

HUGO RAES: DE ROMAN ALS MONTAGE

Een structuuranalyse van De vadsige koningen, Een faun met kille horentjes en Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis

L.E.M.M.E. Renders

Proefskrif ingedien ter voldoening aan die vereistes vir die graad Philosophiae Doctor in Afrikaans en Nederlands aan die Universiteit Rhodes, Grahamstad

Promotor: Prof. A.P. Brink

December 1980

## WOORD VOORAF

Graag wil ik mijn erkentelijkheid en dank betuigen aan een aantal personen die het bereiken van deze mijlpaal mogelijk gemaakt hebben; zonder hun ondersteuning, medewerking en opofferingen zou deze studie nooit het licht gezien hebben:

- Professor A.P. Brink, mijn promotor, wiens inzichtgevende en erudiete commentaar een groter perspectief op het werk van Hugo Raes geopend heeft.
- Dr. Y. Stoops voor haar indringende opmerkingen en haar onmisbare taalkundige wenken.
- Professor M.G. Scholtz die voor mij de wereld van de roman ontsloten heeft.
- Mijn vrienden en collega's die mij met hun blijvende belangstelling aangespoord hebben.
- Mijn moeder en Aimé voor hun liefde en toegewijdheid.
- Vera voor haar geduldig tikwerk en haar nooit aflatende ondersteuning.

Voor Vera

New forms are necessary. Necessary are new forms,  
and if there are none, then it's better to have  
nothing at all.

(The Gull, A. Chekhov)

... het is mogelijk dat het onmogelijk is om iets  
nieuwer en juister te zeggen, maar over al het ge-  
schrevene daalt het stof der tijden neer, en ik  
peins daarom dat het goed is als er om de 10 jaar  
een andere een kruis trekt over al die oude din-  
gen, en de wereld-van-vandaag opnieuw uitspreekt  
met andere woorden.

(De Kapellekensbaan, Louis Paul Boon)

## INHOUD

VERANTWOORDING	1
Aantekeningen	14
<u>AFDELING I DE VADSIGE KONINGEN: DE PUINHOOP VAN HET IK</u>	15
INLEIDING	15
Aantekeningen	17
HOOFDSTUK 1 DE BEWUSTZIJNSSTROOM	18
1.1. Openheid	18
1.2. De dynamische gedachtenstroom	22
1.2.1. Opbouw	22
1.2.2. Uiterlijke vormgeving	28
1.2.3. Tijd	31
1.3. Reflectie en stagnatie	40
Aantekeningen	50
HOOFDSTUK 2 THEMATIEK EN MOTIEVEN ALS EENHEIDSSCHEPPEN- DE ELEMENTEN	52
2.1. Eenheid	52
2.2. De vadsigheid als levenspatroon	55
2.3. De beleving van de zinloosheid	63
2.3.1. Leven en dood	63
2.3.2. Onvrede met de maatschappij	68
2.3.3. De roman als zingeving	73
2.4. Op zoek naar het verloren paradijs	74
2.4.1. Ontvluchting	74
2.4.2. De harmonie als schijnoplossing	81
2.5. Isolatie en vereenzaming	86
Aantekeningen	90
HOOFDSTUK 3 KARAKTERISERING EN RUIMTE	92
3.1. Karakterisering	92

3.1.1. De familie	93
3.1.2. De vriendenkring	99
3.1.3. Bijfiguren	105
3.1.4. In de greep van een absurde situatie	108
3.2. Ruimte	114
3.2.1. Een abstracte ruimte	114
3.2.2. De ruimte als symbool	115
3.2.3. Ontvluchting in de ruimte	120
Aantekeningen	124
ENKELE SLOTOPMERKINGEN	125
<u>AFDELING II EEN FAUN MET KILLE HORENTJES: HET LEVEN</u>	
<u>ALS STRIJDPERK</u>	127
INLEIDING	127
HOOFDSTUK 4 IN FUNCTIE VAN DE TIJD	129
4.1. Een overkoepelend tijds kader	129
4.2. Het verbreken van de causaliteit en de chronologie	135
4.2.1. Causaliteit	135
4.2.2. Chronologie	137
4.3. Een integrerend tijdsverband	143
4.3.1. De toekomst	144
4.3.2. Het verleden	147
4.3.3. De werkwoordtijd	152
4.4. Andere verhaalelementen	155
4.4.1. De faun	155
4.4.2. De onderwijssituatie	157
4.5. De tijd als mechanisch proces	159
4.6. De tijd als motief	161
Aantekeningen	165
HOOFDSTUK 5 HET VERTELPERSPECTIEF	167
5.1. Een auctoriaal verteller	168

5.2. Onafhankelijke verhalen	173
5.3. Een faun met kille horentjes	180
5.3.1. Wie is hij?	180
5.3.2. Als spreekbuis van de auctoriale ver- teller	183
5.3.3. Als alter ego van Houtrager	189
5.4. Michael Houtrager	190
5.5. Het schrijverschap	197
5.5.1. Verteller en bespieder	197
5.5.2. Het schrijverschap als motief	201
Aantekeningen	206
HOOFDSTUK 6 THEMA EN MOTIEF	208
6.1. Het doodsmotief	208
6.2. De vervreemding	211
6.3. Machteloosheid	215
6.4. Het leven als strijdperk	217
6.4.1. De mens buiten zichzelf	217
6.4.2. De mens als jager	218
6.4.3. De sexualiteit	221
6.5. Verzoening	223
Aantekeningen	226
HOOFDSTUK 7 KARAKTERISERING EN RUIMTE	227
7.1. Karaktertekening	227
7.1.1. Passiviteit en inclusiviteit	227
7.1.2. De school	230
7.1.3. Buiten de school	234
7.1.4. De vrouwen	237
7.1.5. Andere prominente figuren	241
7.1.6. De karakterisering in de faun-hoofdstuk- ken en de onafhankelijke verhalen	245

7.2. Ruimte	250
7.2.1. Veralgemening	250
7.2.2. Een vreemde leefwereld	252
7.2.3. Een abstracte ruimte	257
7.2.4. De ruimte in de faun-hoofdstukken en de onafhankelijke verhalen	259
Aantekeningen	262
HOOFDSTUK 8 DE OPBOUW	264
8.1. De herhaling als onderliggend structuurbegin- sel	264
8.2. Een architectonische roman	267
8.3. Een totaal wereldbeeld	269
8.4. Inconsequenties	271
8.5. De roman als leerstuk	274
Aantekeningen	278
<u>AFDELING III HET SMARAN: DE TOEKOMST VAN HET GEWELD</u>	279
INLEIDING	279
Aantekeningen	283
HOOFDSTUK 9 SCHRIJVERSCHAP EN PERSPECTIEF	284
9.1. Valentijn Snell als auteur	284
9.2. Het werkproces zelf	289
9.3. Creativiteit en realiteit	296
9.3.1. De geschiedenis	297
9.3.2. Het heden	299
9.3.3. De toekomst	301
9.4. Een overkoepelend perspectief	302
9.5. Literatuur als engagement	310
9.6. Identificatie	312
Aantekeningen	316
HOOFDSTUK 10 DUBBELSTRUCTUUR	318
10.1. Afgrenzing van de dubbelstructuur	318

10.2. De opbouw van Valentijns boek (vlak B)	324
10.2.1. De toekomstverhalen	324
10.2.2. De geschiedenis in beeld	327
10.2.3. Weerspiegeling in het heden en tijd- loosheid	330
10.3. Formele verbanden tussen vlak A en B	332
10.4. De opbouw van de A-tekst en de verbinding met vlak B	339
Aantekeningen	345
HOOFDSTUK 11 THEMATIEK EN UITWERKING	347
11.1. De creativiteit	347
11.2. Moorddrift en geweld - vlak B	348
11.3. Valentijns onbehagen - vlak A	355
11.4. De tegenstelling als structurelement	364
11.5. De roman als essay	370
Aantekeningen	374
<u>AFDELING IV CONCLUSIE</u>	376
HOOFDSTUK 12 DE ROMAN ALS MONTAGE	376
12.1. Een gemeenschappelijke basis	376
12.1.1. De montage-techniek	376
12.1.2. Versplintering	380
12.1.3. Inclusiviteit en universalisering	381
12.1.4. De situatieroman	387
12.2. Variaties op hetzelfde thema	392
Aantekeningen	398
PRIMAIRE BIBLIOGRAFIE	399
SECUNDAIRE BIBLIOGRAFIE	400

## VERANTWOORDING

De analyse van het individuele literaire werk zal steeds het begin- en eindpunt moeten zijn van de literatuurstudie in welke gedaante dan ook: "Dit neemt echter niet weg dat het begin en einde, het alfa en omega van de literaire bedrijvigheid, het literair kunstwerk als zodanig, de literaire intentie, functie en efficiëntie de literair, literairesthetisch, te actualiseren en te valoriseren tekst is ..." (Rutten, 1973, p.144). Juist deze vorm van onderzoek lijkt op het ogenblik soms wel eens verloren te raken tussen de veelheid van literaire theorieën die overal opgang maken. De beoefenaars van de literaire kritiek lijken dikwijls meer begaan met het opbouwen en afbreken van theorieën dan met het literaire werk zelf. Sinds W. Bloks studie Verhaal en lezer in 1960 voor het eerst het licht zag, mag er dan op het gebied van de literatuurwetenschap in de Nederlanden en daarbuiten heel wat veranderd zijn, maar zijn uitspraak: "... dat de romantheorie op het ogenblik het meest gebaat is met analyses van afzonderlijke werken" (1969, p.9) heeft zeker nog niets aan geldigheid ingeboet. Deze gedachte wordt trouwens, weliswaar vanuit een andere optiek, ook door R. Barthes beaamd:

Le commentaire d'un seul texte n'est pas une activité contingente, placée sous l'alibi rassurant du 'correct': le texte unique vaut pour tous les textes de la littérature, non en ce qu'il les représente (les abstrait et les égalise), mais en ce que la littérature elle-même n'est jamais qu'un seul texte: le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écart, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans

cesse reporté, mystérieusement ouvert: chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer (1970, p.18-19).

Het hier volgende onderzoek is dan ook op de eerste plaats gericht op een structuuranalyse van De vadsige koningen, Een faun met kille horentjes en Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis van Hugo Raes. De afzonderlijke analyse staat dus centraal. Het is de bedoeling door de studie van de belangrijkste structuuraspecten tot een groter inzicht te komen in de betekenisinhoud die elke roman wil communiceren. Bovendien maakt de bespreking van drie romans van één en dezelfde auteur het mogelijk tot een aantal conclusies over diens schrijverschap te komen, omdat een omvattend beeld van zijn werk geschetst kan worden. Tegelijkertijd kan er echter dieper ingegaan worden op elk werk afzonderlijk. Immers, doordat telkens op punten van overeenkomst en verschil gewezen wordt, wordt elke roman beter in reliëf geplaatst en komen de specifieke karakteristieken ervan duidelijker naar voren.

De begrippen "structuur" en "structuralisme" zijn in een grote mate modewoorden geworden en zijn als zodanig voor allerlei interpretaties vatbaar. Vooral in het kader van de verschillende structuralistische scholen wordt aan de term "structuur" een zeer uiteenlopende inhoud toegekend. De belangrijkste resultaten van structureel onderzoek zijn echter bereikt in de studie van de literaire semiotiek, waarvan de school van Tartu, onder leiding van J.M. Lotman, een van de invloedrijkste exponenten is: <sup>1</sup>

But the advantage of Lotman's approach is that he introduced the same semiotic method for the analysis of the internal literary structure and the external relations between the text and the socio-cultural context. If this method enables us to overcome the deep chasm that separates the study of the reception of literature, as well as the sociology of literature, from autonomistic interpretations as practised by New Criticism and the werkimmanente Interpretation ("intrinsic interpretation"), and to relate to each other the results of these highly divergent approaches, then indeed Lotman's book has introduced a Copernican revolution in the study of literature (Fokkema & Kunne-Ibsch, 1977, p.45). 2

Door de literaire tekst te beschouwen als een teken wordt het mogelijk de ontologische status van het literaire werk op een wetenschappelijke basis opnieuw te definiëren en de benadering van de literaire tekst en daarmee ook het begrip "structuur" op een nieuwe leest te schoeien.

In de semiotisch-structuralistische benadering wordt rekening gehouden met vier belangrijke factoren die de ontologische status van het literaire werk bepalen. Die zijn in aanzienlijke mate in deze studie verwerkt, zodat ze de uitbouw ervan bepalen, nl. het belang van de auteur, van de lezer, van het socio-culturele kader en van de literaire structuur.

1. Segre omschrijft de betekenis van de auteur in het literair-kritische proces als volgt:

Nonetheless, a semiotic approach has the advantage, it seems to me, of bringing one back to the determinant function of the author as sender of the literary message. If a work has a semiotic content, it is because its author has built it up in a certain way, has expressed himself through its agency. The author is the first pole in the communication circuit; it is he who creates and guarantees the meaningful function of the work. And not only this: the author forms the link between the linguistic and stylistic conventions, the "ecritures", the codes etc.,

to which he has had access and our interpretations; if a work is in some measure intelligible it is thanks to the codes author and reader have in common (1973, p.74).

De auteur neemt een bemiddelende positie tussen de werkelijkheid en het kunstwerk in. Hij verwoordt in het werk zijn opvattingen over de werkelijkheid en wil die op de lezer overdragen. Het beklemtonen van het belang van de auteur betekent geen terugkeer naar de aloude biografische methode omdat de levensvisie van de auteur alleen in en door de tekst kan worden benaderd. Toch kan naar andere uitspraken van de auteur verwezen worden in zoverre de tekst dat rechtvaardigt en ze de tekst belichten. Hierdoor wordt het ook mogelijk werken van dezelfde auteur te bestuderen om na te gaan wat zijn visie op de levenswerkelijkheid is. Door een vergelijkende studie kan vastgesteld worden in welke mate en in welke richting een schrijver zich ontwikkelt; zodoende kan men tot de beschrijving van zijn individueel kunstenaarschap komen:

Ensuite, je crois qu'on pourrait tirer de l'analyse formelle de toutes les oeuvres d'un même auteur une nouvelle sorte de biographie littéraire. Chaque artiste arrive, à travers les années de sa carrière, à la création de formes artistiques qui lui sont propres, qui représentent le maximum de ses capacités créatrices. Il s'agirait, dans cette biographie littéraire que je propose, de ranger d'abord toutes les oeuvres dans un ordre chronologique: travail d'histoire littéraire. Puis, il faudrait faire l'analyse de chacune des oeuvres, analyse particulière en chaque cas et indépendante des autres. Si on faisait, après, la confrontation de ces analyses, on devrait réussir à démêler les étapes successives et progressives dans le développement de l'art d'un auteur (Weinberg, 1974, p.83).

2. Daar het literaire werk op communicatie gericht is, veronderstelt het een lezer. De lezer krijgt aldus een onmisbare plaats in het literaire proces: hij maakt het literaire werk tot een esthetisch voorwerp en hij realiseert, op grond van zijn "verwachtingshorizon", bepaalde betekenissen van het literaire werk. Deze verwachtingsnormen, die historisch bepaald zijn - vandaar de voortdurende verschuivingen in appreciatie - zijn de maatstaf voor de interpretatie en beoordeling van het literaire werk. In het werk van Lotman wordt niet grondig op het aspect van de lezer ingegaan; het is vooral de receptie-esthetica die zich hiermee bezig houdt. De doelstellingen van het receptie-onderzoek formuleren Fokkema en Kunne-Ibsch als volgt:

Reception research must do more than describe the structures of individual works. It must be able to describe which elements of the structure are actualized at a given moment within a prevailing system of literary norms; and it must be able to describe the place which a work, at the time of its appearance, occupies in the frame of reference created by the reader's expectations ... Reception research must investigate how the position of a work changes with the appearance of new works; it must - and here reception research is to look to other disciplines - be able to explain which extraliterary historical and cultural presuppositions pave the way for a certain understanding of a work and for its ranking ... (1977, p.150).

Deze benadering van het literaire werk staat echter nog in de kinderschoenen en is het stadium van de "vortheoretische Eklektizismus" (Pasternach, 1975, p.144) nog niet ontgroeid. <sup>3</sup>

3. Groot belang wordt gehecht aan het socio-culturele kader, zowel wat de maatschappelijke omgeving van de auteur als de

literair-historische traditie betreft. De auteur is een kind van zijn tijd en geeft in zijn werk gestalte aan de hem omringende realiteit. Maatschappelijk leven en kunstbeleving kunnen niet van elkaar gescheiden worden:

Jene historische und kulturelle Realität, die wir 'literarisches Werk' nennen, erschöpft sich nicht im Text. Der Text ist nur eines der Elemente der Beziehung. Der reale Körper des literarischen Werkes besteht aus dem Text (aus dem System der innertextlichen Beziehungen) in seiner Beziehung zur ausser-textlichen Realität, zur Wirklichkeit, zu den literarischen Normen, zur Tradition und zu den Vorstellungen. Die Wahrnehmung des Textes ist, losgelöst von dessen aussertextlichem Hintergrund, nicht möglich (Lotman, 1972, p.180).

Ook Nederlandse critici beklemtonen de noodzaak externe factoren in aanmerking te nemen: Vervliet noemt het de "context" (1977, p.15-20), Rutten "het onderzoek van de werkelijkheid, de levensinhoud, het menselijk substraat, waarin het literair kunstwerk oorspronkelijk wortelt (de inhoud)" (1970-71, p.275), Weisgerber de "maatschappij" (1969, p.298-300). Een socio-cultureel perspectief dringt zich aldus noodwendig op. De historische omgeving, literair en niet-literair, waarin een werk ontstaat en benaderd wordt, zal dus steeds in aanmerking moeten worden genomen.

4. Het wezenlijkste aspect is de unieke structurering van het literaire werk. Het kunstwerk is een nieuwe schepping, een in zichzelf besloten geheel:

Der Text ist Zeichen eines bestimmten Inhaltes, der in seiner Individualität mit der Individualität eines gegebenen Textes verbunden ist. In diesem Sinn besteht

zwischen dem linguistischen und dem literaturwissenschaftlichen Textverständnis ein bedeutender Unterschied. Der sprachliche Text lässt verschiedene Ausdrücke für ein und denselben Inhalt zu. Er ist übersetzbar und in bezug auf die Formen der Aufzeichnung im Prinzip indifferent (die Aufzeichnung kann lautlich, in Buchstaben, mit Telegrafenzeichen usw. erfolgen). Der Text des literarischen Werkes ist im Prinzip individuell. Er wird für einen bestimmten Inhalt geschaffen, und auf Grund der oben festgestellten Spezifik der Beziehung von Inhalt und Ausdruck im literarischen Text kann er durch nichts Adäquates auf der Ausdrucksebene ersetzt werden, ohne dass sich eine Veränderung der Inhaltsebene ergibt (Lotman, 1972, p.173-174).

Het onderzoek naar de betekenis van de literaire tekst kan slechts gebeuren door een analyse van de betrekkingen tussen de bestanddelen waarbij vorm en inhoud een niet te scheiden eenheid vormen. De wereldvisie van de auteur die socio-cultureel bepaald is, kan alleen via een onderzoek van de interne opbouw benaderd worden. Een analyse van de interne structuur van het literaire werk moet telkens het uitgangs- en eindpunt zijn van elke structurele benadering: "The critic must, first and foremost, go boldly in among the structures of the work and take hold of the meanings these offer him" (Segre, 1973, p.76).

De ontologische status van het literaire werk - via de semiotiek wetenschappelijk vastgelegd en door andere critici meer intuïtief omschreven - leidt noodzakelijkerwijs tot een synthetische interpretatie die oog heeft voor de diversiteit van het literaire werk. Een historische en immanente benadering moeten met elkaar verenigd worden om tot bevredigende resultaten te leiden: "Literaturwissenschaft im umfassenden Sinne müsste historisch und systematisch zugleich verfahren, die historischen Phänomene als strukturiert, die Strukturen aber als wandelbar aufzeigen, synchronische und diachronische

Betrachtung mit einander verbinden" (Schramke, 1974, p.25).

Door de inherente multipliciteit van het literaire kunstwerk wordt de mogelijkheid van een volledige analyse een utopische droom. Zelfs bij de studie van één roman is dat niet meer haalbaar (Sötemann, 1973, p.160-161), tenzij misschien met interdisciplinair teamwerk.<sup>4</sup> Uiteraard kan een dergelijke volledigheid in de onderhavige studie niet nagestreefd worden. De keuze van drie romans van Hugo Raes als studieobject gebeurt met de bedoeling tot een omvattender beeld van zijn schrijverschap, dan door de analyse van slechts één roman mogelijk is, te komen. Terzelfdertijd worden de karakteristieken van de afzonderlijke teksten door impliciete én expliciete vergelijking duidelijker belicht. De beperking tot drie romans is opgelegd door de omvang die deze studie anders zou aannemen, maar als zodanig moet ze in het kader gezien worden van het kritische werk dat reeds over het oeuvre van Hugo Raes verschenen is en nog zal verschijnen.

Omdat de huidige lezer van het werk van Hugo Raes diens leefmilieu deelt, is geen uitdrukkelijk socio-culturele verduidelijking nodig:

Das Sprechen findet in einem bestimmten Kontext statt. Sartre hebt die kontextuelle Gebundenheit des Sprechens - oder des Schreibens - hervor: Schriftsteller und Leser sind historisch "situ-iert", "en situation". Und je grösser die Identität der Situation für beide ist, desto besser wird auch das Verständnis des Textes sein: Man sagt, dass die Bananen besser schmeckten, wenn man sie gerade gepflückt hat: Die Werke des Geistes müssen gleichermassen an Ort und Stelle konsumiert werden (Trabant, 1973, p.241).

De nadruk kan dus vallen op de persoonlijke manier waarop

Raes zijn wereldbeeld en dat van de tijd waarin hij leeft, tot een literaire vorm omschept. Toch worden, door verwijzingen naar andere moderne romans en naar de problematiek van de moderne roman in het algemeen, de romans van Hugo Raes in een grotere literaire zowel als socio-culturele context geplaatst zodat daardoor de nodige perspectivering en relativering bereikt wordt.

