vert. G.H. Buijsen]. Tiel/Utrecht, 1973.
- Ingold 2000 – T. Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling & Skill*. London/New York, 2000.
- Michon 2001 – P. Michon, *Roemloze levens* [vert. R. Hofstede]. Amsterdam, 2001.
- O'Toole 1980 – P. O'Toole, 'Dimensions of Semiotic Space in Narrative'. In: *Poetics Today* 1 (1980) 4, p. 135-149.
- Pallasmaa 2005 – J. Pallasmaa, *Encounters – Architectural Essays*. Helsinki, 2005.
- Sedlacek 2011 – T. Sedlacek, *Economics of Good and Evil: The Quest for Economic Meaning from Gilgamesh to Wall Street*. New York, 2011.
- Vidler 1994 – A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (Ma.), 1994.
- Visker 1999 – R. Visker, *Truth and Singularity: Taking Foucault into Phenomenology*. Dordrecht/Boston, 1999.
- Zoran 1984 – G. Zoran, 'Towards a Theory of Space in Narrative'. In: *Poetics Today* 5 (1984) 2, p. 309-335.

Adres van de auteur

Faculteit Architectuur en Kunst
 Universiteit Hasselt
 Agoralaan Gebouw E
 3590 Diepenbeek
 kris.pint@uhasselt.be