Aan de hand van een overwegend immanente structuuranalyse van drie romans van Hugo Raes wordt hier, zoals gezegd, geprobeerd een aantal relevante eigenschappen van zijn schrijverschap te belichten. De nadruk komt dus te liggen op het onderzoek van de interne structuur. Hierbij dienen de categorieën tijd, ruimte, karakterisering en vertelperspectief als uitgangspunten. Dit zijn de primaire tekstcategorieën; door hun interactie komt de boodschap van het literaire werk tot stand. Van deze "techniek" (Dresden, 1965, p.62) moet een intrinsiek onderzoek uitgaan: "... de techniek roept als het ware de Weltanschauung op, deze openbaart zich alleen in de technische voltooiing van het werk. Zij zijn zeer nauw op elkaar betrokken zonder geheel en al hetzelfde te zijn". Hiermee wordt impliciet een evaluatie van deze romans nagestreefd. In de structuuranalyse wordt immers de innerlijke samenhang van de tekst ontgonnen; de mate waarin deze bereikt is, bepaalt grotendeels de esthetische geslaagdheid van een literair werk. Structuuranalyse is dus tegelijkertijd literaire waarde-analyse:

... to talk descriptively of highly valued literary texts is to talk of their value. An analytic investigation of structural properties is to be preferred to general evaluative judgments of the simple form, X is a great work; such judgments function only as crude incitements to action, and are the starting points for precise analysis rather than the end

point to which analysis must lead (Ellis, 1974, p.102).

Het onderwerp van deze studie, nl. de analyse van drie romans van Hugo Raes, spruit voort uit persoonlijke belangstelling voor zijn werk die gerugsteund wordt door zijn erkenning als een belangrijk hedendaags auteur. Kersten beschouwt Raes als een van de "beeldbepalers der literatuur in België" (1979, p.85). A. van der Veen noemt hem "een van de opmerkelijkste Vlaamse schrijvers van de laatste tijd" (1967, p.142), J. Bernlef looft zijn originaliteit: "Hugo Raes is een van de interessantste Nederlandse auteurs wanneer men het over vormkwesties in de moderne roman wil hebben" (1968). De commissie die in 1969 aan Hugo Raes de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs toekende, schreef in het verslag dat zij de bekroning wou zien als:

... een aanmoediging tot volledige erkenning van de bijzondere kwaliteiten van het prozawerk van Hugo Raes. Niet de geringste kwaliteit van Hugo Raes' werk is, dat de auteur er bij elke publikatie blijk van geeft, zich te kunnen vernieuwen. De kracht van Raes' werk wordt voor een aanzienlijk deel bepaald door een betrokkenheid, geëngageerdheid als men wil, bij het gebeuren in zijn tijd; die wordt echter altijd eerder impliciet dan direct uitgesproken; artistieke concessies worden terwille van die geëngageerdheid niet gedaan (Hugo Raes, Profielreeks, 1976, p.24-25).

De toekenning in 1975 van de driejaarlijkse Belgische staatsprijs voor het proza voor Het smarán<sup>5</sup> bevestigt dat deze officiële erkenning niet is uitgebleven. Desondanks is er nog weinig omvattend en diepgaand kritisch werk over het oeuvre van Hugo Raes geschreven<sup>6</sup>; het is de bedoeling met deze studie, gedeeltelijk althans, in deze leemte te voorzien.

De beperking van deze studie tot De vadsige koningen (1961), Een faun met kille horentjes (1966) en Het smarán (1973) spruit, zoals reeds gezegd, hieruit voort dat de nadruk gelegd wordt op de afzonderlijke analyses. Daardoor wordt het materieel onmogelijk alle werken van Hugo Raes intensief te behandelen. De selectie van deze romans is ingegeven door de fundamentele overeenkomsten die ze vertonen in opbouw en stof. Het gaat telkens om romans die zich "in de realiteit" afspelen en die de montage als onderliggend constructieprincipe hebben. Hugo Raes zelf wees in een interview op dit verband: "Het (nl. Het smarán - LR) knoopt ook eigenlijk aan bij De vadsige koningen en Een faun met kille horentjes, wat de stijl en de wijze van werken betreft" (Lodeizen, 1973). Dit betekent echter niet dat deze drie romans een trilogie zouden uitmaken; dat was nooit Raes' bedoeling. Wel kunnen een aantal structurele overeenkomsten aangeduid worden. Juist door deze gelijksoortigheid wordt het mogelijk de literaire verdiensten van de afzonderlijke romans duidelijker te omschrijven en adequater te definiëren. De lotgevallen (1968), Reizigers in de anti-tijd (1970) en De verwoesting van Hyperion (1978) vallen buiten dit kader omdat ze zich in een fantastische, science-fictionachtige en daardoor volledig irreële wereld afspelen.

Ook Kees Fens maakt een dergelijk onderscheid in het werk van Hugo Raes. Onder de noemer van het fantastische brengt hij twee categorieën aan:

... in de collage-achtige romans figureert de fantastische, science-fictionachtige of gruwelijke vertelling binnen een herkenbaar en realistisch geheel. Het figureert en functioneert: in de gruwel der fantasie krijgt een visie op de werkelijkheid haar gelijk. Het best lukte dat in Een faun met kille horentjes, veel minder slaagde het procédé in Het smarán. ... Daarnaast staat het zuiver fantastische werk,

de romans De lotgevallen en Reizigers in de anti-tijd; beide zouden te ontleden zijn tot een verzameling fantastische verhalen met dezelfde personen als hoofdfiguren (1974).

Deze artificiële scheiding betekent niet dat er tussen de zuiver fantastische romans en de meer realistische geen vergelijkingspunten zouden bestaan - uiteindelijk vormen ze gezamenlijk Raes' oeuvre. Door hun andere aard echter zal een vergelijking tussen beide groepen minder structurele implicaties inhouden. Ook in Hemel en dier (1964) komt in het tweede gedeelte een fantastische wereld voor, terwijl het realistische eerste gedeelte door de thematische beperktheid tot de liefde niet dezelfde thematische ruimte biedt als de andere realistische romans. Ook Raes zelf wijst daarop:

'Hemel en dier' heeft ten slotte maar één thema, en ik wist ongeveer van in het begin waar ik naartoe ging. Maar in een boek als 'De vadsige koningen' dat op alles slaat, of als 'De Faun' dat eigenlijk een soort panopticum is, heb ik lang moeten wachten, ja tot in het eindstadium bijna, voordat ik duidelijk wist wat ik moest doen om het te voltooien en om het een volledig uitgewerkte gestalte te geven. 'Hemel en dier' daarentegen was eenvoudiger, het was één geschiedenis, met twee mensen, maar met één thema (Bloem, Cornets de Groot, Gijsen, Leus, Weverbergh & de Wispelaere, 1969, p.14).

Deze roman wordt dan ook buiten beschouwing gelaten. Doordat bovendien de publicatiedata van de te bespreken romans verspreid liggen over een redelijke periode van het schrijverschap van Hugo Raes, nl. van 1961 tot 1973, wordt het mogelijk een betrouwbaar beeld van de aard en ontwikkeling van dit schrijverschap te schetsen.

In drie afdelingen zullen de drie romans eerst afzonderlijk structureel ontleed worden <sup>7</sup>; in het laatste hoofdstuk worden enkele conclusies getrokken.

#### AANTEKENINGEN

- 1 Over de literaire semiotiek is al heel wat verschenen. Zelfs een beknopte bibliografie valt buiten mijn bestek. Ik volsta met de in de bronnenlijst vermelde werken.
- 2 Er wordt specifiek verwezen naar Lotman (1972).
- 3 Deze inleiding in zijn geheel kan dus opgevat worden als een summiere verduidelijking van mijn lezershorizon en dus van de normen van waaruit het werk van Raes in deze studie benaderd wordt.
- 4 Zie o.a. Vervliet (1977, p.21), Weisgerber (1969, p.296), Janssens (1971, p.48) en Fokkema & Kunne-Ibsch (1977, p.181).
- 5 Hugo Raes geeft de voorkeur aan de volledige titel, Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis. Om praktische redenen wordt in deze studie de afgekorte titel, Het smarán, gebruikt.
- 6 Wat boeken betreft, verdienen een vermelding: Bloem, Cornets de Groot, Gijsen, Leus, Weverbergh & de Wispelaere (1969); Kersten & Weck (1976) en Kersten (1978).
- 7 Tekstkritisch doen zich daarbij geen problemen voor daar de herdrukken ongewijzigd zijn. Voor De vadsige koningen is gebruik gemaakt van de tiende druk (1974), voor Een faun met kille horentjes van de achtste druk (1974) en voor Het smarán van de eerste druk (1973).

AFDELING I DE VADSIGE KONINGEN: DE PUINHOOP VAN HET IK

INLEIDING

Hugo Raes debuteerde met twee dichtbundels nl. Jagen en gejaagd worden (1954) en Afro-Europees (1957). Nadien heeft hij zich uitsluitend op het proza toegelegd <sup>1</sup>, omdat hij van oordeel is dat dit genre hem als uitdrukkingsmiddel beter ligt dan de poëzie <sup>2</sup>. In 1957 verscheen zijn eerste verhalenbundel Links van de helikopterlijn en in 1961 zijn eerste roman De vadsige koningen. Met dit werk heeft Raes zijn naam als romanschrijver gevestigd. Daarna volgden verhalenbundels en romans elkaar geregeld op. <sup>3</sup> De vadsige koningen onderscheidt zich qua opzet wel van andere in die tijd in de Nederlanden gepubliceerde werken:

Weinig gehinderd door esthetische tradities beschreef Raes de slapeloze nacht van een jongeman die van de eerste tot de laatste bladzijde fungeert als een instrument dat rusteloos eigen indrukken en herinneringen reproduceert, gecombineerd met (vaak groteske of gruwelijke) wetenswaardigheden over het leven op aarde: een stroom van persoonlijke en algemene gegevens waarop de lezer wordt meegevoerd, niet - zoals in de traditionele roman - naar de ontknoping, maar eenvoudig naar het einde van een nacht. Met dat einde demonstreerde de roman zijn continueerbaarheid en de mogelijkheid hem te interpreteren als een voorbeeld van leven waarin psychologische, fysiologische, maatschappelijke en andere bestanddelen zijn begrepen in de slordige vorm waarin ze ook in de werkelijkheid buiten het boek voorkomen (Morriën, 1967, p.137).

Toch is deze roman in bepaalde opzichten weer niet meer zo modern. Het volgehouden gebruik van de bewustzijnsstroom en de montage zijn geen nieuwe technieken. Herhaaldelijk is in dit verband al gewezen op de invloed van Henry Miller <sup>4</sup>

en Louis Ferdinand Céline. Het omstreden werk Voyage au bout de la nuit van Céline zag voor het eerst het licht in 1932; Millers Tropic of Cancer en Tropic of Capricorn verschenen respectievelijk in 1934 en 1939. Ook Louis Paul Boon, voor wie Raes een grote bewondering koestert en wiens romans hem zeker geïnspireerd hebben<sup>5</sup>, heeft vóór 1961 heel wat van zijn belangrijkste werk geleverd. De vadsige koningen brengt nochtans een vernieuwing in de Nederlandse romankunst en kan beschouwd worden als een mijlpaal in het oeuvre van Hugo Raes. Het gebruik van de bewustzijnsstroom noopt de auteur tot het doorbreken van de lineaire verhaalintrige; het werk wordt, volgens de montage-techniek aangevuld door het collage-procédé, caleidoscopisch opgebouwd. Het is deze techniek die Raes in Een faun met kille horentjes en Het smarán verder zal doortrekken en zodanig hanteren dat hij daardoor tot een belangrijk vernieuwer van de romanvorm kan uitgroeien. Vooral in het montage-principe ligt de essentie van de drie te bespreken romans vervat.

Afgezien daarvan is De vadsige koningen ook op zichzelf beschouwd een geslaagde roman die door de critici als zodanig wordt beoordeeld. Voor Van Vlierden is het boek een "uitzonderlijke roman" (1969, p.172) en Van Straten is de mening toegedaan dat het "de opmerkelijkste verschijning in de Vlaamse literatuur mag heten sinds het debuut van Louis-Paul Boon" (1976, p.12). In dit licht is een afzonderlijke bestudering ervan dus ook ten volle gerechtvaardigd.

Achtereenvolgens zullen de bewustzijnsstroom, thematiek en motieven, de opzet van de karakterisering en de ruimte als belangrijkste betekenisdragende structurelementen besproken worden.

AANTEKENINGEN

- 1 De bundel Brandstichting tegen de tijd (1976) bevat een selectie van zijn gedichten.
- 2 Zie Van Marissing (1971, p.28).
- 3 Zie het bibliografisch overzicht van de werken van Hugo Raes achteraan.
- 4 In De vadsige koningen wordt herhaaldelijk naar Miller verwezen. Een van de belangrijkste personages, nl. Walter, wordt tot een personificatie van Henry Miller: "Hij ziet eruit gelijk Henry Miller in zijn jonge jaren ..." (p.103). Zie ook p.101-103.
- 5 Raes zelf heeft de invloed van deze schrijvers erkend: "Wie een grote indruk op mij lieten toen ik als jongeman las ... waren Louis-Paul Boon, Henry Miller, Céline. En de Decameron" (Hugo Raes, Profielreeks, 1976, p.8). Zijn schatplichtigheid aan Boon bevestigt hij in "De invloed van Louis-Paul Boon op de jongere generatie" (s.a., p.106-109). Deze beïnvloeding heeft niet geleid tot een slaafse navolging, maar was eerder een inspiratie die richting gaf aan het individuele schrijverschap van Hugo Raes.

## HOOFDSTUK 1 DE BEWUSTZIJSSTROOM

De vadsige koningen is een bewustzijsroman. Het boek bevat de caleidoscopische voorstelling van één slapeloze nacht van half twaalf (p.7) tot drie uur (p.190) uit het leven van Herman, de hoofdpersoon die in de ik-vorm weergeeft wat in hem omgaat. Hermans innerlijke beleving wordt weergegeven in de "direct interior monologue". De lezer kan zonder auctoriale intrusies kennis nemen van het gevoels- en gedachtenleven van de romanfiguur in kwestie. Het innerlijke wordt zonder restricties blootgelegd:

Im inneren Monolog tritt dem Leser ein Ich gegenüber, das bereits die charakteristischen Merkmale einer Reflektorfigur aufweist: es erzählt nicht, wendet sich an keinen Zuhörer oder Leser, sondern spiegelt in seinem Bewusstsein seine eigene momentane Situation, einschliesslich von Rückerinnerungen, die durch diese Situation aufgerufen werden. Die in einem inneren Monolog dargestellte äussere Welt erscheint also nur als Reflex im Bewusstsein der Ich-figur (Stanzel, 1979, p.270).

De totale romanwereld wordt vanuit Hermans perspectief overgedragen.

### 1.1. Openheid

De vadsige koningen is de voorstelling van Hermans overpeinzingen gedurende enkele nachtelijke uren. Hermans gedachtengang, die zich vrij door tijd en ruimte ontplooit, beslaat zowat 190 bladzijden. Deze drie en een half uur vormen dus slechts een uiterlijk kader waarin de sterk associatief werkende bewustzijsstroom zich ongestoord kan ontwikke-

len. De verteltijd wordt zodoende een microcosmos waarin een gecomprimeerd beeld geschetst wordt van Hermans uitkijk op en ervaring van het leven. Tijdens deze periode blijft ook de plaats van handeling praktisch ongewijzigd: Hermans slaapkamer en huis en een korte episode op het platte dak (p.190). De beknoptheid van de tijd in het hier-en-nu en de afgeslotenheid van de uiterlijke ruimte hebben een eenheidsscheppende functie als omraming van de bandeloze bewustzijnsstroom.

De terugkeer in de laatste zinnen naar de beginsituatie met de zwoele lucht, de zandkorreltjes, de geluiden van de "nationale baan", in bijna letterlijk dezelfde bewoording maar met toch enkele wijzigingen die op een tijdsverloop duiden, maakt formeel een einde aan de tekst die zich theoretisch onbeperkt zou kunnen voortzetten. In de toekomstblik van de slotzinnen "Misschien zal het gaan regenen. Dagenlang regenen. Tot de zon weer doorbreekt en een tijdje schijnt" (p.191) wordt trouwens deze eindeloosheid gesuggereerd. Juist deze oeverloosheid is het teken van een door Herman ervaren stuurloosheid en onmacht. De verhouding tussen subject en wereld kan niet meer volgens een algemeen geldig normstelsel omschreven worden. De buitenwerkelijkheid ontsnapt aan elke vorm van controle door het individu, zodat ordening onmogelijk is. Het ik is daardoor van de werkelijkheid vervreemd en heeft zich, uit noodzaak, volledig in zichzelf teruggetrokken - de bewustzijnsstroom is de vorm waarin deze scheiding door de volledige beperking tot het subject duidelijk wordt aangegeven - waar het de eigen aftakeling waarneemt. Het innerlijke is immers even ondoorgrondelijk en onkenbaar als de buitenwereld - "Waar eindigt dat koord?" (p.45) vraagt Herman zich in zelfonderzoek af. Herstel van een uiterlijke en innerlijke orde uit de chaos is uitgesloten. In de eindeloos continu-

erende stroom wordt de onmogelijkheid van een zinvolle synthese beklemtoond.

De uitgangssituatie, die in het verloop van de roman niet meer expliciet ter sprake gebracht wordt en die praktisch ongewijzigd blijft, dient als achtergrond waartegen de bewustzijnsstroom zich afspeelt. Het opnieuw oproepen van deze uitgangssituatie doet de passiviteit van de hoofdfiguur uitkomen en versterkt zodoende de beleving van de zinloosheid. Herman zal het gevoel van absurditeit nooit kunnen overwinnen, hij is er het willoze slachtoffer van. In de roman komen twee elkaar aanvullende en insluitende bewegingen voor: enerzijds de continuerende stroom van de gedachten, anderzijds het cirkelvormige verloop van deze stroom. Deze indamming impliceert een statische tijdservaring. Beide worden tot uitdrukking van hetzelfde gevoel: de onmogelijkheid om tot een besloten, samenhangend en daardoor zinvol beeld van het leven te komen en het besef daartoe nooit in staat te zullen zijn. Uiteindelijk belandt men telkens weer bij het uitgangspunt. De beleving van de zinloosheid is totaal en absoluut. Het bestaan van Herman kan niet als een afgerond geheel beschreven worden, omdat het juist uitdrukking is van een existentiële crisis-situatie waarvoor geen oplossing kan worden gevonden. In zijn onontkoombaarheid verkrijgt deze situatie een noodlotskarakter. De enige zekerheid is die van de blijvende onzekerheid. Begin- en eindsituatie zijn aan elkaar gelijk; iets fundamenteels verandert er immers niet.

Door de uiterste willekeurigheid van de gekozen levensepisode die op geen enkele manier gerechtvaardigd wordt - Herman bevindt zich niet in een persoonlijke crisissituatie of wordt niet onder externe druk tot levensverantwoording verplicht - wordt dit gegeven verder uitgebouwd. De beperking van de tijd in het hier-en-nu tot specifiek deze drie en een half uur, met

daarbij het arbitraire eindpunt door de herhaling als een deus-ex-machina van de openingsscène, bezorgen aan de selectie van de romanstof het uitzicht van een kunstgreep. Herman raakt bovendien niet eens meer opnieuw aan de slaap. De keuze van precies deze levensepisode is kunstmatig en had evengoed anders kunnen gebeuren, want dit zou geen verandering van de centrale problematiek tot gevolg hebben. De ene nacht wordt representatief voor het hele leven van Herman. Reeds in de eerste zin van de tekst wordt deze representativiteit vastgelegd in de aanduiding van de herhaling: "Zoals dit dikwijls gebeurt ..." (p.7). De nacht wordt tot een symbolische voorstelling van het leven van Herman, zijn bestaan wordt herleid tot een nachtleven zoals bv. blijkt uit: "Wanneer ik in de duisternis lig, kan ik niet aan licht denken, ..." (p.165) en "Soms als ik in het donker lig te denken aan alles ..." (p.152).<sup>1</sup> In dit opzicht kan een onmiskenbare parallel getrokken worden met de opzet van Célines Voyage au bout de la nuit, waarin eveneens aan de nacht een gelijkaardige symboolwaarde toegekend wordt.

Een dergelijke roman kan geen definitief en integrerend eindpunt kennen omdat de conflictsituatie onoplosbaar is: "It is the stream of conscience, not the structure of meanings, which is open, since in each case the novelist conceives and provides no final events which limit the experience" (Friedman, 1966, p.35).<sup>2</sup> In dit opzicht wijkt een roman zoals De vadsige koningen beslissend van een traditionele roman af:

The tradition makes an unmistakable ethical statement. It tells us, the tradition as a whole tells us and every step of the way tells us, that whether our heroes or anti-heroes perish or flourish (for it simply doesn't matter in this respect), they must continually attempt to transcend - to order finally,

finally make sense of, finally limit, and hence transcend - their disturbing, expanding experiences which in fact cannot be transcended, can never be transcended (Friedman, 1966, p.186-187).

Al Hermans ervaringen monden uit in de absolute zinloosheid van het leven; alleen door een structurele openheid, die de gebrokenheid en versplintering van het bestaan weer spiegelt, kan hieraan een gestalte gegeven worden: "Es ist ein verbreiteter Gedanke: Integration, Synthese, das geschlossene Werk - sie sind Lüge angesichts der Zerrissenheit und Unzulänglichkeit der Verhältnisse. Erst im Scheitern hat moderne Kunst ihre Wahrheit: protestierend bringt sie so das Ausstehen von Vernunft und Versöhnung vors Bewusstsein" (Schramm, 1967, p.8). Finaliteit t.o.v. de "stream of conscience" kan niet bereikt worden zodat die door zijn openheid tot uitdrukking wordt van de fundamentele levensonzekerheid. Dit betekent echter niet dat de roman geen doelgerichte structurele eenheid zou tonen. Ook voor het verwoorden van de chaos is een structuur nodig. Het is door deze structurering dat een artistiek geheel ontstaat. Hoewel de betekenislaag verwijst naar de ervaring van de zinloosheid, maakt de romanvorm als geheel toch een geïntegreerde eenheid uit. De bewustzijnsstroom is de vorm waarin deze georchestreerde chaos is uitgewerkt. De twee belangrijkste kenmerken ervan zijn, zoals reeds aangegeven, enerzijds de dynamische gedachtenstroom en anderzijds de cyclisch-statische tijdsbeleving en -opzet.

## 1.2. De dynamische gedachtenstroom

### 1.2.1. Opbouw

Hermans ik vormt de kern van De vadsige koningen, daarnaast heeft er niets bestaansrecht. Door de beperking van het per-

spectief tot het innerlijke van Herman wordt de roman in het teken van een volledige subjectiviteit geplaatst. In de bewustzijnsstroom kan een accuraat beeld geschetst worden van de psychische ervaringen van het individu. De buitenwerkelijkheid bestaat niet als een onafhankelijk gegeven, als een entiteit op zichzelf met een intrinsieke waarde, maar alleen in de subjectieve voorstelling van Herman. Alles wordt door de filter van zijn bewustzijn onuitgesproken tot uitdrukking gebracht. Alleen de innerlijke beleving is nog van belang en zelfs die wordt ondergraven, omdat in het ik zelf, dat vervreemd en geïsoleerd is van de buitenwerkelijkheid, geen houvast kan worden gevonden. De aftakeling en verbrokkeling van het ik wordt daardoor tot een voldongen feit en passiviteit de enig mogelijke levenshouding.

Deze passiviteit blijkt reeds uit het feit dat Herman geen beheer over de bewustzijnsstroom heeft; hij wordt erdoor meegesleurd en kan zich slechts willoos laten voortdrijven. Van een bewuste, actieve ordening kan er geen sprake zijn. De wijze waarop de bewustzijnsstroom verloopt, maakt dat zeer duidelijk. De gedachtenstroom in het bewustzijn wordt dikwijls aan de gang gehouden door het associatiemechanisme, nl. "the power of one thing to suggest another through an association of qualities in common or in contrast, wholly, or partially - even to the barest suggestion" (Humphrey, 1972, p.43). De subjectiviteit wordt door deze techniek onverbloemd weergegeven; immers, het volstrekt persoonlijke van de associatieve verbindingen is het wezenlijke kenmerk ervan. Ook door dit associatieve patroon wordt de openheid van de roman versterkt. De associatieve verbindingen kunnen geen intrinsiek eindpunt bereiken: dit zou immers een negatie betekenen van de zich vrij ontwikkelende bewustzijnsstroom. De associaties kunnen onbeperkt doorgetrokken worden. De verwezen-

lijking van dit structuurpatroon wordt door de Wispelaere, voortbouwend op de bevindingen van B. Kemp, als volgt omschreven:

De roman is niet cirkelvormig, maar continuerend, en volgens het principe van de reeks of de ketting had hij net zo goed op een willekeurig punt, zelfs midden in een zin kunnen ophouden. De betekenis van de kettingstructuur ligt hier zelfs ten dele in de suggestie dat het gepieker, de ordeloze gedachtenstroom, nooit eindigt, niet actief bedwongen wordt, niet in een logisch systeem wordt ondergebracht, maar het personage haast oppermachtig beheerst. Voor het lawine-karakter van deze stroom heeft de schrijver zelf beelden gebruikt als: golven, een ouragan, orgieën, een maalstroom, een litanie, een recitatief, een inventaris, een encyclopedie enz.: "Als je aan drankhuizen begint te denken, komen de gedachten als baren achtereen aanrollen ...". Dit structuurprincipe van de reeks vinden we op alle niveaus van de roman terug: in het naast elkaar plaatsen van talloze verhaalseenheden zowel als in de asyndetische en polysyndetische woordorde en de nevenschikkende syntaxis. Het is dan ook in deze onderlinge samenhang dat het boek zijn artistieke eenheid vindt. Het analytische aaneenrijgen en eindeloze opeenstapelen zijn eigen aan het tegelijk lucide en apathische bewustzijn van het personage. De neiging tot immobiliteit en de dadenloosheid vinden hun directe neerslag in de talrijke zinnen zonder werkwoorden of met alleen nominale vormen. Het verlangen naar bevrijdende energie, ook vanuit de fundamentele passiviteit ervaren, breekt af en toe los in horizontaal verlopende en uitstervende krachtontladingen. Hoezeer een horizontale structuur deze roman beheerst, wordt o.m. op bladzijde 73, door een verrassend contrast, bijzonder duidelijk. Daar wordt de opstekende levensdrift opeens aldus verwoordt: "Ik onderga een onstuitbare drang om te vliegen". Deze, in het verlangen beleefde, verticale beweging suggereert een opwaarts ritme dat in het boek zelf niet aanwezig is, maar dat het dualisme dat eraan ten grondslag ligt sterk voelbaar maakt (1968, p.215-216).<sup>3</sup>

Vooral het principe van de associatie is de drijfkracht van deze niet te stelpen en onbeheerbare gedachtenreeks.

De gedachtenstroom wordt dus enerzijds voortgedragen door de associatietechniek, anderzijds aangevuld door de plotse inval "Dan had ik weer een beeld ..." (p.38), "En intussen schiet mij iets te binnen ..." (p.71) en de bewuste denkactiviteit "Zoek een andere gedachtengang, denk ik ..." (p.10), "Maar om terug te keren tot de werkelijkheid ..." (p.78). In de inval, die een radicale breuk in een associatiereeks aangeeft, komt nogmaals het oncontroleerbare van de subjectieve gedachtenprocessen tot uiting. Een totaal nieuwe gedachtenrichting wordt ingeslagen. Waar het associatiemechanisme nog een zekere logica veronderstelt, blijft die bij de inval volledig achterwege. Het grillige en onvoorspelbare is er de wezenstrek van. De versplintering wordt zodoende ten volle doorgevoerd. Daartegenover staat de bewuste denkactiviteit. Deze activiteit moet in dit verband niet beschouwd worden als ordescheppend en zingevend, maar duidt o.a. op een bewust zijn van de wijze waarop de gedachtenstroom verloopt. Hieruit blijkt een grote aandacht bij Herman voor de manier waarop de bewustzijnservaring tot stand komt; de vormproblematiek kan daardoor tot een belangrijk motief in de tekst uitgroeien.

In De vadsige koningen plooit de bewustzijnsstroom zich herhaaldelijk op zichzelf terug. Zowel in het hier-en-nu van de slapeloze nachturen als in de herinneringsbeelden, waarbij het dikwijls niet mogelijk is een duidelijk onderscheid aan te geven, komen verwijzingen naar en beschrijvingen van de werking van de bewustzijnsstroom voor. Herhaaldelijk bevatten de beelden die bij Herman opkomen voorstellingen van eenzelfde soort gepieker als er in het heden plaatsvindt: "Waaraan zit je te denken, vraagt Deborah. Och

aan niets bijzonders, zomaar allerlei dingen die door je hoofd rijzen en dan terug wegdalen naar beneden" (p.143). Deze uitspraak verwijst naar de manier waarop de bewustzijnsactiviteit zich tijdens de slapeloze nacht voltrekt. Er ontstaat dus, zoals B. Kemp het gesteld heeft, "een piekeren in de tweede graad" (1962, p.288). Beide vlakken verhouden zich als een spiegelbeeld tot elkaar, zodat de cirkel weer gesloten wordt.

De situatie in het hier-en-nu, nl. het nachtelijk gepieker van Herman, wordt bijna letterlijk maar op onrechtstreekse wijze, d.w.z. niet als onmiddellijke beleving, weergegeven in een algemene theoretisering over het leven:

Je ligt ook al eens een uurtje te denken of te piekeren over futiele dingen, of belangrijke. Of meer nog: je ligt in bed, je kan geen slaap vatten, er rollen allerlei stenen, keien van gedachten door je hoofd. Lichtjes flitsen aan en kleurtjes verschijnen. En drie uur nadien slaap je nog niet (p.28).

Dit doelloze gepieker maakt, als weerspiegeling, het gepieker uit het heden tot een absurde bezigheid. In het feit dat het gepieker terugblijkt op zichzelf, wordt de onmacht van het denken, om tot zinvolle bestekopname en inzicht te komen, verscherpt. De vlinderende gedachtengang sluit het tot stand komen van een betekenisvol geheelbeeld uit. Het piekeren over het piekeren wordt tot het beeld zelf van deze sterilititeit.

Kemp meent dat er bij Herman geen sprake is van een bewuste zelfreflectie op het piekeren (1962, p.288). Toch bevestigt Herman wel degelijk de diepere implicaties van de gedachtenwoekering als uiting van een grotere levensonlust. Uit de volgende passage waarin terzelfdertijd een verband met de titel wordt gelegd, blijkt dit zeer duidelijk:

Maar als je ligt, komt er van slapen niets. Het is of die houding een aantal hersencentra in werking stelt. Je begint te denken aan allerlei losse oppervlakkige dingen, kwellende zeurende gedachtjes, knagende mentale insektenbeetjes, storende kleine gangstertjes. Onmachtig steriel als van een middeleeuws of twintig eeuws koning, een terend keizer op de divan (p.145-146).

De bewustzijnsstroom wordt tot de weergave van Hermans onmacht tot zingeving en synthese en wordt door hem als zodanig ervaren.<sup>4</sup> Het verlies van samenhang dat in de bewustzijnsstroom wordt uitgedrukt, is de gestalte zelf van een verbrokkelde wereld. De werkelijkheid wordt immers in dezelfde termen beschreven als de bewustzijnsstroom: "De werkelijkheid is een nare droom. Ze duikt op en verzwindt onverwacht. Natuurkundig verantwoord, of louter toevallig, rijzen sommige dingen op binnen de aperceptie voor korte tijd. Ineens maken ze plaats voor iets anders. Droom of werkelijkheid" (p.85). Verbeelding (romanvorm) en werkelijkheid zijn één geworden. Buiten het subject bestaat er niets meer en ook het ik is daardoor problematisch geworden.

In de bewustzijnsstroom en Hermans reflectie erover wordt de scheiding tussen mens en wereld als absoluut gesteld. De dynamiek en gebrokenheid van de gedachtenstroom, uitingen van de onmogelijkheid tot een georganiseerd denkproces, worden tot tekens van onmacht. Op deze wijze sluiten activiteit en passiviteit elkaar in als wezenlijke polen van Hermans bewustzijnsstroom. Het voortdurend verspringen van de gedachten is de uiting van een onbeheerbaarheid: "The psyche, which is almost continuously active, cannot be concentrated for very long in its processes, even when it is most strongly willed; when little effort is exerted to concentrate it, its focus remains on any one thing but momentarily" (Humphrey, 1972, p.43).

Er kan geen actieve inspanning gedaan worden om de gedachten langs vaste banen te leiden. De relatief ongeorganiseerde en ongeordende gedachtengang, die het beeld van een continue stroom oproept, is dus kenmerkend van Hermans bewustzijnsstroom en bepalend voor zijn levensvisie.

De principes van de associatie en de inval zorgen voor een continue, zij het verbrokkelde, stroom, waarbij verschillende gedachteneenheden elkaar nu eens in snel tempo opvolgen, dan weer over een langere periode ongewijzigd blijven, nl. waar hetzelfde onderwerp of een gelijksoortige thematiek ter sprake is. Door deze tempo-variatië wordt nogmaals de subjectieve gang van de bewustzijnsstroom kenbaar gemaakt en worden natuurlijk belangrijke accenten in het verhaalverloop geplaatst. Vooral bij de vlugge afwisseling van gedachten zonder rechtstreeks verband wordt de idee van de dynamische stroom versterkt. Uiteindelijk echter blijkt deze onbeperkteheid slechts aan de oppervlakte te bestaan: de roman krijgt op het niveau van de "structure of meanings"<sup>5</sup> een duidelijke eenheid die vooral bewerkstelligd wordt door een thematische eenstemmigheid.

### 1.2.2. Uiterlijke vormgeving

Ook de uiterlijke vormgeving reflecteert de oncontroleerbaarheid van Hermans gedachtengang. Een hoofdstukindeling ontbreekt. De tekst loopt van begin tot einde onafgebroken door, waarbij onderbrekingen door wit de enige vorm van scheiding zijn. Er zijn geen andere aanduidingen van een uiterlijke structurering. De lengte van het wit tussen de verschillende tekstgedeelten is steeds gelijk, zodat hierdoor geen verder onderscheid gemaakt wordt. De lengte van deze tekstfragmenten varieert zeer sterk van minder dan één bladzijde (p.30, 38, 85-86) tot enkele tientallen bladzijden

(p.146-169). Sommige fragmenten bevatten een duidelijk afgebakende gedachteneenheid. Het wit duidt dan een gedachten-sprong of een nieuwe inval aan. De indeling door wit geeft in deze gevallen dus grotere eenheden aan in de gedachten-gang, zoals die zich in het hier-en-nu van de nacht ont-wikkelt. Deze eenheden worden echter dikwijls op een of an-dere wijze met de volgende verbonden. Soms berust de over-gang op het principe van de tegenstelling. Zo wordt een fragment over het leven als "een ijverbeschaving, een zin-loze koortsige jacht" (p.28) gevolgd door een bespreking van mogelijke alternatieven: de natuur, het kind-zijn, de ont-hechting van de yogamens (p.28-32). Een gesprek tussen Her-man en Billy over de "nutteloze miserie" (p.164) en de gruwel van de doodsstrijd (p.156-169) wordt geplaatst tegenover de kinderlijke onschuld (p.171-176) en de gelukservaring van Billy (p.176-179).

Dikwijls wordt er een formeel verband tussen opeenvolgen-de fragmenten gelegd. Sommige worden associatief verbonden maar gaan dan een andere richting uit. Na een gesprek tussen Herman, Billy en Walter vormt Walter het uitgangspunt van het volgende fragment (p.56). Soms doet zich een gedachten-sprong voor, hoewel tijd en ruimte ongewijzigd blijven. Op p.30 wordt Eriks gesprek met de buurman weergegeven, op p. 30-31 de avond van waarschijnlijk dezelfde dag. Het fragment op p.72-75 bevat Hermans gewaarwordingen na de party die in het vorige fragment beschreven werd. De ziekte van Erik vormt telkens het aanknopingspunt van de fragmenten op p. 36-39. Andere fragmenten bouwen gezamenlijk een nadrukkelijk beklemtoonde thematische eenheid op. Zo zet het fragment op p.25 het motief van het moe-zijn verder en verbindt het sleutelwoord "voorwerp" het fragment op p.17-19 met het voor-gaande. Op p.121 wordt door de herhaling van de vraag "Wat

is geweten van een mens" de thematische aansluiting met wat voorafgaat bewerkstelligd. Een aantal andere fragmenten vormen gezamenlijk een thematische en tijdruimtelijke eenheid maar worden toch in kleinere onderafdelingen gesplitst, bv. de tocht naar zee (p.129-141) met zijn onderverdeling in een aanloop of het verlangen naar ontvluchting (p.129-136), de roes (p.136-139) en de aftocht of de aftakeling (p.139-141). De vakantie in het zuiden (p.179-190) volgt in grote lijnen hetzelfde patroon. Het denken aan de kroegen (p.94-108) en de party's (p.56-72) zet telkens een opsomming aan de gang die over verschillende fragmenten verspreid ligt. Ook Hermans jeugdherinneringen worden over verscheidene fragmenten verdeeld (p.107-115). Op deze wijze worden door wit gescheiden fragmenten toch aan elkaar gekoppeld. De bewustzijnsstroom wordt daardoor gedeeltelijk ingedamd zodat de roman aan eenheid wint.

In een aantal fragmenten echter komen gedachtensprongen voor die soms zelfs een grotere breuk vertonen dan die tussen de door wit gescheiden fragmenten. Immers, ook in deze fragmenten zelf is dikwijls de bewustzijnsstroom werkzaam.<sup>6</sup> Hierdoor wordt het belang van het wit als ordeningsprincipe gedeeltelijk ontkracht. Als er nl. in de fragmenten zelf soms grotere overgangen plaats vinden dan tussen een aantal door wit van elkaar gescheiden fragmenten, dan verliest dit procédé zijn ordenende functie. De betekenis van het wit wordt herleid tot een uitsluitend lokale functionaliteit in het tegenover elkaar stellen van afzonderlijke fragmenten. De onderverdeling door wit is dus slechts een grove, redelijk arbitraire en gedeeltelijk inaccurate rangschikking van de tekst en wijst op het ontbreken van een zuiver logische opbouw, iets wat in een bewustzijnsroman echter niet kan worden verwacht. Het geeft a.h.w. de leegten van het bewustzijn aan: "Blijft mijn hoofd secon-

denlang leeg" (p.126), zonder echter een vast ordeningsbeginsel te worden. In dit opzicht is de onderverdeling door wit niet noodzakelijk in de tekst.<sup>7</sup>

Toch vervult het wit een wezenlijke functie. Het is onontbeerlijk omdat hierdoor telkens naar een ordening van de tekst vanuit het hier-en-nu gewezen wordt. Het wit is immers een verdeling, aangebracht vanuit een hogere orde - alleen het hier-en-nu van Hermans slapeloze nacht kan hiervoor in aanmerking komen. Waar in de tekst zelf bijna geen verwijzingen naar dit nachtelijke raam voorkomen, vervult het wit de functie om doorheen de roman de oriëntatie op dit kader te behouden.<sup>8</sup> Op deze wijze worden de thematische implicaties van de kadernacht en de werking van de bewustzijnsstroom des te meer geaccentueerd.

Naast de omvattende bewustzijnsstroom zoals die zich - gemarkeerd door het wit - in de nacht ontrolt, bevat de tekst, evenals met het piekeren het geval is, een bewustzijnsstroom in de tweede graad. Enerzijds is er het grote patroon van de bewustzijnsstroom zoals die zich in het hier-en-nu ontwikkelt, anderzijds bevatten sommige opgeroepen beelden of onderdelen ervan op hun beurt een associatief verloop; m.a.w. bij Herman komen tijdens de nacht beelden op die zelf voornamelijk uit associaties bestaan. Er heeft een verdubbeling van de bewustzijnsstroom plaats.<sup>9</sup> Deze verdubbeling wijst nogmaals op de onmogelijkheid om door middel van de bewustzijnsstroom aan de chaos van het bestaan te ontsnappen. Integendeel, juist de bewustzijnsstroom maakt deze chaos nog ondoordringbaarder. Het "inwendig kankeren, vretend slopen" (p.141) is de essentie van Hermans leven. Deze kringloop van passiviteit en zinloosheid is niet te doorbreken.

### 1.2.3. Tijd

Het is in de continuerende stroom van indrukken dat het le-

ven van Herman omvat wordt. Zijn gedachten gaan uit naar zijn eigen verre en meer nabije verleden; eigen ervaringen worden aangevuld met verhalen van anderen, krantenverslagen en verbeeldingsvoorstellingen. Scenische beschrijvingen wisselen af met verslagen van gebeurtenissen vanuit een later tijdsperspectief. Het verband met het hier-en-nu van de slapeloze nacht ontbreekt dikwijls volledig of wordt zeer vaag gehouden. In dit opzicht vervullen, zoals aangegeven, de onderbrekingen door wit een belangrijke oriënterende functie. De tijdsaanduidingen en tijdsverbanden zijn over het algemeen erg vaag. Dit geldt reeds t.o.v. de uitgangssituatie. Alleen de overkoepelende tijdsduur van de nachtelijke bewustzijnsstroom van half twaalf (p.7) tot drie uur (p.190) wordt nadrukkelijk aangegeven; een verdere plaatsing in een breder tijds-kader is erg moeilijk. Een jaartal wordt niet vermeld en ook de tijd in het jaar is niet zonder meer uit te maken. Herman is met zijn gezin eergisteren naar zee geweest (p.7). De nacht kan echter een van "de eerste zwoele nachten" (p.8) van de zomer (of de lente) zijn of een van de laatste, zoals blijkt uit de verwijzing naar de laatste wespen en de herfstkleuren (p.191). De nacht kan dus niet in een duidelijk omlind tijdsgeheel gesitueerd worden, zodat de onbepaaldheid ervan de doorslag geeft. Zoals dat ook met de arbitraire begrenzing van de geselecteerde tijdsperiode het geval is, wordt hierdoor een grotere universalisering bereikt: deze nacht is in zijn onbepaaldheid representatief voor het leven van Herman. Het verloop van tijd dat toch enigszins gesuggereerd wordt, van lente tot herfst, sluit hierbij aan en leidt onvermijdelijk tot de conclusie dat er zich in zijn leven geen enkele verandering voordoet. Een verder aspect hiervan is de herhaalbaarheid van deze nacht. De eerste zin: "Zoals dit dikwijls gebeurt ..." (p.7) duidt dit reeds aan. Het is een nacht die zich telkens herhaalt en

daardoor een open karakter behoudt. Ook in dit geval vindt er een verdubbeling plaats: zoals de bewustzijnsstroom geen eindpunt heeft, zo kan ook de nacht waarin deze zich afspeelt, nooit als afgesloten beschouwd worden. Op deze wijze wordt het principe van de continueerbaarheid doorgetrokken tot in het romankader zelf. Hermans onmacht om beheer over zijn leven uit te oefenen en de uitzichtloosheid van zijn situatie komen zodoende nogmaals naar voren. Deze herhaalbaarheid geldt echter niet alleen voor de overkoepelende nacht, maar ook voor de belevingen die er deel van uitmaken. Voortdurend wordt de nadruk gelegd op het iteratieve karakter ervan. De frequentie waarmee woorden als: telkens, geregeld, altijd, steeds, vaak, soms, herhaald, nu en dan<sup>10</sup> of uitdrukkingen met een gelijkaardige betekenis voorkomen, geven dat weer. De representativiteit van deze belevingen wordt aldus sterk beklemtoond. De beschreven voorvallen krijgen de waarde van kenmerkende voorbeelden die Hermans leven als geheel typeren. De nachtelijke drie en een half uur vormen slechts een uiterlijk, doch betekenisvol, kader waarin Hermans levens-totaliteit begrepen wordt.

Dit is het vage uitgangspunt voor Hermans gedachten. Maar ook in hun opeenvolging is er geen vast tijds patroon aan te duiden. Op de eerste plaats ontbreekt het verband met het tijdsverloop in het hier-en-nu. Nergens doorheen de tekst wordt specifiek verwezen naar het voortschrijden van de tijd tussen half twaalf en drie uur. De gedachten van Herman tijdens de nacht worden dus in een grote mate losgemaakt van een objectief tijdsverloop, zodat de spanning tussen vertelde tijd en verteltijd grotendeels verdwijnt. Tijdsdekking wordt bereikt. Waar mogelijke verwijzingen naar het hier-en-nu voorkomen gaan die niet gepaard met een situering in het nachtelijk tijdsverloop. Afgezien van het piekeren

vindt er in het heden geen enkele handeling plaats. De nachtelijke uren worden tot een uiterlijk kader waarin het tijdsverloop geen rol speelt, zodat de tijdloosheid ervan beklemtoond wordt. Hierdoor valt de nadruk zowel op de subjectiviteit als op de universalisering. De bewustzijnsstroom in De vadsige koningen brengt geen weergave van ervaringen die op het ogenblik zelf beleefd worden, maar gaat hoofdzakelijk retrospectief terug naar vroegere. De passiviteit van Herman wordt hierdoor zeer scherp belicht. De bewustzijnsstroom bestaat slechts uit herinneringsbeelden. In dit opzicht beantwoordt de tijdsbehandeling niet aan een objectief patroon. Slechts enkele fragmenten hebben de verleden tijd als werkwoordtijd en kunnen dus vanuit het hier-en-nu als herinneringen beschouwd worden. Het betreft hier vooral jeugdherinneringen en kroegavonturen.<sup>11</sup> Door het relatief strikt volgehouden gebruik van de verleden tijd behouden deze fragmenten hun retrospectief karakter. De bedoeling is dan ook juist om het onherroepelijke van het verleden te accentueren: "Dat was een tijd ..." (p.72), periodes die niet meer te achterhalen zijn omdat het voortschrijden van de tijd toenemende ontgoocheling en aftakeling brengt: "... de dolle party's (die minder en minder frequent worden, omdat iedereen ouder wordt)" (p.56-57) of "En wanneer ik er begin aan te denken, lijkt het mij weer dat in onze kinderjaren alle dagen de zon scheen, net of wij toen in een andere klimaatgordel leefden" (p.111).

De meeste fragmenten worden in de tegenwoordige tijd overgedragen. Waar het uitsluitend om algemene beschouwingen gaat, kan aangenomen worden dat die in het hier-en-nu van de slape-loze nacht gesitueerd zijn zoals de bedenkingen over het moe-zijn (p.25-28) en de nutteloosheid (p.88-92), hoewel dat niet noodzakelijk is daar een onweerlegbaar tijdsverband ontbreekt. Bovendien komen ook in fragmenten over het verleden algemene

bespiegelingen voor.<sup>12</sup> Bij andere is het uitgangspunt in de tijd - het hier-en-nu of het verleden - onmogelijk te bepalen; zo kunnen bv. de gedachten over de familie (p.19-24) en over het leven als kind en de natuur (p.171-176) zowel van het ene als het andere tijdsvlak deel uitmaken. In andere fragmenten in de tegenwoordige tijd worden gebeurtenissen weergegeven die onmiskenbaar in het verleden liggen, hoewel die dan toch scenisch worden beschreven. Er wordt daarbij geen onderscheid gemaakt tussen passages, enerzijds uit een ver verleden, "Ik ben tien jaar" (p.112) en "Ik ben vijf jaar" (p.114), anderzijds uit een meer nabij verleden, nl. beschrijvingen van de vriendenkring en het huwelijksleven van Herman. Hierdoor wordt een gevoel van tijdloosheid opgeroepen. De verschillende perioden uit het verleden komen gelijkwaardig naast elkaar te staan en worden door het gebruik van de tegenwoordige tijd en de scenische beschrijving tot inherente bestanddelen van het heden. Heden en verleden zijn niet van elkaar te scheiden, maar worden één in de bewustzijnsstroom. De herinneringsbeelden zijn voor Herman even tegenwoordig als de gedachten in het heden. Trouwens, dat heden bestaat voor hem alleen uit het verleden. Het overheersende gebruik van de tegenwoordige tijd ontnemt aan de tekst de tijdspanning vroeger-later, zodat het objectief-lineair tijdsverloop opgeheven en a.g.v. een subjectieve tijdsversmelting omgebogen wordt tot een synchroon, statisch-cyclisch tijdsgevoel. Voor Herman vervallen de objectieve tijdsverhoudingen en bestaat alleen maar een subjectief "tijdloos" nu. Ook de herinneringen maken hier deel van uit. In deze tijdservaring wordt zowel het gevoel van passiviteit als de onmacht tot ordening aangegeven. Alle belevingen staan gelijkwaardig naast elkaar en kunnen zelfs niet in een eenvoudige chronologische volgorde gerangschikt worden.

De fragmenten onderling, afgezien van enkele uitzonderingen,

zijn niet in een lineair tijdsverband gerangschikt. De vaagheid van de tijdsindicatoren maakt trouwens elke poging tot lineaire ordening onmogelijk. Naast aanduidingen als "verleden week" (p.16), "al dit van gisteren" (p.31), "Op een keer" (p.49), "een jaar geleden rond deze tijd" (p.58), "vanavond" (p.62) komen de termen "vandaag", "gisteren" en "nu" het frequentst voor.<sup>13</sup> Zelfs waar specifieke data aangegeven zijn, kunnen deze niet chronologisch met omgevende verbonden worden. Verwijzingen naar de lente (p.30, 42, 57, 173), de meimaand (p.31, 38, 137) en de zomer (p.72, 129) kunnen niet in het kader van een lineair tijdschema opgenomen worden, maar dragen verder bij tot de versplintering van de tijd, omdat ze, door het gebrek aan samenhang, juist het tijdspectief van het fragment zelf als een op zichzelf staande eenheid op de voorgrond plaatsen. Elk fragment stelt een afzonderlijke tijdspanning verteltijd-vertelde tijd voorop, zodat ze alle relatief zelfstandig t.o.v. elkaar komen te staan, juist omdat het tijdspectief verschillend is. In dit opzicht zou men de overkoepelende nacht ook kunnen beschouwen als een samengestelde montage-nacht, d.w.z. als een nacht waarin Hermans totale levenservaring samengebald is. Het aantal fragmenten met een zelfstandige tijdseenheid, waardoor hun relatie tot het hier-en-nu van die specifieke nacht in het gedrang komt, zou een dergelijke interpretatie aanvaardbaar kunnen maken. Hierin ligt dan ook een bijkomende bevestiging van de herhaalbaarheid en dus de representativiteit van deze nacht.

Deze zelfstandigheid geldt ook voor fragmenten die min of meer bij elkaar aansluiten, zoals blijkt uit de fragmenten i.v.m. Erik (p.32-41). Het eerste begint met een algemene commentaar over de bar La forêt vierge, over Suzie en over Walter met zijn wagen vanuit een niet nader bepaald tijdspectief dat zeker

niet het hier-en-nu van de slapeloze nacht is: "Dolle Walter, nu in zijn gloriëtijd" (p.33) waarna associatief overgegaan wordt op wat nog niet mag, nl. abortus provocatus. Dan wordt teruggekeerd naar La forêt vierge en de levensgeschiedenis die Billy vertelt, beschreven in de tegenwoordige tijd en de "vision avec". Op p.36 is er een verandering van onderwerp en wordt het voorgaande gedeelte als "van gisteren" voorgesteld. Herman denkt nu aan Erik die de mazelen heeft - in de tegenwoordige tijd en de "vision avec" - wat bij hem herinneringen aan de oorlogstijd oproept, een episode die in de verleden tijd wordt verteld. Het volgende fragment (p.38) staat in de verleden tijd, zodat een verband met het hier-en-nu wordt gelegd. De openingszin "Dan had ik weer een beeld" (p.38) kan door het gebruik van de verleden tijd niet slaan op het hier-en-nu - tenzij er sprake is van een flagrante perspectiefverbreking - maar verwijst waarschijnlijk naar Herman die terugdenkt aan de vroegere gebeurtenissen, nl. de ziekte van Erik, en die in het nu de opeenvolging van gedachten in het verleden reconstrueert. Het overkoepelende perspectief is wel dat van een retrospectie vanuit Hermans hier-en-nu. In het volgende fragment wordt weer aangesloten bij de ziekte van Erik. Het is avond "bijna halfnegen. Morgen is het 8 mei" (p.38). Het perspectief is echter nogmaals verschoven naar de "vision avec" en de tegenwoordige tijd. Herman laat zijn gedachten gaan over zijn vermoeidheid. Het volgende fragment (p.39) begint ook met de kinderen van Herman. De tijd is onbepaald. Van Eriks ziekte is er geen sprake meer. Vanuit een scenische beschrijving komt Herman tot een algemene theoretisering over het leven. Zoals reeds uit deze enkele fragmenten blijkt, is de tijdsverhouding tussen de fragmenten onderling en hun verhouding tot het hier-en-nu niet vast bepaald, maar uiterst vloeiend. Een aantal fragmenten stellen wel een vastomlijnd tijdsperspectief voorop

dat de interne tijdsverhoudingen logisch vastlegt.

In een aantal andere wordt zelfs deze interne tijdsrelatie verbroken, zodat het tijdspatroon nog problematischer wordt. Het fragment op p.111-114 is in dit opzicht symptomatisch. Het vangt aan op een zondagmorgen. Herman kijkt naar de beek en denkt terug aan zijn kinderjaren. Deze retrospectie (p.112) begint in de verleden tijd en gaat dan over naar de scenische beschrijving. Dan is er een overgang naar een onbepaald vandaag (p.113), gevolgd door een vandaag (p.113) uit de kinderjaren. Het fragment sluit af met een beschrijving van Brigitte die aan het tekenen is. Hoewel er verwezen wordt naar een "daarstraks" (p.114), staat deze beschrijving toch gedeeltelijk in de tegenwoordige tijd. Het is duidelijk dat er in dit fragment geen sprake is van een vast tijdsperspectief. Heden en verleden staan gelijkwaardig naast elkaar. Door de bewustzijnsstroom kunnen alle tijdshindernissen overwonnen worden en kan het tijdsperspectief steeds veranderen. Het bewustzijn heeft de plaats van de alwetende verteller ingenomen. Door het gebruik van de tegenwoordige tijd wordt de alomtegenwoordigheid van alle gebeuren in het bewustzijn van Herman beklemtoond. Alles maakt gelijktijdig deel van zijn bewustzijn uit. Voor hem bestaat er geen verleden of heden, alleen een alomvattend nu en tot dat nu behoort zijn hele voorbije leven, zoals hij het zich herinnert en opnieuw ervaart. Hetzelfde komt tevens naar voren in het verbreken van het tijdsperspectief: passages gaan over van de verleden in de tegenwoordige tijd en omgekeerd.<sup>14</sup> Ook hieruit blijkt een vervaging van de normale tijdsverhoudingen.

Het aaneenschakelen van fragmenten uit verschillende tijdsvlakken in de stroom van de bewustzijnservaring veroorzaakt juist in de tekst een discontinuïteit die een lineaire tijdsbeleving onmogelijk maakt. De reeks- of kettingstructuur wordt omgebogen

tot een kringloop.<sup>15</sup> Door het uiteenvallen van de tekst in een massa fragmenten wordt de tijd verbrokken en opgeheven. Door deze verbrokkeling kan hij geen dynamische kracht meer zijn, zodat hij tot stilstand komt: de tijd is statisch geworden. Het verbreken van het lineair-chronologisch verloop, door het opheffen van elk tijdsverband, en van de causaliteit, door de werking van de associaties en de invallen, creëert een vacuüm waarin het stellen van een daad onmogelijk is. Stilstand en de cirkelbeweging vervangen de voorwaartsstrevende dynamiek: verandering vindt er niet plaats. Het is dan ook treffend dat de enige fase die een min of meer chronologisch verloop tekent nl. die i.v.m. Walter, ook de enige is die een zekere ontwikkeling aanduidt. Deze stagnatie wordt bovendien thematisch - in het gegeven van de vadsigheid en andere aanverwante motieven - sterk op de voorgrond geplaatst. Ook hierin uit zich de onmogelijkheid om tot een zinvolle samenhang te komen:

Was nach der Zerschlagung der chronologischen Kontinuität übrigbleibt, sind Bruchstücke und Splitter: Zeitparzellen und Augenblicke. Die Gesamtheit der epischen Zeit muss aus solchen Mosaiksteinchen wiederaufgebaut werden; sie kann demnach nicht fließen, sondern nur sprunghaft sich weiterbewegen. Der innere Zusammenhang der verschiedenen Zeitsegmente stellt sich nicht in deren blosser Aufeinanderfolge, sondern in übergreifenden, kaleidoskopartigen Kombinationen her. Für sich genommen sind diese Zeitsegmente abgeschlossene und statische Einheiten; der Übergang vom einen zum andern erfolgt ruckweise. So wird die unaufhaltsame zeitliche Bewegung quasi unterlaufen: wenn relevantes Geschehen zur Darstellung kommt, staut sich die Zeit, und wenn sie abfließt, dann über inhaltsleere Strecken. An die Stelle der chronologischen Kontinuität tritt im modernen Roman eine diskontinuierliche Reihe von mehr oder minder ausgedehnten, zeitlosen Augenblicken: 'L'instant nie la continuité.' (Schramke, 1974, p.104).

Op deze manier wordt de continuerende associatieve gedachtenstroom dan toch weer bedwongen en wordt juist de eindeloze continuïteit beeld van de discontinuïteit en de statisch-cyclische beleving van het bestaan.

### 1.3. Reflectie en stagnatie

Door het opheffen van het lineair-chronologische tijdsverband wordt een gevoel van stilstand opgeroepen; alles heeft tegelijkertijd deel aan het nu van Herman. De verbrokkeling van de tijd duidt op de onmogelijkheid tot positieve ontwikkeling. Tevens wordt het nu tot een warboel van indrukken, gevoelens en belevingen, een onstelpbare reeks die geen intrinsiek eindpunt kan kennen. Deze brokjes leven zijn uitdrukking van een versplinterde subjectiviteit als gevolg van een vijandige wereld. De aftakeling van het zelf wordt weerspiegeld in de afbraak van de romanstructuur als causaal verloop. In de verbrokkeling die de bewustzijnsstroom weergeeft, wordt een door Herman ervaren chaotische werkelijkheid uitgebeeld, en als resultaat daarvan, ook een versplinterd ik dat slechts in termen van zichzelf kan bestaan en daardoor onvermijdelijk ten gronde gaat. De zinloosheid is niet op te heffen, daar alles wat de mens ondervindt er slechts een bevestiging van vormt.

De innerlijke monoloog zelf is het beeld van een diepere zijnsonmacht:

De afbraak, de afbrokkeling van de persoonlijkheid is de weerslag van de fragmentaire veelheid van de omgevende wereld, waarin geen eenheid zit, en waarin de piekeraar geen synthese kan bewerken: Na een halve bladzijde ataraktische reeksen schrijft de auteur: "Je kan haast niet bijblijven, eer je een synthese gemaakt hebt zijn er in 5 jaar reeds eeuwen geëvolueerd. Ik leef aan (resic !) lichtsnelheid." (p.129). In deze uitlating zien we reeds een overgang van de ervaring

der absolute versnippering van de geest naar de enig mogelijke stilistische vorm van Raes' eindeloze trieste reeksenmonoloog (Kemp, 1962, p.287).

In de opbouw van het werk wordt aan de gebrokenheid van de wereld en het ik een concrete gestalte gegeven.

De buitenwerkelijkheid dringt vooral door middel van krantenverslagen en anekdoten in het innerlijke in <sup>16</sup>: "... das Verfahren der Montage, definiert als Eindringenlassen der primären Wirklichkeit ins Kunstwerk, ist technisches Darstellungsmittel und Äquivalent für den Einbruch der Dinge in eine wehrlos gewordene Innerlichkeit" (Schramke, 1974, p.86). Hierdoor wordt het beeld van een op hol geslagen werkelijkheid in al haar wreedheid en absurditeit opgeroepen. De anekdoten die tijdens een party verteld worden (p.62-71) en de opsomming van de verschillende vormen van onrecht (p.140-151) zijn in dit opzicht tekenend. Telkens wordt daarbij een uitdrukkelijke veralgemening beoogd - het opstellen van een inventaris van menselijke wandaden (p.66), een overzicht van de toestand over de hele wereld - zodat komt vast te staan dat het overal hetzelfde is. De individuele ervaring van de zinloosheid wordt zodoende gedeeltelijk geobjectiveerd:

... de gruwelijke vertellingen en anekdoten zijn illustraties - verhevigde illustraties vaak - van het leven zoals de hoofdfiguur dat ervaart, van zijn eigen leven ook. Men kan het ook zo zeggen: in de reeks herinneringen krijgt hij gelijk voor zijn visie op zijn en aller leven. De vertellingen en anekdoten intensiveren de visie, maar verwijden haar tegelijkertijd, zij ontnemen ook aan die visie het toevallige van het persoonlijke, al blijft men zich de gehele roman door ervan bewust, dat in het centrum van de verhaalstroom een zeer bepaalde ik-figuur aanwezig is, hetgeen aan de beoogde algemeenheid een begrenzing geeft: de ik-figuur krijgt uiteindelijk zijn gelijk en niet alle gelijk van de wereld (Fens, 1967, p.124).

Hiermee samenhangend is het Hermans oogmerk om de werkelijkheid in haar totaliteit af te schilderen. Termen als "een encyclopedie" (p.103) en "wetenschappelijke opsomming" (p.136) geven dit streven weer. Dit gaat echter gepaard met het besef van een volslagen ontoereikendheid. Na de vergeefse poging om op te sommen wat het leven is, blijft alleen de nasmaak van een ijdele hoop over. Een synthese is onbereikbaar: de werkelijkheid is niet in haar totaliteit te omschrijven en nog minder in een zingevend systeem onder te brengen. De anarchie kan niet overwonnen worden. Juist de poging om alles weer te geven bevordert de chaos.

Het streven naar volledigheid wordt in de hand gewerkt door het belang dat aan de denkactiviteit wordt gehecht, terwijl ook de verwerkelijking van het statische levensgevoel onlosmakelijk hiermee verbonden is. Hoewel De vadsige koningen een bewustzijnsroman is, rolt de gedachtenstroom zich niet op een totaal onbewust vlak af, daarvoor wordt te sterk de nadruk gelegd op de denkactiviteit zelf. Over alles en nog wat wordt er "nagedacht". Dit blijkt trouwens overduidelijk uit de frequentie waarmee "denken" en aanverwante woorden in de tekst voorkomen.<sup>17</sup> De roman bevat de voorstelling van een redelijk rationeel bewustzijnsvlak. Reeds de situatie in het hier-en-nu, nl. het in bed liggen, is in dit opzicht symptomatisch. In dit tijdsvlak heeft er buiten de denkactiviteit geen enkele handeling plaats. Het piekeren is de enige drijfveer van de tekst en daardoor wordt de aard van de bewustzijnsstroom bepaald.

Door deze instelling ontstaat dikwijls het gevoel van een zich bewust rekenschap geven, en dit zowel van het eigen ik, van de relatie tot familieleden en vrienden, als van de factoren die op een bredere, bovenpersoonlijke, historische en wereldpolitieke schaal een rol spelen. Vandaar dat in een

aantal fragmenten de vertellende schrijftrant overheerst. 18  
Nochtans leidt deze denkactiviteit niet tot inzicht omdat ze niet gericht is op het diepgaande doorvorsen van de buitenwereld en het ik, maar eerder op een vrijblijvend en oppervlakkig aanduiden van de gedachtenprocessen. Het denken verschaalt tot een vorm van zelfbegluring waardoor de zelfvervreemding tot uitdrukking wordt gebracht. Het zichzelf bekijken duidt op het gebrek aan zelfinzicht en de onmogelijkheid tot zelfcontrole. Het denken kan dan ook geen richting geven aan de gedachtenstroom, maar die alleen beschrijven. De denkactiviteit kan niet tot een zingevende synthese leiden. Herman beschouwt zichzelf dikwijls als van op afstand: "Volledig verwijderd van mezelf, als een derde persoon" (p.40) en "Uit je huid kunnen treden en jezelf kunnen gadeslaan" (p.81), zoals bv. "Ik zie mijn hand traag het kinkhoorntje omdraaien..." (p.179) en "Ik zou willen schreien. Maar waarom, waarvoor? Ik denk na. Waarom voel ik die zonderlinge behoefte?" (p.39). Het denken over het denken speelt hierbij ook een belangrijke rol: "Ik dacht: waarom moet je daar nu aan denken?" (p.38). De piekeraar vermeit zich bijna in zijn gepieker. Het is een denken dat zich op zichzelf terugplooit, dat zichzelf tot voorwerp van onderzoek maakt en daardoor een narcistische inslag krijgt:

... veeleer is het een piekeren over het piekeren, een piekeren in de tweede graad; voor de piekeraar is piekeren de enig mogelijke manier om zich op het eigen piekeren terug te plooiën. Zo gezien is er inderdaad geen uitkomst voor het piekeren en verliest het zichzelf door een congenitale hang naar inteelt, in de valse eindeloosheid van de vicieuze cirkel.

schrijft Bernard Kemp (1962, p.288) in een inzichtgevend artikel "Het piekeren als inauthentisch denken" over De vadsige

koningen. Uiteraard is een dergelijk denken uitzichtloos. Het kan niet leiden tot een verzoening met de wereld en met zichzelf. Het versterkt integendeel het besef van de zinloosheid en komt aldus rechtstreeks te staan tegenover de daad als mogelijkheid om de chaos te structureren. In het denken komt juist de onmacht tot zingeving naar voren:

Wat is geweten van een mens? Je tracht er iets meer van of over te vernemen, en het blijven maar fracties. Nooit wordt een beeld voltooid. Zelfs van je eigen bloedverwanten weet je zo weinig. Zelfs van het eigen ik kent men zoveel niet. Wij hebben angst om in de diepe donkere kuil te gaan roeren, wie weet wat gaat er allemaal losbreken dan, bovenkomen. Maar ik wil meer zien en weten, ik wil dit onder ogen zien. Hoe ik ben, wat er eigenlijk met mij is en met Walter, wat drijft Walter in feite, en Billy en hoe was mijn vader? Ik zou hem vragen willen stellen. Ik begrijp je, broert Billy, je bent nou op de leeftijd gekomen dat je je wilt oriënteren. Geef het maar op. Man, geen plaatsbepaling mogelijk voor kerels gelijk wij (p.115-116).

Doordat dit denken uiting van machteloosheid is kwalificeert B. Kemp het, met Herman, als "piekeren" en voegt hij er de aanduiding "inauthentisch denken" aan toe. Daarbij definieert hij het piekeren als:

... een denken op zichzelf, om het denken zelf, los van elke concrete relatie, een denken dat daarenboven niet gericht is op inwendige uitklaring en synthese, maar dat zich met een masochistisch genoegen vergooit aan de krioelende veelheid van onverteerde indrukken en verbeeldingen ... De man die zich in argeloze bereidheid gulzig openstelde voor ontelbare indrukken,- die hij door de machteloosheid van zijn passieve instelling zelf niet kan verteren, - moest bijna door de inwendige wetmatigheid van zulk onvolkomen denken, tot een piekeraar worden (1962, p.284-285).

Kemp verwijt de hoofdfiguur dat hij niet door zijn piekeren heen kan dringen om tot een meer authentisch leven, dat een "innerlijk geconcentreerde, in hun eigen persoon gefundeerde beleving van het leven zelf" (1962, p.281) veronderstelt, te komen. Kemp hecht een duidelijke waardering aan beide denkvormen hoewel hij moet erkennen "dat voor de uitdrukking van een essentieel inauthentisch bestaan, nl. dat van de piekeraar, - deze schrijver een authentisch taalmedium heeft gevonden" (1962, p.291). Kemps kritiek berust op een levenshouding die steunt op een geloof in een, al of niet verborgen, zinvolheid van het bestaan die door een doelgericht d.w.z. authentisch denken kan worden achterhaald. Zijn kritiek is een commentaar vanuit de eigen levensbeschouwing die met de structuur van het werk niets te maken heeft. Waar echter, zoals in het geval van Herman, de zinloosheid uitgangspunt is en de werkelijkheid van het zelf vervreemd en tot chaos geworden is, zodat uiteindelijk ook het "ik" versprokkeld wordt, is het gepieker de enig mogelijke vorm van authentisch denken. Dan kan de versplintering van de wereld door de denkactiviteit niet meer ongedaan gemaakt, maar alleen bevestigd worden. Het mierende denken is de uitdrukking die aan deze beleving gegeven wordt en de enig mogelijke d.w.z. authentische verwoording ervan, omdat zij in overeenstemming is met de onderliggende gezindheid. De vervreemding vormt de ondergrond van Hermans bestaan; in het piekeren en het gebruik van de bewustzijnsstroom wordt hieraan een concrete gestalte gegeven.

Doordat de reflectie in de roman een centrale plaats bekleedt, verwerft hij een sterk beschouwend karakter; hij wordt tot een ideeënroman. Deze essayistische toon is in heel wat moderne romans terug te vinden:

Lukács hatte von "Undarstellbarkeit" gesprochen, in-

sofern die Welt sich der "unmittelbar sinnlichen Gestaltung" entzieht. Daraus folgt nun, dass die im engeren Sinne epischen Darstellungsmittel für den Roman nicht ausreichen; vielmehr bedarf es, um überhaupt einen Zusammenhang in die disparate Wirklichkeit zu bringen, bestimmter unepischer Elemente. Vor allem das Lyrische und die Reflexion sind erforderlich: denn die Aussenwelt kann nur auf einem Umweg, über die Innerlichkeit der Romanpersonen bzw. über die Subjektivität des Dichters, in Erscheinung treten (Schramke, 1974, p.149).

De moderne roman neigt in de richting van een filosofisch betoog. Maar ook deze reflectie brengt in De vadsige koningen geen inzicht, maar versterkt eerder het besef van de absolute zinloosheid. In De vadsige koningen wordt er geen gebeuren verhaald; Hermans bezinning over de totale werkelijkheid, over alle aspecten van het leven, vormt de essentie ervan. Abstrahering en beschouwing zijn hoofdzaak. Dat de instelling van Herman theoretisch is blijkt overduidelijk uit de vragen die hij zich stelt: "Waarom? Waarheen?" (p.42), "Wat is die vrijheid?" (p.75), "welke dingen kunnen mij nog wekken" (p.92), "Wat is geweten van een mens?" (p.115,121), "Wat is leven? Hoevelen weten dit?" (p.128), "En hoe staat het elders?" (p.150), "Wanneer kennen wij nog de volledige overgave?" (p.171), enz. Voortdurend overdenkt Herman en bespreekt hij met vrienden de betekenis van het leven. Het gaat voor hem om een zo volledig mogelijke bestekopname. Het denken wordt zodoende tot de belangrijkste vorm van activiteit gemaakt. Het uitgangspunt is bewust reflectief, de uitwerking in de bewustzijnsstroom dikwijls onlogisch associatief. Juist in de tegenstelling tussen beide vormen wordt de onmacht van de mens om tot een positief inzicht te komen, uitgedrukt.

De meer verhalende gedeelten krijgen dikwijls het karakter

van een voorbeeld en illustratie van een bepaalde idee. "Er zijn er zo wel, zegt Danny, bijvoorbeeld ..." (p.62), "Wij zijn bijvoorbeeld met zessen" (p.113).<sup>19</sup> Zeer duidelijk komt dit naar voren in Hermans gesprek met Billy over zijn familie en de dood (p.156-169). Vanuit een algemene vraagstelling wordt overgegaan naar specifieke voorbeelden om dit probleem te belichten. Het eerste voorbeeld over de keuze van familieleden tot de marteldood is zelfs helemaal hypothetisch (p.156-157). Het tweede over de doodstrijd, beschrijft eerst Hermans ervaring van de dood van een oude grijsaard en gaat dan over naar kankerpatiënten over wie Herman slechts tweehands gehoord heeft. Het zijn grepen uit het leven die onbeperkt kunnen worden aangevuld. Soms zijn concrete gebeurtenissen aanleiding tot algemene beschouwingen. Zo leidt de vuilniswagen tot gedachten over het rijk worden en het leven in het algemeen (p.124-129). Telkens wordt er in een grote mate veralgemeend, door Herman zelf of door zijn vrienden. Hieruit volgt dan ook dat een noodzakelijke keuze uit een hoeveelheid van indrukken moet worden gemaakt. Alleen die gebeurtenissen die opvallend, apart, merkwaardig zijn, worden meegedeeld<sup>20</sup> omdat zij het meest representatief zijn voor een bepaald levensgevoel. In de uitersten wordt het leven het trefendst belicht. Alleen de staaltjes die "voor een boek uiterst geschikt" (p.69) zijn, worden verteld. Het gevolg van deze selectie is dat het gevoel van een overstelpende en eindeloze stroom nogmaals verscherpt wordt.

Uit het belang van de beschouwingen in de tekst blijkt de reflectief-passieve houding van de hoofdfiguur en zijn omgeving. Het feit dat er dikwijls een vertellen in de tweede graad plaatsvindt, d.w.z. dat de romanfiguren iets meedelen dat zich vroeger heeft afgespeeld, dat ze zich herinneren, gelezen hebben of van anderen hebben gehoord, draagt bij tot

deze atmosfeer. Ook hierdoor wordt het handelingsaspect naar de achtergrond verschoven ten voordele van het meditatieve, want daarom is het uiteindelijk te doen.

Reeds vanuit de kadersituatie wordt er niet gehandeld, maar alleen gedacht. De beelden die bij Herman opkomen, bestaan grotendeels uit passieve overpeinzingen of gebeurtenissen die aanleiding geven tot theoretisering. Herman stelt doorheen de tekst geen enkele handeling, hij verricht geen enkele daad. Hij wordt heen en weer geslingerd tussen de pool van de lusteloosheid en die van de ervaring van het leven als "een ijverbeschaving, een zinloze koortsige jacht" (p.28).<sup>21</sup> Hetzelfde geldt t.o.v. Hermans contact met zijn vrienden: ook hier is het gespreksaspect centraal en wordt er over gebeurtenissen verteld. De handeling wordt zodoende volledig ontlichaamd en de idee beklemtoond: het gaat immers meer om het innerlijke van de mens, zijn reactie op bepaalde gebeurtenissen en het uitdrukken van zijn ervaring t.o.v. het leven. Aansluitend bij de vraag "Wat is geweten van een mens?" (p.115) volgt een gesprek tussen Billy, Herman en Walter over de eenzaamheid van de mens en de verdorvenheid van het westers bestel waaraan Herman twee episodes over Lien koppelt, die dienen om de voorgaande gedachten concreet te belichten. De levenseis van het dingen zien, alles meemaken en beleven wordt verschaald tot een passief opsommen zoals tijdens de party bij Herman (p.62-71). Een versterking van het statische in de roman is het gevolg hiervan.

De vadsige koningen verwerft zodoende het uitzicht van een onsamenhangend essay over de levensproblematiek zonder dat echter uit deze bezinning een oplossing voortvloeit. De enig mogelijke conclusie is de aanvaarding van de zinloosheid en verscheurdheid van het bestaan. Juist door het inherent pas-

sieve karakter van het denkproces en de bewustzijnsstroom - een willoos voortdrijven op de stroom van de associaties en plotse invallen - wordt de onmacht tot handelen uitgebeeld en de aftakeling van het subject beklemtoond. De denkactiviteit wordt door het onbewuste overwoekerd. De bewustzijnsstroom overheerst het denkproces. De wijze waarop de bewustzijnsstroom is uitgewerkt, bepaalt het levensgevoel dat in De vadsige koningen een gestalte krijgt.

#### AANTEKENINGEN

De afkorting VK verwijst naar de romantekst zelf, de andere verwijzingen duiden bladzijden uit deze studie aan.

- 1 Zie ook p.117-118.
- 2 Onder de term "stream of conscience" verstaat Friedman een gebeuren met ethische implicaties, "a flux of moral experience" dat ten grondslag ligt aan elke roman (1966, p.XIV).
- 3 Zie ook Kemp (1962, p.289-291).
- 4 Zie ook onder 2.3.
- 5 Zie p.21.
- 6 Zie VK o.a. p.7-11, 32-38, 75-81, 124-129.
- 7 Een interessant en geslaagd voorbeeld van een roman zonder indeling is De man die zijn haar kort liet knippen van J. Daisne.
- 8 Dat deze onderverdeling door wit vanuit een latere schrijfstroom zou gebeuren, moet verworpen worden, daar men dan juist een grotere mate van logica zou kunnen verwachten. De enkele verwijzingen in de tekst naar de schrijfactiviteit moeten m.i. als perspectieffouten beoordeeld worden.
- 9 Zie VK o.a. p.11-17, 32-38, 45-48, 48-56, 141-146.
- 10 Zie VK o.a. p.21, 30, 39, 41, 43, 45, 49, 56, 57, 58, 66, 67, 88, 93, 94, 96, 97, 103, 106, 111, 122, 124, 142, 153, 165, 174, 191.
- 11 Zie VK p.56-62, 106-110, 110-111, 121-124, 129-141.
- 12 Zie VK bv. p.41-44, 75-76, 115-116, 141-146.
- 13 Vandaag: VK o.a. p.10, 27, 30, 45, 46, 113; gisteren: VK p.36, 44, 46, 75, 98, 146, 152; nu: VK o.a. p.15, 20, 33, 41, 72, 99, 100, 111, 169, 171.
- 14 Zie VK o.a. p.34-36, 95, 100-102.

- 15 Deze bevinding staat natuurlijk lijnrecht in tegenspraak tot de op p.39 aangehaalde uitspraak van Paul de Wispelaere dat de roman een uitsluitend lineaire structuur heeft. Juist de cyclische structuur is m.i. een wezenlijk en onmisbaar bestanddeel van de roman.
- 16 Hierbij doet het er niet toe of het gaat om echte of door Raes gefingeerde krantenverslagen. Een aantal ervan heeft hij "gedeeltelijk gefantaseerd" (Bloem, et.al., 1969, p.29). In de werkelijkheid van de tekst is er geen onderscheid aan te geven en vervullen ze dezelfde functie.
- 17 Zie VK o.a. p.11, 20, 29, 32, 36, 38, 39, 63, 71, 77, 88, 92, 103, 106, 111, 121, 127, 143, 150, 152, 156, 165.
- 18 Dit neemt natuurlijk niet weg dat dit soms op zo'n wijze gebeurt dat daardoor een perspectiefbreuk in de bewustzijnsstroom ontstaat. Zie verder p.125-126.
- 19 Zie ook VK p.9, 10, 50, 64, 65, 103, 133, 154, 157, 164, 172.
- 20 Zie ook Kemp (1962, p.291-292).
- 21 Zie hierover meer onder 2.2. en 2.3.

HOOFDSTUK 2      THEMATIEK EN MOTIEVEN ALS EENHEIDSSCHEP-  
PENDE ELEMENTEN

2.1. Eenheid

Uit het onderzoek van de werking van de bewustzijnsstroom is komen vast te staan dat De vadsige koningen caleidoscopisch gestructureerd is. De eenheid van tijd en ruimte in de kadersituatie en de beperking tot het innerlijke van Herman zorgen voor een overkoepelende eenheid waardoor de bewustzijnsstroom gedeeltelijk ingedamd wordt. De bewustzijnsstroom zelf echter valt uiteen in een groot aantal zelfstandige fragmenten - behalve in gevallen waar bepaalde fragmenten gezamenlijk een groter geheel vormen dat echter een uitsluitend lokaal belang heeft.<sup>1</sup> Het ontbreken van een innerlijke causaliteit veronderstelt nochtans dat er in de gedachtenstroom een principe werkzaam moet zijn dat de onderdelen in een "structure of meanings" samensnoert, anders zou de tekst immers zijn esthetische functionaliteit verliezen. Men kan dit ordeningsprincipe aantreffen in de thematiek en de motieven die er deel van uitmaken. De verschillende tekstfragmenten worden verbonden door hun gerichtheid op en bijdrage tot de uitbouw van dezelfde thema's. Thematiek en motieven hebben een eenheidsscheppende functie.

De centrale betekenis van thematiek en motieven blijkt reeds uit de bespiegelende aard van de roman. Voortdurend wordt er, meestal door Herman, tot veralgemeningen overgegaan die de belangrijkste thema's bijzonder sterk releveren. Vooral het principe van de herhaling wordt aangewend om de thematische overeenkomsten tussen verschillende fragmenten naar voren te brengen. Zowel op kleinere als op grotere schaal

komen deze herhalings voor. Doorheen de tekst zorgen leidmotieven voor verbindingen tussen afzonderlijke fragmenten.<sup>2</sup> Soms komt hetzelfde of een soortgelijk gebeuren tweemaal voor, bv. de dood van oom Alfons (p.21, 113), de escapades van Walter met zijn auto (p.33, 132-133), de ingebeelde dood van Erik (p.38, 154), de vergelijking tussen de lichamelijke aftakelingsverschijnselen van Herman en die van Deborah (p.43, 156). Ook de omgevende passages worden zodoende op elkaar betrokken, zodat de thematische overeenkomsten op deze wijze belicht worden. Voortdurend trouwens worden parallelle situaties beschreven: het moe-zijn (p.24-25, 38-39, 90-92, 141-143), de roes van het drinken (p.56-62, 71-72, 94-103, 129-141, 181-190), natuurervaringen (p.30-32, 72-75), de onschuld en natuurlijkheid van het kind (p.30, 110-111, 114-115, 171-175), enz. Door deze herhalings worden bepaalde motieven natuurlijk zeer sterk beklemtoond en worden er in de tekst verbanden gelegd die eenheidsscheppend zijn. Bovendien wordt hierdoor het gegeven van de stagnatie versterkt. De herhaling geeft de onmogelijkheid weer de vicieuze cirkel van de zinloosheid te doorbreken.

Het gegeven van de vadsigheid vormt de thematische kern van de roman. In de kadersituatie wordt dit thema al aangekondigd. Het in bed liggen van Herman is een belangrijke aanduiding van zijn passieve levensinstelling. Een interessante parallel kan in dit opzicht getrokken worden met het gedicht "Drie diere" uit de bundel Gestalten en Diere (1942) van N.P. van Wyk Louw. De atmosfeerovereenkomst met De vadsige koningen is opvallend:

Ná die skipbreuk van alle sekerheid  
in hierdie bitter jare het ek gelê, verstil,  
tussen swart spieëls wat die kamer nagtelik wyd  
laat glim het, vlak aan dun vlak, rondom die spil

van my grys bed, en ek was radeloos gedink  
oor al die pyn en die mens se wrede spel ... (Van Wyk Louw,  
1962, p.51).

Het is trouwens dit thema dat door de titel uitdrukkelijk wordt beklemtoond en dat typerend zal zijn voor de levenssfeer die in deze roman een gestalte krijgt.<sup>3</sup> In het motto, waarschijnlijk ontleend aan een geschiedenisboek: "... Zij waren ofwel kinderen, een speelbal in de handen der hofmeiers, ofwel degenerés, die slechts voor de voldoening hunner lusten leefden. Om staatszaken bekommerden zij zich evenmin als om hun eigen gezag. Terecht heeft de geschiedschrijving hen vadsige koningen genoemd ..." wordt de titel in een historische context geplaatst; in het verloop van de roman wordt Herman, en zijn omgeving en generatie met hem, tot een vadsige koning: "Wij zijn de nieuwe vadsige koningen. Wij missen hun dynamiek en levenskracht, hun nieuw-zijn" (p.134). Door de verbinding die zodoende tot stand komt tussen de geschiedenis en het heden, wordt tevens gewezen op de onmogelijkheid van de mens om door beschaving en culturele vooruitgang iets fundamenteels aan het leven te veranderen. Alles blijft altijd hetzelfde. Door de uitzichtloosheid van de menselijke situatie wordt de vadsigheid gelegitimeerd:

En als je aan zo een uitgestrekte, brokkelige desolate en ruimtestille steenwoestijn denkt, kan je je bijna niet meer voorstellen dat er zulk een miezerig en waanzinnig zijn kan bestaan als hetgeen wij leven, totaal absurd, een toevallig gewas van reusachtig toenemende parasitaire groei die leidde van het dikkopje naar de hollenmens, de Phoeniciër, de middeleeuwer, de remonstranten en contra-remonstranten, de getuigen van Jehova, de galeiboeven en heiligen, mystiekers en godsdienstwaanzen, imbecielen, zenuwzieken, dokters en kwakzalvers, universiteitsgeleerden en verlamden, kreupelen en blinden, vegetariërs en vampiers, lijken-

verkrachters en kindermoordenaars, rechters en doders in opdracht van de wet, de kwaal, de oorlog, de pest. (p.153-154).

Vanuit titel, motto en uitgangssituatie wordt reeds de overheersende toonaard van De vadsige koningen aangegeven.

## 2.2. De vadsigheid als levenspatroon

In De vadsige koningen wordt Hermans gemoedsgesteldheid beschreven; de roman is een weergave van zijn gevoelens, gewaarwordingen, gedachten, mijmeringen, herinneringen, dromen en gepieker. Tijdens de slapeloze nachturen komen allerlei beelden bij hem op. De uitgangssituatie, nl. het in bed liggen, wordt tot symbool van Hermans passiviteit en vadsigheid. Het is het gevoel van een eindeloze moeheid, een overweldigende luiheid die het stellen van een daad, en daarmee een actief leven, onmogelijk maakt. Elke vorm van persoonlijke inzet en inspanning is nutteloos omdat de mens toch niets aan zijn lot kan veranderen. In dit opzicht geeft De vadsige koningen uitdrukking aan een atmosfeer die in de moderne literatuur herhaaldelijk opduikt en die trouwens t.o.v. de traditionele roman een treffende verandering in levensklimaat aanduidt:

Der Gegensatz von Welt und Ich konkretisiert sich im traditionellen Roman vorwiegend als "Auseinanderklaffen von Wirklichkeit und Ideal". Im Unterschied dazu verläuft die Trennungslinie im modernen Roman vor allem zwischen der Aussenwelt und dem Bewusstsein. D.h. die Innerlichkeit büsst zunehmend ihre eigenständigen Ideale und Werte ein, die vormals ihre Autonomie und ihre Würde in der Ohnmacht begründeten; ihr seelischer Reichtum vertrocknet. Aus der sinnbefrachteten Innerlichkeit, die ihre

Werte an die Wirklichkeit heranzutragen oder ihre Ideale in sie zu projizieren suchte, wird so allmählich ein bloss rezeptives Bewusstsein, das alle Gegebenheiten, sei's der Aussenwelt, sei's der eigenen Erinnerung, passiv registriert oder reproduziert (Schramke, 1974, p.55-56).

Deze passiviteit is in meerdere of mindere mate kenmerkend voor een aantal moderne werken zoals Samuel Becketts Malone Dies of Waiting for Godot en Thomas Manns Der Zauberberg. De opzet van het drama The Iceman Cometh van Eugene O'Neill wordt erdoor bepaald. Ook aan de Nederlandse literatuur is een dergelijk gegeven niet vreemd. Zo kan Couperus met zijn Eline Vere in dit opzicht als voorloper van Raes beschouwd worden. De avonden van G.K. van het Reve is gedeeltelijk op dezelfde leest geschoeid, terwijl in De onttaarde slapers van Ward Ruyslinck een identieke problematiek aan bod komt:

Hij wachtte op niets en hij verlangde ook niets. In zijn hart woonde een gelatenheid en onverschilligheid die de stille heimelijke verwachtingen van het leven niet kende en aan de veelheid van gelukkige en treurige gebeurtenissen doelloos voorbijging. Het was niet omdat hij met weinig tevreden was. Het was omdat niets hem aan de wereld bond, niets en niemand, en omdat hij er het nut niet van inzag datgene te veroveren wat hij niet had (1957, p.8).

Het passief registreren, zoals beschreven in het hoofdstuk over de bewustzijnsstroom, is uitermate kenmerkend van Herman. Hij heeft zich, zowel letterlijk als figuurlijk, bij de feiten neergelegd. Toch kan hij niet aan de levenswerkelijkheid ontkomen. Ze blijft op hem inwerken:

Je hebt nog slechts lust om je neer te leggen en te roken of te slapen. Maar als je ligt, komt er van slapen niets. Het is of die houding een aantal hersen-

centra in werking stelt. Je begint te denken aan allerlei losse oppervlakkige dingen, kwellende zeurende gedachtjes, knagende mentale insektenbeetjes, storende kleine gangstertjes. Onmachtig steriel als van een middeleeuws of twintig eeuws koning, een terend keizer op de divan (p.145-146).

Herman kan tot geen enkele daad komen; hij geeft zich volledig aan zijn lethargie over. Noch t.o.v. de buitenwereld, zijn omgeving, zijn familie of zichzelf is hij actief ingesteld. Zijn werk heeft alle zinvolheid verloren en wordt beschouwd als deel van "een ijverbeschaving, een zinloze koortsige jacht" (p.28). Na het werk blijft er geen tijd meer over om iets te verwezenlijken (p.27-28). Hermans vrienden zijn tot drinkebroers geworden, van hen kan men niets verwachten, want "ze zitten ook eerst en vooral met zichzelf opgescheept ..." (p.90). Met zijn vrouw, Deborah, heeft Herman weinig contact. Hoewel hij zou willen, kan hij niet tot toenadering komen: "Zij voert haar strijd met de kinderen, het huishouden, en ik de mijne, die met mezelf" (p.41). Hun relatie wordt bepaald door de moeheid zoals aangegeven wordt in Deborahs afwijzing van de sexdaad (p.92, 143). Ook zichzelf kan Herman niet motiveren: "Welke dingen kunnen mij nog wekken, een boot? Een bungalow? Een hond?" (p.92), zijn slotsom: "I would if I could but I can't" (p.90).

De vadsigheid wordt ondersteund door de wijze waarop ze stilistisch een gestalte krijgt. Typerend voor Hermans gevoel is de bespiegelend-aarzelende wijze waarop hij zijn gedachten uitdrukt: "Wat zou ik nu doen ..." (p.8), "Ik zou haar soms willen toeroepen ..." (p.41), "... wat je eerst zou doen ..." (p.89). Ook het gebruik van de toekomstige tijd ligt op hetzelfde vlak: "Ik zal opstaan ..." (p.24). In de formulering wordt telkens het accent verschoven van de daad zelf naar de mogelijkheid of

wenselijkheid ervan. Herman ziet zichzelf ook zeer dikwijls voor keuzen gesteld die verlamdend op hem inwerken. Dat blijkt o.m. uit het veelvuldige voorkomen van het voegwoord "of": "Ik kon twee dingen doen, de kijker nemen ..., of de ladder halen ..." (p.8), "Nog slechts één neiging nu: nietsdoen. Of anders je weer afvragen wat je eerst zou doen" (p.89). Het handelingsaspect wordt telkens naar de achtergrond verschoven. Hetzelfde effect wordt verkregen door het frequente gebruik van zinnen zonder werkwoord.<sup>4</sup> De enige vorm van activiteit die nog mogelijk is - als zodanig is ze het rechtstreekse gevolg van deze passiviteit - is het piekeren: "Allemaal interessante dingen om over na te denken, te filosoferen, te peizen op de divan, in bed. Ik zou misschien iets moeten doen, een of andere daad stellen. Ik pijnig mijn binnenhoofd. Ik zoek, vind niets" (p.142) of "En wij, wij wachten en drinken en piekeren en proberen al pratend ergens te lachen" (p.72). Deze piekerende denkactiviteit kan echter niet positief gewaardeerd worden, d.w.z. als mogelijkheid tot het doorbreken van de lethargie:

Een ontsnapping uit dit zinloze bestaan ligt voor Herman, exponent van een naoorlogse generatie die rond de jaren '55 uitstierf (en voor de hedendaagse generatie reeds voorhistorisch aandoet) niet in het "denken". Integendeel, het denken, "de mollen van je gedachten" (blz.156) leiden als bij onze XVIIe-eeuwse voorouders of hedendaagse universitaire jeugd niet naar verlichting en/of verzet en actie, maar eindigt in een leidzaam kankeren wegens de bewustwording van de totale en volstrekte nutteloosheid van alle menselijke bedrijvigheid (Weverbergh, 1969, p.70).

Het piekeren is uiting van de passiviteit en vadsigheid.

De vadsigheid duidt de volslagen onmacht aan. Herman lijdt aan een existentiële Weltschmerz: "Het is te veel, te vermoeiend, te pijnlijk. Ik zal aan dit leven be-

zwijken " (p.165), een bijna lichamelijke pijn zoals in de verwijzing naar de astma-aanvallen die hij als kleine jongen had, wordt gesuggereerd (p.142-143). Het is het schrijnend besef van de zinloosheid van het bestaan dat de oorzaak is van de passiviteit. Hieraan zal hij nooit kunnen ontsnappen: " ... maar wat je lastig maakt is dat er soms iets in je is, of dat je gedwongen wordt door maatschappelijke omstandigheden, iets, dat je naar een zekere maat van conventie, van normaliteit teruggedrijft " (p.135-136). Reeds de fundamenteel menselijke conditie leidt tot deze situatie: "Gegeven zijnde de geest, de hersens, volgen daaruit de onvermijdelijke verveling en de hopeloosheid " (p.116). Het besef van de zinloosheid van het leven wordt versterkt door Hermans ervaringen op een persoonlijk en maatschappelijk vlak. Daadloosheid is het gevolg hiervan:

Nutteloosheid. Waarom nog zoveel zeggen? Waarom nog spreken, nog iets willen schrijven, of schilderen? Alles is reeds gezegd, voorgoed. Alle boeken zijn geschreven, alle schilderijen geschilderd, alle toneel gespeeld. Alle politiek ben je moe besproken. Alle oplossingen zijn voorzien en zijn mislukt. Wat blijft ons nu nog? Buiten onszelf niets meer. Puin, puin. En met onszelf opgescheept zitten we daar. En we wachten. Zelfs niet meer op Godot (p.89-90).

Passiviteit is inherent aan Hermans leven en staat in verband met de door hem ervaren onlustgevoelens. Deze inactiviteit wordt reeds opgeroepen doordat Herman zich tijdens het beleven van de nachtelijke bewustzijnsstroom in bed bevindt en wordt verder aangegeven doordat de romanfiguren voortdurend in zittende en liggende toestand worden uitgebeeld.<sup>5</sup> En ook dit gaat, wat Herman betreft, met zelfreflectie gepaard: "Op de derde tel doe ik de eerste bewegingen om op te

staan. Ik tel. Ik sta op bij drie, ik voel me opstaan, ik weet het, ik volg mij nauwkeurig gelijk op een film. Maar ik heb nog steeds niet bewogen. Ik ben onbegonnen en onvoltooid " (p.91-92). De reflectie neemt de plaats van de daad in, want het is juist de liggende of zittende houding die de gedachten aan de gang zet <sup>6</sup>, zodat een onverbreekelijke vicieuze cirkel gevormd wordt.

Ook het kroeglopen maakt deel uit van deze vadsigheid: "We laten ons als oude luiaards in een zeteltje neervallen, bestellen bier en beginnen sigaretten te roken " (p.48-49). De dronkenschap werkt de vadsigheid nog in de hand: Joachim wil als hij dronken is alleen nog maar liggen (p.101-102), Claude moet als gevolg van een kater noodgedwongen in bed blijven (p.61-62), bij de party's en drinkgelagen zijn er altijd een aantal figuren die hun roes ergens liggen uit te slapen. <sup>7</sup> Walter, misschien wel de duidelijkste exponent van de vadsige houding, bezit een bedden- en matrassenzaak, een doorzichtig symbool. Bovendien boemelt hij die dan nog op, maar ironisch genoeg is hij de enige die door weg te trekken tot een "daad" kan komen, al is die juist gelegen in een volledige ontvluchting van en onttrekking aan het leven. <sup>8</sup>

De inactiviteit gaat gepaard met een enorme moeheid waar vooral Herman en Deborah het slachtoffer van zijn: "... Deborah, die in eenzelfde lethargie verkeert " (p.90). Telkens weer wordt dit gevoel onder woorden gebracht <sup>9</sup>: Herman heeft zelfs geen energie om een boek te lezen (p.90), Deborah niet om het jurkje af te maken (p.39, 143, 145-146). Daarbij wordt "de moeizame inspanning" (p.91) die zelfs de geringste beweging vereist, hyperbolisch beklemtoond: "Ik licht me moeizaam uit bed. Ik forceer een liedje. Indrukwekkend moeilijk, onmogelijke inspanning" (p.9). Het opstaan en naar boven gaan wordt als volgt beschreven: "Ik zal opstaan en de wereld zal

ineenstorten van vermoeienis. Eenmaal uit de verwarmde kamer in de koude trapzaal, leverend een grootse strijd, duren millennia van afkeer, van sprakeloos lijden " (p.24-25). Herman is de koning der vadsigheid, "... een luie vorst" (p. 174), en voelt zich "onmachtig steriel als van een middel-eeuws of twintig eeuws koning, een terend keizer op de divan" (p.146). Het is een gevoel dat bij uitbreiding als kenmerkend wordt voorgesteld voor het leefklimaat dat Herman rondom zich waarneemt, "Wij zijn de generatie der vermoeiden" (p.9), en dat typisch is voor de westerse samenleving. Deze houding van totale passiviteit contrasteert scherp met de oosterse ont-hechting en de dynamiek van de zwarten zodat ook een culturele tegenstelling ontstaat: de beschaving van het Westen is op een dood spoor aangeland. De vitaliteit van de zwarten zal zelfs tot hun overwinning leiden: "... zij zullen het westen overnemen. Wij zijn de nieuwe vadsige koningen. Wij missen hun dynamiek en levenskracht, hun nieuw-zijn. Ieder jaar groeien zij met miljoenen. Weldra zijn er meer zwarten en roodhuiden dan blanken in de Verenigde Staten. Geleidelijk nemen zij Zuid-Afrika over, sijpelen Europa binnen" (p.134). Hun vitaliteit staat diametraal tegenover de leegte: "Ik ben moe en leeg, leeg" (p.39). De westerse mens ervaart, zoals in Sartres La Nausée, de existentiële zinloosheid: "... en wanneer alleen nog deze gevoelens bestaan: verdriet en moeheid en walg en hopeloosheid" (p.153), "Ik ben moe. Zodra ik van het werk thuiskom heb ik een enorme behoefte aan slaap. Loom in een zetel zitten wachten op mezelf, het zelf dat niet komt" (p.24). Hierbij heeft dan zelfs het praten over het existentialisme zijn betekenis verloren (p.95-96).

De westerling ondergaat lijdzaam een "existentie malgré soi" (p.95). De vervreemding tussen de mens en de wereld, de mens en

het zelf is niet te doorbreken. Wat de mens ook al doet, hij zit in de tredmolen van het leven gevangen (p.116, 152), zodat elke mogelijke daad bij voorbaat zijn betekenis verloren heeft: "Terug met de rug tegen de muur. Och, het maakt geen verschil, alles is reeds gebeurd, alles is voorbij, het maakt geen verschil of je opgewonden bent of flegmatisch. De gebeurtenissen grijpen onafwendbaar plaats " (p.136). Hetzelfde gevoel komt o.a. in Het stenen bruidsbed van Harry Mulisch en Mahala van Chris Barnard naar voren.<sup>10</sup> De mens heeft zijn vrijheid t.o.v. het leven totaal verloren. Herman stelt zichzelf de vraag wat vrijheid is (p.75) en komt tot de conclusie: "De vrijheid is een kooi. Het leven is een kooi, middenin de vrijheid" (p.76). Hetzelfde beeld wordt trouwens reeds vroeg in de roman gebruikt: "Je loopt rond, slentert, vliegt als een dier in zijn kooi tegen de tralies op. Je woont je eigen gevangenschap bij " (p.12). De mens beschikt niet meer over zijn eigen lot en wordt daardoor van de essentie van zijn menselijkheid beroofd.

Een leidmotief dat dit besef incorporeert en dat doorheen de hele tekst voorkomt, is de voorstelling van de mens als een dier.<sup>11</sup> De mens, "het meest eenzame beest" (p.116), verliest door het leven de essentie van zijn mens-zijn, maar verlangt terzelfdertijd als een contradictio-in-terminis naar dit dierlijke bestaan, omdat dit hem de mogelijkheid biedt aan het bewustzijn van het menselijke failliet te ontsnappen.<sup>12</sup> Een ander beeld, nl. het voorwerp-zijn, bevestigt dit ontmenselijkingsproces: "Een gelaat is een onnoembaar wezen, een levend voorwerp, een gedeeltelijk dier " (p.81). Het voorwerp-zijn is de laatste stap in het degradatieproces dat op onherroepelijke wijze door de dood afgesloten wordt.<sup>13</sup> De ontmenselijking van het leven vindt hierin zijn bekroning. En toch is het een toestand waar Herman naar verlangt: "En dat zijn wij dus,

mensen. Soms wou ik dat ik een beest was of een steen " (p.131). Zo verlangt hij soms ook naar de dood, omdat daarin de enige vorm van ontkoming aan de zinloosheid van het bestaan ligt. Slechts op die manier kan de vervreemding die de mens in zijn bestaan ervaart, ongedaan gemaakt worden. Als zodanig is de enig mogelijke uitweg uit de vadsigheid en lethargie het in het extreme doortrekken van deze toestand, nl. in de dood. Deze gedachte houdt de totale ontkenning van het menselijke bestaan als mogelijkheid tot zingeving in.

### 2.3. De beleving van de zinloosheid

#### 2.3.1. Leven en dood

Het besef van de zinloosheid van het bestaan is doorheen De vadsige koningen uiterst sterk aanwezig. Het wordt door de hoofdfiguur en de andere romanfiguren, niet alleen in gebeurtenissen ervaren, maar er wordt ook op een "abstract" vlak over nagedacht en in gesprekken over gediscussieerd. Het is natuurlijk vooral Herman die uiting geeft aan dit gevoel. Het gelijkstellen van de werkelijkheid met "een nare droom" (p.85), het gevoel van een hulpeloos rondzwalpen (p.127) en van het zweven tussen twee werelden (p.186), behoren tot de beelden die hij gebruikt om zijn vervreemding te kennen te geven. Een uitweg uit deze chaos vindt hij niet:

En zo bewegen wij ons voort vooruit, allen op een grote rij, vooruit naar een altijd wijkende horizon, de nooit te bereiken kim, de ongeweten einder van het niet waarheen wij ons door de vlakke begeven, gelijnd, parallel naast mekaar. Waarom? Waarheen? (p.42).

De mens zal nooit een doeltreffend antwoord op de vragen die

hij zich stelt, kunnen geven.

Dit gevoel van zinloosheid wordt door Herman op de eerste plaats gekoppeld aan een pijnlijk beleven van de menselijke sterfelijkheid. De mens is in deze wereld geworpen waar hij alleen maar kan wachten op de geleidelijke aftakeling en de dood die de absurditeit en de hopeloosheid van het menselijk bestaan onvoorwaardelijk vastleggen. In aansluiting hiermee is het motief van de tijd erg belangrijk. In algemene termen heeft Schramke, verwijzend naar Lukács, de tijdservaring in de moderne roman, een omschrijving die letterlijk toepasselijk is op de tijdsproblematiek in De vadsige koningen, als volgt uiteengezet:

"Es ist klar, dass, wenn das gesellschaftliche wie das individuelle Leben gleichermassen als sinnlos betrachtet werden, wenn im notwendigen schmachhlichen Scheitern der besten individuellen Bestrebungen das Wesen der Wirklichkeit erblickt wird, auch die Darstellung der Zeit eine neue Funktion erhalten muss. Die Zeit erscheint nicht mehr als das natürliche, als das objektive, historische Bewegungs- und Entwicklungsmedium der Menschen, sondern verzerrt sich zu einer toten und tötenden äusseren Macht: im Zeitablauf drückt sich die Degradierung des individuellen Lebens aus, der Zeitablauf verselbständigt sich zu jener unerbittlichen Maschine, die die individuellen Entwicklungswünsche, die die Eigenheit, ja die Persönlichkeit selbst plattdrückt, nivelliert, zunichte macht."

Eine solche radikal entfremdete Zeiterfahrung, wie sie bei Flaubert oder auch bei Baudelaire vorherrschend wird, hat in dem Begriff des "ennui" ihren konzentriertesten Ausdruck gefunden. Der "ennui" bedeutet mehr als blosse Langeweile, er verweist zugleich auf eine entsprechende Seelenverfassung: Gefühl der Sinnlosigkeit, Lebensüberdruß etc. Es handelt sich um ein grundsätzlich gestörtes Verhältnis zur Wirklichkeit, wobei alles zeitliche Geschehen die eintönige Färbung der Langeweile annimmt. Der temporale Aspekt des "ennui" bezeichnet das Erlebnis

einer inhaltslosen, mechanisch ablaufenden Zeit, die als gegenwärtige endlos, als vergangene nichtig erscheint. Diese leere Zeit bringt keine qualitative Bereicherung, sondern bloss eine quantitative Reduzierung des Lebens mit sich; sie setzt das erstarrte Leben dem Anblick des beharrlich näherrückenden Todes aus (1974, p.115).

Een ander werk waarin deze dualiteit aangrijpend wordt belicht, is De avonden van G.K. van het Reve.<sup>14</sup> Herman beschouwt het leven als de "toegemeten tijdelijkheid" (p.41) die veel te vlug voortschrijdt: "Het uurwerk spreekt immers deze taal: de tijd vordert snel, hij is kostbaar als goud, of meer zelfs" (p.151), zodat het zelfs niet meer mogelijk is om iets zinvol te doen. De snelheid van de tijd maakt het stellen van een daad bijna onmogelijk (p.27). Het leven is een langzaam sterven (p.39), een proces van verval dat Herman bij zichzelf in de spiegel en bij anderen, vooral Deborah, waarneemt. In enkele verbeeldingsflitsen wordt de aftakeling op een groteske wijze opgeroepen.<sup>15</sup> De uitspraak: "I grow old I grow old I wear the bottom of my trousers rolled, onze hersens, onze lichamen worden waste land" (p.58) typeert zijn levensuitkijk en -ervaring. In de verwijzing naar "The Waste Land" geeft Herman een universaliteit aan dit besef doordat hij het verbindt met het verval van de moderne beschaving dat het thema van Eliots gedicht vormt. De persoonlijke vergankelijkheid wordt aan een maatschappelijk waardenverlies gekoppeld. De individuele aftakeling wordt weerspiegeld in - en is dus ook gedeeltelijk het resultaat van - een maatschappelijke verwording. Vandaar dat ook anderen dezelfde ervaring delen. Terzelfdertijd draagt de mens ook bij tot zijn eigen verval: "Jij hebt te veel complexen, jong, dat is het wat jou afbrokkelt, verdond als ik dat er ook nog moest bijnemen, ik viel zo steen-

dood neer " (p.130), zegt Billy aan Herman. Juist omdat hij zich bekommert over zijn lot maakt de mens zijn leven ondraaglijker. In deze cul-de-sac blijft hem slechts de vadsigheid over.

Het aftakelingsmotief wordt verder uitgewerkt in de beschrijving van een aantal personages die dit verval aan den lijve ondervinden. Sommigen worden redelijk uitvoerig beschreven en krijgen daardoor een tamelijk individuele gedaante, zoals bv. Lien (p.117-121); anderen blijven anoniem als vertegenwoordigers van een naamloze collectiviteit en dragen zodoende bij tot de universalisering van dit motief.<sup>16</sup> Het gaat vooral om kroegtypes: "Gelijk die keer in een vuil en vaal kroegje waarin een verlept en chronisch dronken vrouwmens staat, de menselijke decadentie in persoon, meewarig schouwspel, eindeloos zeurend " (p.103). De kroeg wordt trouwens o.a. tot een symbool van dit verval, het is het "land van verbrande of stukgeschoten bomen, en rimboe " (p.95). In deze figuren wordt de pathos van het bestaan wel zeer pregnant uitgebeeld, zodat de absolute van het menselijk verval en de volslagen hulpeloosheid die daarmee gepaard gaat, sterk beklemtoond worden. De dood als zinloos eindpunt van het leven bezegelt deze aftakeling waarbij de "nutteloze miserie" (p.164) van de doodsstrijd als laatste bevestiging geldt van de ongerijmdheid van het bestaan. Dit wordt o.a. uitgedrukt in de schrijnende episode waarin Herman aan Billy van de agonie van een oude man in het hospitaal vertelt (p.158-162), in de verwijzingen naar de schrikwekkende kanker dood (p.162-164) en de tweemaal vermelde doodsstrijd van oom Frans (p.21, 113). Op deze manier wordt de mens van het laatste greintje menselijkheid beroofd en valt de nadruk op zijn tijdelijkheid; zelfs na zijn dood vergaat hij vlugger dan de voorwerpen. Van Herman en zijn gezin zal na korte tijd niets meer overblijven (p.44-45). Herman bekommert zich bo-

vendien over de dood van zijn vrouw en kinderen <sup>17</sup> en voelt zijn machteloosheid zodoende nog scherper aan. Vanuit dit gevoel kan de dood zelfs tot een "welkome verlosser" (p.149) worden: "Zolang de kop krankzinnig boven water hebben gehouden, altijd de verlossing, de afwezigheid van dit alles maar hebben uitgesteld. Nu, het niets dat de boel zo belachelijk maakt. Het niets naast de boel! Hoe idioot lijkt de boel er-naast " (p.40).

In een aantal gruwelverhalen en krantenberichten wordt bovendien de nadruk gelegd op het groteske karakter van de dood <sup>18</sup>, "... hoe kan nu zoiets gebeuren ..." (p.7), waarin de absurditeit en de totale willekeur in het spel van leven en dood een weerslag vinden. In gesprekken van Herman met zijn vrienden wordt de doodsproblematiek herhaaldelijk ten berde gebracht in een poging om tot bezwering ervan te komen: "Vind je dat nu geestig, vraagt Deborah, als jullie eens niet over oorlogsdreiging of de zinloosheid spreken, dan gaat het over griezelige onderwerpen" (p.64). Maar uiteindelijk is dat niet mogelijk en blijft alleen het besef van een totaal failliet. Het leidmotief van het lachen sluit hierbij aan. De lach moet dienen als compensatie voor al de slagen die het leven de mens toebrengt. Het is een lachen met de absurditeit van het bestaan als enig verweermiddel van de mens tegen de opdringende machteloosheid: "En wij, wij wachten en drinken en piekeren en proberen al pratend ergens te lachen " (p.72). Het is een lachen om niets, een zinloze reactie op een als zinloos beleefde menselijke tragiek: "Waarom lach je dan? Ja waarom. Het is een oud verschijnsel bij mij. Telkens als ergens iets heel tragisch verteld wordt en de stilte treedt in, moet ik ineens hard en met zenuwachtige schokken lachen " (p.107). Dit motief komt heel frequent voor en wordt zodoende sterk gereleveerd. <sup>19</sup> Als

reactie op de absurditeit van het leven geeft het hieraan juist een verdere versterking. De aftakeling, vergankelijkheid en dood zijn niet te verdrijven of te overwinnen en dit leidt tot een verlamme "existentiële angst" zoals Weverbergh het noemt:

Hermans angst is in de eerste plaats een existentiële angst; "dezelfde angst grijpt mij onverhoeds aan, de angst van niet genoeg te kunnen leven" (blz. 14), en "soms als ik in het donker lig te denken aan alles krijg ik angst (...) angst zonder meer" (blz. 152). Deze existentiële angst voedt in hoge mate de angst voor het aandurven van het dagelijkse leven, wat op zijn beurt een haast ziekelijke inertie en passiviteit veroorzaakt (1969, p.70).

### 2.3.2. Onvrede met de maatschappij

Hermans onvrede en die van zijn vrienden met het leven is echter niet uitsluitend het gevolg van een begaan zijn met de menselijke aftakeling. Hij ziet dit verval ook weerspiegeld in "heel de zenuwoorlog, de erosie, het puin " (p.22) van de intermenselijke betrekkingen: "Bedrieg niet, of gij zult de kanker dood sterven zonder verdoving. Bedrieg niet? Maar dan stort de beschaving ineen. C'est l'anarchie, c'est l'anarchie!" (p.176). Er doet zich bij Herman een maatschappelijke vervreemding voor, waarvan de oorzaken volgens de Wispelaere als volgt te omschrijven zijn:

Soms zijn het felle gevoelens van opstandigheid en wraakzucht tegen de verstikkende burgerlijkheid, die voor dit gemis aan vitaliteit verantwoordelijk wordt gesteld: de familie met haar pietluttige taboes, haar ellendige kakmoppen en infantiele voorstellingen van het leven. In bittere tirades wordt de ziekelijke maatschappij gehegeld en worden haar hypocrisie en

laffe moraal ontmaskerd. Het wereldgebeuren wordt in schrille kleuren belicht als de onmenselijke dreiging van het atoomgevaar, de klucht van de vrede, een raderwerk van sadisme, wreedaardige vernieling, afschuwelijke ongevallen en ziekten, uitbuiting en zinloze dood (1968, p.213-214).

"De mens is een bij uitstek onrechtvaardig wezen, een onberekenbaar en egocentrisch dier" (p.67) concludeert Claude; Billy is de mening toegedaan dat de mens "... een bij uitstek kwaadaardig dier" (p.166) is. Deze opinies worden door Herman beaamd. De machthebbers zijn dan nog het ergst van allemaal (p. 69). De politieke partijen zorgen alleen voor hun eigen heil, nl. het aantal stemmen, zoals Billy aan den lijve ondervonden heeft (p.35-36). De wetten zijn absurd (p.33, 144). Onrechtvaardigheid bestaat er overal, tot in de rechtspraak toe (p. 66-67). De menselijke verhoudingen worden gekenmerkt door egoïsme, uitbuiting, wreedheid en geweld. Herman zelf heeft de verschrikkingen van de oorlog beleefd of er door anderen over horen vertellen <sup>20</sup>; aan de bewapeningswedloop is nog altijd geen einde gekomen (p.94). In Zuid-Afrika is er rassendiscriminatie (p.146-148), elders kent een groot gedeelte van de bevolking ernstige ziekten en ontberingen en twee derden van de wereldbevolking lijdt honger (p.148-151). Uit verhalen, krantenverslagen en uittreksels uit informatiebulletins (p.64-69, 146-152), die een objectiever waarheidskarakter en een grotere universaliteit aan het roman-gebeuren geven, blijken de onderlinge haat en wreedheid. Zelfs kinderen nemen hieraan deel <sup>21</sup>: "Gisteren in onze straat waren kinderen druk bezig te spelen. Ik kom voorbij een groepje dat een bengel aan een paal heeft vastgebonden. En ik hoor roepen: dit is het concentratiekamp en hier is de martelpaal. Wij gaan jou martelen en jij moet roepen, huilen en kronkelen van pijn "

(p.152). Ook Herman is hier niet van vrij te pleiten. Hoewel hij nooit zelf actief aan geweldpleging deelneemt, fantaseert hij er toch herhaaldelijk over. Zo projecteert hij zichzelf in de sexmoordenaar Harvey Glatman (p.83-85) en ziet hij zichzelf in zijn verbeelding als moordenaar van zijn vrouw (p.52-56, 143). In elke mens is dit gewelddadig monster aanwezig: "Maar dit type, voel ik, is maar op een pas afstand. De snelste transformatie, de lichtste aanpassing. Het is het type der concentratiekampen, der uitroeiing, der rassendiscriminatie, het is de soldaat, de gewapende, de uniformman, de doodgewone dagelijkse mens " (p.86-87). De mens is de idioot, de sadist, het monster, de dommerik, zoals Herman die voor de spiegel uitbeeldt (p.81-88). Hij kan zijn daden dikwijls niet verklaren (p.64-65, 85). Het optreden van allerhande misdadigers, moordenaars, geestelijk gestoorden en gekken, zoals de zoon van de oude Gilenson (p.50-52) of de Italiaanse die zichzelf verminkt (p.62-63)<sup>22</sup>, versterkt nog de inherente ongerijmdheid van het leven en geeft er in de tekst een concrete gestalte aan.

De onmogelijkheid tot zingeving is ook het gevolg van een overwegend westerse levenshouding, nl. de bourgeoismentaliteit die door schijnwaarden de leegte van het bestaan probeert te verdoezelen en daarom door Herman hevig wordt aangevallen. De menselijke kleinzieligheid uit zich vooral in de jaloersheid en de nijd, de jacht op prestige en de hypocrisie, zoals bijvoorbeeld aangetoond wordt in de beschrijving van de familiekring (p.21-24) en van Chris de dichter (p.97-98). De mens is van zichzelf vervreemd en heeft zijn masker, waarachter de leegte van het leven schuilgaat, tot norm verheven:

Zo zijn de levens. En wat blijft van al die levens?  
Niets blijft, alleen het masker. Het echte is eronder

verdroogd, zoals bij toneel- en variété-artiesten die steeds veel maquillage op hun gelaat hebben, dikke pâte, vaseline, verf, schmink: de huid decadeert vroeg, droogt uit, valt in rimpels, wordt ongezond, verdort. Het echte is onder het masker verdroogd (p.24).

De westerse wereld heeft de bekrompen burgerlijkheid tot wet verheven (p.47), wat een conformeren met bourgeoisnormen vereist, een keurig in het gelid lopen. Dit geeft aanleiding tot gevoelens van opgekropte opstandigheid, in de woorden van Joachim:

Het is rot te moeten zwijgen voor de burgerlijkheid tot systeem is gemaakt, de burgerlijkheid als beschaving. Ik wilde dat ik me kon veranderen wanneer ik wenste in een mensengrote roodkoppige fallus, die als zo'n kloot je staat aan te zeuren, net of je een wezen bent dat de goede gang van zaken stoort, kalm een paar kleverige, lauwe gulpjes op zijn stomme kop spuwt (p.47).

Treffend wordt dit uitgebeeld in de ontmoeting op het strand met Vettters en zijn familie (p.78-81). De mens wordt tot een werkmier herleid: "Dit is dus waartoe die grote, die belangrijke schepping mens, die edele, de verstandige, de verlichte gekomen is: tot een ijverbeschaving, een zinloze koortsige jacht" (p.28). Hij wordt het slachtoffer van een beschaving waarin geld en bezit het enige doel zijn: "De spoorslag: een nieuw stuk in het huishouden, of weer een banknoot op de bank" (p.126). Ook Herman is verplicht aan deze wedloop deel te nemen. In zijn vrije tijd moet hij publiciteitsteksten vertalen (p.13) om op deze manier het gat in het budget te kunnen dempen (p.89), een hopeloze taak. In zijn werk, als vertaler op het ministerie (p.10), kan hij geen bevrediging vinden, want "hoe kan je je eigenlijk tevreden voelen in je conditie, en dan nog in een maatschappij die afgestemd is op het bezit, en op het zich afsloven terwille van

anderen, futiele mensjes gelijk wij, maar die in het bezit zijn van het wapen kapitaal?" (p.116).

Betekenisvol is dat er in de hele roman praktisch geen melding wordt gemaakt van het werk van Herman, behalve zeer cursorisch in negatieve zin: de vreugde om een vrije dag, de vermoeidheid van het werk, als aanduiding van de onmogelijkheid om door de arbeid iets te bereiken. Noch het werk van Herman of dat van zijn vrienden wordt beschreven: voor hen heeft het geen enkele betekenis meer. De enige uitzondering is Walter, maar hij laat juist zijn beddenzaak in de steek. De vadsigheid vormt de concretisering van dit besef; ze wordt bovendien nog in de hand gewerkt doordat ze verbonden wordt met de aanvaarding van de totale machteloosheid van het individu:

Als enkeling kan je niets en een partij die voor je ijvert, vind je ook niet meer, het Westen verburgerlijkt verder, zelfgenoegzaam en gulzig. ... Wat wil jij als enkeling in zo'n even sterk opgebouwd en georganiseerd bestel gelijk zij ginds hebben van je oren maken, krijs maar, roep maar, het deert hun juist zoveel als wanneer je in ons Westelijk bestel krijgt en roept. Het is nu eenmaal zo, en het zal zo blijven. Ach, man, we zitten in een vicieuze cirkel waar we niet meer uitkunnen. Laat de boel maar draaien, verdomd. Dat is Billy. Mijn vriend Billy: la vie est une sale affaire: il n'y a personne qui en sort vivant (p.116).

De enige oplossing is zich in volledige resignatie bij dit alles neer te leggen. De gevoelens van opstand die soms bij Herman en zijn vrienden opkomen tegen de situatie waarin de mens zich bevindt, "... het zou niet mogen zijn" (p.162), verwateren dan ook onmiddellijk tot een machteloze onlust. De onmogelijkheid tot zingeving als gevolg van de persoonlijke vergankelijkheid en de maatschappelijke verwording loopt op deze manier onvermijdelijk uit op volslagen passi-

viteit, lethargie en vadsigheid.

### 2.3.3. De roman als zingeving

De vadsige koningen staat volledig in het teken van de zinloosheid. Zelfs de schrijfactiviteit is daarbij betrokken. Ook die ontsnapt aan de controle van de mens: "Och, over de vriendschap wilde ik het eigenlijk hebben in dit boek, over de vrienden, de kinderen, de vrijheid" (p.90); bovendien kan niets oorspronkelijks nog geschreven worden: "Nutteloosheid. Waarom nog zoveel zeggen? Waarom nog spreken, nog iets willen schrijven, of schilderen? Alles is reeds gezegd, voorgoed. Alle boeken zijn geschreven, alle schilderijen geschilderd, alle toneel gespeeld" (p.89). Dit absolute negativisme staat in volstrekte tegenspraak met het feit dat de roman als geheel toch geschreven en uitgegeven is. Voor Hugo Raes zelf heeft de romanvorm toch een belangrijke waarde als communicatiemiddel; het schrijven is voor hem een zinvolle activiteit. In de roman wordt immers een structuur aan de werkelijkheid (wereld) opgedrongen, al is het dan, in het aanduiden van de zinloosheid, een "negatieve" structuur. Het voorstellen van de zinloosheid is als daad even creatief als het uitbeelden van een zinvolle wereldorde. Het gaat telkens om het uitdiepen van de werkelijkheid en dat op zichzelf is een zingevende activiteit, al is de conclusie voor Herman noodzakelijkerwijs negatief. In dit opzicht vindt er een duidelijke structurering plaats die haar beslag krijgt in de interne opbouw van de romanwereld. In de roman ontstaat een esthetisch geheel waarin elk onderdeel functioneel opgenomen is. Alleen uit een dergelijke structurering kan als een contradictio-in-

terminis het thema van de chaos en de zinloosheid ontstaan. De roman wordt tot een creatieve en zingevende daad waarin Hermans beleving van de zinloosheid op overtuigende wijze gestalte krijgt. Voor het beschrijven van de zinloosheid is een zingevende romanstructuur en een vertrouwen in de roman als communicatiemiddel nodig. Op deze wijze is de roman een scheppende vorm.

#### 2.4. Op zoek naar het verloren paradijs

##### 2.4.1. Ontvluchting

Als gevolg van de ontgoocheling over het bestaan, ontstaat het verlangen deze vervreemding op te heffen en zodoende een (tijdelijke) toestand van harmonie te bereiken, bijvoorbeeld zoals die van de Indiërs tijdens een muziekkuitvoering: "De toehoorders geraken in beheerste vervoering, onder de drukken- de tropische sterrenhemel, wordt een andere, tijdelijke wereld van geluk, een nirwana, opgebouwd " (p.29). Dit kan op verschillende manieren gebeuren. P. de Wispelaere beschrijft deze ten- dens als volgt:

Maar het tegenovergestelde komt evenzeer voor: het rechtstreekse zoeken van de roes om in baldadige verblinding een illusie van onverdeelde vitaliteit te scheppen. Het is hier dat de erotiek bij Raes haar wezenlijke functie krijgt. Zij wordt niet be- leefd als een middel tot eenwording, maar als een ge- vecht tegen de dood. In een mooie passus als de vol- gende, staan eros en thanatos tegenover elkaar: "Ik wil met Deborah naar de kleigroeve komen, eerst been- deren zoeken, losgraven, dan haar neerleggen of werpen en paren in de opengewoelde, ademende aarde, in de regen" (p.14). Door andere stimulansen als overmatig drinken of het nemen van narcotica of het snelle rijden met sportwagens en zware motors, wordt het peinzende

bewustzijn uitgeschakeld en ontstaat een probleemloze euforie. Hetzelfde verlangen wordt nog uitgedrukt door romantische evocaties van de natuurmens: "Het is de lucht, de openheid, de wildheid die ons ontbreekt, het avontuur buiten de stenen wereld" (p.92). Dit primitieve paradijs wordt ook herhaaldelijk in de kinderjaren geplaatst. Het kind speelt een vrij grote rol in het werk van Raes, en dan vooral als vertegenwoordiger van een nog onaangetaste wereld, zonder remmingen en verdringen, die bestendig door de volwassenen wordt bedreigd. De lyrische mijmering over de dodenklacht om het gestorven kind (p.154-155), behoort tot de sterkste stukken uit De vadsige koningen. En tenslotte wordt de verlossing uit het kwellende, aftakelende en isolerende bewustzijn nog gezocht in een Freudiaans Nirwana: het uiterst verstilde ritme van het organische leven, waardoor, in een dieprustig evenwicht, communicatie met de kosmos wordt bereikt. De symbolen zijn hier planten, schelpen en gesteenten als oeroude, onbewuste vormen van bestaan: "Ik zou zeggen: je leeft van zuurstof en water en licht, als een wortel, als een kei. De leefruimte is open, een planeet, een universum" (p.179). En daarmee gelijkgeschakeld wordt de mystieke verzonkenheid van de oosterse yogi of boeddhist (1968, p.214-215).

P. de Wispelaere heeft hiermee reeds de belangrijkste mogelijkheden tot ontvluchting uit de vervreemding aangegeven. Een tweeledige indeling kan daarbij gemaakt worden. Enerzijds wordt de ontvluchting gezocht in het najagen van de roes, die het krampachtig zoeken naar en het grijpen van de illusie van het paradijs inhoudt, een handeling die zelf deel uitmaakt van het patroon van de zinloosheid. Anderzijds worden de resten van het paradijs herkend in de natuur en het kind-zijn.

Het zoeken naar de roes kan beschouwd worden als een poging om te ontkomen aan de verlamme vadsigheid en passiviteit. Hierbij sluiten dan aan het leven "aan lichtsnelheid" (p.129)

om op deze manier de vadsigheid af te schudden: "Ondanks de vermoeidheid willen wij zo hard mogelijk leven ..." (p.9); het verlangen naar dynamische vrouwen, Suzie uit *La forêt vierge* (p.32), Louise (p.127-128): "Zulke lui zijn een soort milleriaanse tonic. Zij dragen hun levenskracht over op hun omgeving, ook op levenloze dingen" (p.128); de vriendschap met Walter die eruit ziet "gelijk Henry Miller" (p.103). Betekenisvol zijn in dit verband de verwijzingen naar Henry Miller, wiens Tropic-romans trouwens expliciet vermeld worden (p.81). In Millers werken wordt het vitalisme als levensnorm geponeerd. Het zijn orgieën van levensgenieting. Anaïs Nin drukt het als volgt uit in het nawoord tot De kreeftskring: "Maar men vindt er tevens een wilde buitensporigheid in, een krankzinnige vreugde, een vuur, een enthousiast waarderen van het leven en soms een bijna razende opwindning" (Miller, 1977, p.284). De vaststelling van de absurditeit van het bestaan leidt bij Miller niet tot levensverzaking, maar vormt juist de stootkracht tot een volledige onderdompeling in het leven. Dit is ook het doel dat Herman begeert, maar dat hij slechts kortstondig bereikt. Henry Miller sublimeert de zinloosheid in een totale levensbeleving en levensvreugde. Voor Herman echter weegt de absurditeit van het bestaan te zwaar door, zodat zijn pogingen tot ontvluchting steeds faliekant aflopen.

De roes van Herman en zijn vrienden is dikwijls een activiteit om de activiteit, waarbij de activiteit op zichzelf reeds als een uiting van vitaliteit ervaren wordt, zoals in de sensatie van de snelheid in de roekeloze tocht naar zee (p.137-139), de dodenrit van de man met de Fiat sportwagen (p.169-170), de nachtelijke escapades van Walter met zijn wagen (p.33,132-133) of de autorace van Herman met een onbekende vrouw (p.47-48). Ook de erotiek wordt soms op dezelfde manier beleefd,

hoewel ze in het boek als geheel, vooral wat Herman betreft, niet zo'n belangrijke plaats inneemt. Op de party's wordt de erotiek tot een uiting van levensdrift, een mogelijkheid om aan zichzelf te ontsnappen in de opwinding van het ogenblik.<sup>23</sup> Voor de hedonistische Walter (p.136) zijn meisjes een eerste middel om uit zijn leefmilieu weg te breken<sup>24</sup>, voor Billy betekent de ontmoeting met een doofstomme blonde de mogelijkheid tot geluk (p.176-179). Herman ervaart de erotiek als deel van de machtsstrijd tussen leven en dood, als een reactie op de vergankelijkheid. In de sexmoordenaar, Harvey Glatman, tegenpool van de vrouwelijke verkrachtster (p.48), poogt hij door geweld en sex te ontkomen aan de begrenzings van zijn menselijkheid: "Dit is niets menselijks meer, dit is iets veel hogers. Iets boven al het gewone, al het aardse" (p.84). Door de erotische daad, het contact met de andere sexe wordt een tijdelijke bevrijding ervaren. Deze bevrijding wordt echter terzelfdertijd ondergraven omdat ze een totale immoraliteit behelst. In deze passage (p.83-85) wordt gealludeerd op De paradijsvogel van L.P. Boon. Harvey Glatman kan als een combinatie beschouwd worden van de fotograaf E.H. Ramadhoe en de vrouwenmoordenaar Wadman - de naamovereenkomst met deze laatste is trouwens opvallend. Door het gesuggereerde verband met De paradijsvogel wordt de valsheid en leegte van de erotiek - en daardoor natuurlijk de onmogelijkheid tot bevrijding via de erotiek - versterkt. In een geperverteerde maatschappij kan alleen een immorele erotiek voorkomen. De erotiek maakt deel uit van het absurde levenspatroon.

Het leven van Herman en zijn vrienden wordt in een grote mate bepaald door de begeerte alles te ervaren, aan alles deel te hebben, niets uit de werkelijkheid te missen. Walter wil "dingen zien" (p.62), Billy alles omvatten: "Maar ik wil niets

missen, ik wil alles zien, alles omvatten, de zon, het grote daglicht, dat der kleuren" (p.177). Het bestaan is tot een jacht op sensaties geworden, in de woorden van Herman: "En wij die dit alles willen bijwonen, duizend levens leven en leren kennen" (p.104). Het gaat om het meemaken van "sterke dingen" (p.16), een beleven van zoveel mogelijk avonturen: "Terugdenkend aan al de kroegavonturen en tonelen die ik met Walter heb beleefd! Er zou een encyclopedie over te schrijven zijn" (p. 103) om op deze manier een totaalervaring van het leven op te bouwen, omdat dit het besef geeft volledig in het leven ondergedompeld te zijn en dus werkelijk geleefd te hebben. Een gelijkaardig gevoel wordt in Hemel en dier uitgesproken. De kroegavonturen<sup>24</sup> komen op hetzelfde vlak te staan als de anekdoten<sup>25</sup> die tijdens het drinken verteld worden: beide zijn uiting van dezelfde drift om het leven volledig te leren kennen waar deze drang op zichzelf reeds als betekenisvol wordt gezien. Het is de roes van de (spectatoriale) beleving in een poging de onmacht te bezweren.

Terzelfdertijd echter wordt deze roes gezocht in de dolheid, de nervositeit van de party's en het wilde drinken. De party's en het kroeglopen zijn als deel van de jacht op sensaties een bron van vitaliteit en dynamiek. Dit blijkt reeds uit de vitale bewoording waarin erover geschreven wordt: "... een maastroom van bier, whisky, meisjes, party's ... Drinkmarathons van dagen ... Het schuim had overal rondgespoten ... het siste maar en spoot slechts schuim ... Op het aanvalsteken ..." (p.56), "... tijden voor orgieën ... de vloed der geestigheden snelvloeiend en machtig ..." (p.43), "En we praten, converseren druk ... hete jazz ... opgehitste stemming ..." (p.62), "... iedereen nerveus" (p.137). Het pijnlijke gevoel van de zinloosheid van het bestaan wordt opgeheven door de vervoering van de

jazzmuziek en de vergetelheid die in de drank te vinden is. Het is de vlucht in een andere realiteit (p.186), "... een remedie voor iedere misselijke dag " (p.29). Alleen in de euforie van de alcohol (p.136) is het nog mogelijk te leven (p.130, 156). Dan voelt de mens zich boven de beperkingen van zijn bestaan uitstijgen, "In zulke ogenblikken voel je jezelf onoverwinlijk..." (p.61) en komt hij weer in harmonie met de natuurelementen te staan: "Als je dronken bent, lijkt je te zweven in het water gelijk een zeedier, zonder vrees of voorzichtigheid, en je bent meer één met het water " (p.140). Alle vormen van beschaving vallen dan van hem af - de cultuur wordt duidelijk negatief beleefd - en hij zoekt de onbewustheid van de natuur: "Ik wilde dat ik gras kon eten, een herkauwer zijn. Besef jij dat wel? Kùn je dat wel, je daar rekenschap van geven wat dit betekent? Ik wil met onze tweeduizend jaar ontwikkeling, onze wetenschap, graseter zijn " (p.101). Herhaaldelijk wordt dan ook tijdens en na de party's gewezen op een gevoel van verbondenheid met de natuur (o.a. p.57, 60-61, 72-75), een tijdelijk herstel van de paradijselijke harmonie, die in de natuur nog herkenbaar is. In het contact met de natuur kan de mens zijn beperktheid overschrijden en een toestand van eenheid met de kosmos bereiken.<sup>27</sup> Hij wordt een deel van het heelal en ontsnapt daardoor aan de tijdelijkheid: "Je ervaart iets. Iets grijpt plaats in je, en de eigen tijd, waarin je bezig bent te leven, is opgelost, verdwenen " (p.73). Hermans fantasievoorstelling van door de lucht te zweven (p.73-75) geeft het vrijheidsgevoel als gevolg van het opgaan in de natuur treffend weer.

Op hetzelfde vlak staat het verlangen naar de bewusteloze toestand van het steen of dier zijn: "Soms wou ik dat ik een beest was of een steen " (p.131); de slaap of de dood: "Ik wou

dat ik niemand ooit meer zag, dat ik verzonk in een slaap, of dood, omdat er toch niets meer is, en je evengoed voor altijd gerust kan zijn" (p.90-91). Betekenisvol zijn in dit opzicht de geschiedenis van de Pakistani die zichzelf dood gewild heeft (p.181) en de zelfverminking van het Italiaanse meisje (p.60-63), evenals de zelfmoordgedachten die Herman soms koestert (p.40-41, 90-91). Hierbij sluit ook Hermans bespiegeling over de onthechting van en de onttrekking aan het leven van de yogi en de boeddhist aan: "Op een keer word ik een boeddhist, een yogi, een oosters (half)heilige, een wijze man. Dat zal de dood betekenen van de domste gedachten die ook willen vrij zijn, uit je hoofd willen ontsnappen" (p.94). Het opheffen van het bewustzijn betekent het einde van de onvrede met het bestaan en de terugkeer naar een toestand van "oeroude onschuld" (p.26) die in en door het leven is verloren gegaan. Alleen als kind kent men nog deze verrukking: "Het is in het kindzijn dat het volle en oprechte leven nog mogelijk is" (p.171). Herman ziet deze onschuld in zijn kinderen, Erik en Brigitte, in hun vreugde om de ontdekking van de wereld, in hun totale opgaan in nieuwe ervaringen, in de spontaneïteit van hun optreden.<sup>28</sup> Het is door hen dat Herman zich nog in een mate met het leven kan verzoenen: "Had ik geen kinderen, ik zou een volledige sadist zijn" (p.40). In Herman is een heimwee naar de eigen kindertijd aanwezig waarin hijzelf dit geluk gesmaakt heeft: "En wanneer ik er begin aan te denken, lijkt het mij weer dat in onze kinderejaren alle dagen de zon scheen, net of wij toen in een andere klimaatgordel leefden" (p.111), een tijd die echter onherroepelijk voorbij is. Het leven achterhaalt de mens steeds weer. Bij Herman is dan ook een sterke nostalgie aanwezig naar het verleden, en niet alleen naar dat van de kindertijd. Alles wat voorbij is, was zoveel beter, voller, levendiger dan de

tijd die hij nu beleeft. De tijd brengt toenemende aftakeling en ontgoocheling met zich mee: "Dat is het verschil nu: de meisjes zijn getrouwd, ze zitten met de kinderen, de mannen hangen chronisch ergens te drinken " (p.72). Het is het besef van een verloren paradijs. De vervreemding en de dualiteit van het bestaan in het nu zijn niet meer te overbruggen.

#### 2.4.2. De harmonie als schijnoplossing

Tevens dient er de nadruk op gelegd te worden dat de verschillende mogelijkheden tot ontvluchting slechts tijdelijke schijnoplossingen zijn. De activiteitsroes wordt ook in passieve termen omschreven: "Je hele wezen, als een vloeipapier, de wereldstof opslorpend ..." (p.71), en wordt zoals B. Kemp (1962, p.284) duidelijk heeft aangetoond, tot het beeld van de menselijke onmacht en isolatie. De dynamiek als middel tot het oplossen van de vervreemding, kan alleen maar deze onlust bevestigen:

Twee werelden. Ik heb het gevoel dat ik tussen beide in zweef. Behoor ik tot een van beide? Waar is mijn wereld? Maar het heeft geen belang. Zou het leven niet eerder een soort koortsgrafiek moeten zijn? Lijnen die in een punt omhoogschieten en in een punt dalen. Een geheel van onhoudbare snelheid, een kermisouragan, die op en af rijdt als een lokale wervelwind, met fosforescente kleurvlekken en knipperlichten (p.186).

In de snelheid wordt het gebrek aan houvast verdoezeld. De activiteit als een poging om de onlust op te lossen is tot mislukking gedoemd. De dag na de alcoholroes brengt weer zijn grijze ontgoocheling - grijs is een leidmotief dat verwijst naar de uitzichtloosheid van het bestaan <sup>29</sup> - "Maar de dag nadien, als er geen alcohol meer is: de sombere aanwezigheid, het lege, het grijze rennen in het halfduister, een kring, een grote bodemloze kuil waarvan de diepte je altijd meer en

meer aanzuigt. Je zou er van kreunen. Het houdt je wakker, je krijgt hoofdhekserijen, en in de slaap nachtmerries" (p.93). Het wilde drinken loopt uit op de anticlimax van de kater en de noodzakelijke terugkeer naar het dagelijkse leven zoals o.a. blijkt uit de beschrijving van de kater van Claude (p.61-62) en de ziellose aftocht na de uitspattingen aan de kust (p.141). De oosterse levenshouding brengt ook geen oplossing omdat de westerse mens te veel in de verburgerlijkte maatschappijconventies vastzit (p.135-136). Het is trouwens overal hetzelfde (p.116); de terugkeer naar de natuur is afgesneden (p.92) en de dood komt ook niet vanzelf. Zelfmoord vereist een "moeizame inspanning" (p.91) die voor Herman te veel is. Zo is het ook met de kinderen gesteld. De hoop die Herman op hun toekomst bouwt, is ijdel: "In de kinderen ligt nog de toekomst, althans naar schijn. Of de hoop dan toch. Maar de ouderen hebben reeds alles bezworen. Niemand geraakt nog uit de tredmolen" (p.152); de kinderen zullen worden zoals de volwassenaan "... met al onze kronkelingen en grijsheid" (p.40). Trouwens, het geweld, de onrechtvaardigheid en het egoïsme van de wereld van de volwassenen zijn reeds in de kiem in hen aanwezig. Herman heeft dit zelf ondervonden (p.108-109) en ziet het nu weer in zijn kinderen (p.145). Het geloof in de toekomst wordt aldus radicaal ondergraven en tot een utopische droom gemaakt. Het paradijs is voor altijd verloren.

In deze onmogelijkheid tot herstel van een toestand van harmonie wordt een gegeven behandeld dat ook onderliggend is aan heel wat werken van L.P. Boon. In Boons romans is er dikwijls een hopeloos verlangen en een gefnuikt streven naar een betere wereld, dit zowel in de werken waarin een sociale als in die waarin een meer persoonlijke problematiek aan bod komt. In zijn sociale romans als Vergeten straat, De Kapellekensbaan en De bende van Jan de Lichte wordt het stre-

ven naar een socialistische ideaalstaat steeds weer tot mislukking gedoemd als gevolg van menselijke tekortkomingen. Ook op een persoonlijker vlak is een onbevangen bestaan niet mogelijk. De moderne mens heeft zijn onschuld verloren, zoals in Menuet treffend wordt uitgebeeld. Waar echter bij Boon de mislukking van de utopische droom hoofdzakelijk aan het menselijk falen toegeschreven wordt, ziet Raes de oorzaak grotendeels in de existentiële bestaansonzekerheid van de mens, bepaald door zijn sterfelijkheid. Hierdoor wordt voor Raes de onontkoombare absurditeit van het bestaan onvoorwaardelijk vastgelegd.

Door het besef van de ontoereikendheid van de ontvluchtingsmiddelen wordt in een grote mate het allesoverheersende klimaat van de zinloosheid versterkt; aan de chaos van het leven is niet te ontkomen. Dit gaat gepaard met een hevig nostalgisch en melancholisch gevoel, een verlangen naar de harmonie van een verloren paradijs dat voor de mens onbereikbaar geworden is. Het is een utopie die fundamenteel niet te verenigen is met de menselijke conditie en die er daardoor een schrijnender karakter aan geeft. Juist door de polen hoop en wanhoop tegenover elkaar te stellen en daarbij de hoop als futiel af te schilderen, wordt de absurditeit van het bestaan volkomen gemaakt.

De schijnbaar logische tegenstrijdigheid wordt dus als een middel gebruikt om de inherente ongerijmdheid van het leven uit te beelden. In De vadsige koningen komen een aantal uitspraken van Herman voor die rechtstreeks tegen elkaar indruisen, maar die elkaar bij nader toezien toch weer aanvullen en die de vervreemding van Herman t.o.v. het leven verder uitbouwen. Kemp wijst in dit verband op het denkproces:

Deze geïsoleerde in het luchtledige uitgeoefende

denkactiviteit wordt hem op haar beurt een ondraaglijke last: "De mens is het meest eenzame beest. Gegeven zijnde de geest, de hersens, volgen daaruit de onvermijdelijke verveling en hopeloosheid" (p.116). Bevreemdend is wel de opvallende tegenstrijdigheid met wat de persoon heel wat vroeger had gezegd: "Indien ik niet denken kon zou ik wel een zeer eenzaam mens zijn" (p.13). Is het wel een tegenstrijdigheid? Is het niet veeleer zo dat de jonge "denker" zich aanvankelijk inderdaad in zelfverblindings kon beropen aan dat gulzig indrukken opzuigen, wat hij voor denken hield, totdat deze in valse oneindigheid voortwentelende schijnactiviteit zich uiteindelijk onder haar ware en ontgoochelende gedaante vertoonde en hij met de kater, d.i. "de onvermijdelijke verveling en hopeloosheid", nl. met het lege zichzelf, "opgescheept daar bleef zitten"? Zo monden alle aanvankelijke impliciete tegenstrijdigheden, - tussen krioelende aandacht en subjectivisme, tussen passieve gulzigheid en inactief denken tussen alles en niets, enz. - uit op een ambivalent geïsoleerd en steriel denken, dat geen denken is, maar piekeren (1962, p.284).

Dit piekeren is dan juist uiting van vervreemding en zinloosheid, de enige oplossing wanneer het stellen van een daad onmogelijk is geworden. Een andere paradox ligt in het snelle voorbijgaan van de tijd enerzijds en het gevoel van "ennui" anderzijds: er blijft de mens te weinig tijd over of hij voelt zich te moe om iets constructiefs te doen en daarom laat hij zich gaan in een sfeer van verveling en daadloosheid. De belangrijkste tegenstelling die de dualiteit van Herman duidelijk stelt, is het verlangen naar de dood aan de ene kant en de angst voor de dood, de begeerte om zolang mogelijk in leven te blijven aan de andere: "En ik met mijn korte tijdsduur. Dezelfde angst grijpt mij onverhoeds aan, de angst van niet genoeg te kunnen leven" (p.14) en "We moeten meer dan een dag nog leven of beter: Herman wil nog meer dan een dag leven" (p.139). Ook tegenover de familie heeft

Herman ambivalente gevoelens. De frustraties en de (overwegend financiële) verplichtingen, die het huwelijksleven verpesten, staan toch tegenover zijn liefde voor vrouw en kinderen (p. 152). Ondanks alles draagt de familie ertoe bij het leven aanvaardbaarder te maken: "... jij zou een cynieker kunnen zijn als je dat wijf van jou niet had, dat lief trouw dier dat alles voor je doet. En die twee kinderen van je " (p.156). Deze en andere onoplosbare tegenstellingen vormen de basis van Hermans leven en verscherpen de zijnsproblematiek. In het heen en weer geslingerd worden tussen twee polen wordt de fundamentele onmogelijkheid van de mens uitgedrukt om tot zingeving van zijn aardse bestaan te komen. De mens zal steeds -en dat is eigen aan zijn natuur -in onvrede met zichzelf, met zijn omgeving en met de fundamentele condities van zijn bestaan leven. Zelfs de daden van opoffering van de medemens, zoals blijkt uit de uittreksels van het Carnegie Hero Fund (p.151-152), zijn betekenisloos: "Zelden voelt men het verhevene zo onzinnig, het nutteloze zo verheven aan " (p.152).

Dit betekent echter niet dat er in De vadsige koningen geen vleugje hoop aanwezig zou zijn. Op de achtergrond is nog altijd de suggestie van een mogelijke lotsverbetering aanwezig, zoals Herman steeds blijft hopen op een dynamische dag en uiteindelijk ook nooit zijn pogingen tot ontvluchting opgeeft. Naast de afgetakelde westerse samenleving is er toch de dynamiek van de zwarten en de onthechting van het Oosten. En dan zijn er nog een aantal dingen die het leven soms wat aangenaamer maken, zoals de enkele dynamische vrouwen en de kinderen. Het einde van het boek "Misschien zal het gaan regenen. Dagenlang regenen. Tot de zon weer doorbreekt en een tijdje schijnt " (p.191) wijst wel op het overheersen van het negatieve maar

sluit toch een positieve verwachting niet helemaal uit. Het intense pessimisme wordt hierdoor toch enigszins getemperd.

## 2.5. Isolatie en vereenzaming

De mens is "een banneling op heel deze wereld" (p.132), maar zijn ballingschap wordt ook op de intermenselijke verhoudingen geprojecteerd. De mens is in het bestaan geworpen, volledig op zichzelf aangewezen en gedoemd tot volslagen eenzaamheid. De "noodkreten van de eenzamen" via de "s.o.s.-berichten in de aankondigingenrubriek" zijn in dit opzicht symptomatisch (p.126-127). Communicatie met de medemens is uitgesloten. Het feit dat De vadsige koningen een bewustzijnsroman is, geeft aan deze idee een grotere draagkracht. Het boek wordt daardoor tot de innerlijke monoloog van Herman, een noodgedwongen zelfgesprek omdat contact met de anderen niet mogelijk is; de mens zit altijd met de eigen fobieën opgescheept, zoals Herman het stelt:

Dit is dus leven. De witte wormen van de angst, de kwelling die verschijnen op je binnendoek geprojecteerd. Jij die plots jezelf ziet als de late bezoeker, zeer alleen, zeer eenzaam, stilzwijgend kijkend naar de in het zwart bewegende reuzenwormen, zwijzaam dialoogerend met vormeloos wordende acteurs. En de monoloog die altijd verder gaat, ook als de spelers intussen verdwenen zijn en je alleen hebben gelaten (p.154).

Vandaar het paradoxale besef aan de ene kant dat de mens "het meest eenzame beest" (p.116) is, tegenover het bewustzijn: "Indien ik niet kon denken zou ik wel een zeer eenzaam mens zijn" (p.13). De mens weet immers dat de anderen op dezelfde

manier leven, "En weten dat wij en gij zo leven " (p.154) - een gevoel dat bijdraagt tot de veralgemeningstendens - maar zijn isolatie is er uiteindelijk niet minder om.

Hermans isolatie is totaal. Hij kan geen blijvende en zinvolle relatie met de medemens opbouwen. Hij komt niet tot toenadering tot Deborah. Zij leven naast elkaar, afgezien van enkele erotische contacten en van het medelijden dat hij voor haar koestert: "Maar ze is op afstand van mij. Ze leeft niet met mij, ik leef niet met haar samen. Maar wij leven naast mekaar in dit huis, deze tuin, bed, lucht, verlichting. We kunnen nooit nog meer naderkomen, wij beseffen elkaar, en wij leven tegeneen gedrukt en toch vaneen verwijderd, zij een planeet en ik een " (p.41). Het huwelijksleven wordt bepaald door frustraties en een latente vijandigheid die tot uitdrukking komt in de verbeeldingsfragmenten van Herman over het doden van elkaar.<sup>30</sup> Ook van de kinderen raakt men langzamerhand vervreemd (p.43). Het verbroederen met de andere drinkeboers is erg oppervlakkig. Het gevoel van samenhorigheid en camaraderie is slechts een dekmantel voor en een ontvluchting van de onderliggende eenzaamheid: "Maar ook de vrienden zijn niet de vrienden, ontdek je. Ten slotte blijf je altijd met jezelf alleen. De vrienden knikken, glimlachen, en je laat hen koud " (p.90). Uiteindelijk is ook het eigen ik niet te doorgronden. Zoals de mens de anderen niet kan kennen, zo kan hij ook geen inzicht krijgen in zichzelf. Hij is van de anderen en van zichzelf vervreemd: "Ik vrees dat ik een vreemde ben ... Ik zoek, ik vond een eindje koord. Ik heb dit stukje blootgelegd. Je trekt er eerst nieuwsgierig aan, er komt meer te voorschijn. Je trekt weer, er volgt nog meer. Je trekt nu gestadig, en het blijft duren, je zou een windas kunnen gebruiken. Waar eindigt dat koord?" (p.45) en "Zelfs van het eigen ik kent men zoveel niet.

Wij hebben angst om in de diepe donkere kuil te gaan roeren, wie weet wat gaat er allemaal losbreken dan, bovenkomen " (p. 115). Herman slaat zichzelf gade in een poging zichzelf beter te leren kennen. Deze zelfbegluring duidt terzelfdertijd echter de vervreemding tussen zijn ik en zelf aan en is daardoor onvermijdelijk tot mislukking gedoemd. In zichzelf kan hij geen houvast vinden. De introspectie leidt alleen tot het groeiende besef van met zichzelf opgescheept te zitten en tot het toenemende bewustzijn van de innerlijke leegte: "Uiteindelijk zit je steeds met jezelf opgescheept, met je eigen verval, met de mollen van je gedachten " (p.156). Ook deze weg loopt uit op een situatie van volslagen onmacht. De bodemloze leegte in het zelf is niet op te vullen met als resultaat een volslagen passiviteit en vadsigheid: het is het zich neerleggen bij een voldongen feit.

Het enige wat overblijft is de absolute subjectiviteit: " ... alleen het persoonlijke, het subjectieve bestaat, de rest is schim ... " (p.54). De vadsige koningen is de roman van Herman, ondanks zijn bewering van het tegendeel (p.56). Zijn ik staat centraal en alles wordt door zijn subjectiviteit gekleurd. Daardoor komen werkelijkheid en droom, zoals in de verbeeldingsfragmenten, in elkaars verlengde te staan, wisselen heden en verleden met elkaar af. Dit alles maakt immers een integraal deel uit van de persoonlijkheid van Herman en van zijn realiteit. P. de Wispelaere formuleert het als volgt:

De situatie is opnieuw die van een slapeloze zomernacht. Vanuit de onmiddellijke omgeving van het bed, de slaapkamer met vrouw en kinderen, het huis, de stad, vertrekken bewustzijnsdraden: ze schieten door een, breken af, weven geleidelijk en warrig een broos web IK. Het wordt een herinneringsfilm van gebeurtenissen, psychische toestanden, overwegingen, reacties, angsten, verlangens, sterke verhalen, faits-divers en

moppen, die zoveel onverbloemde peilingen zijn naar de onmiddellijke existentiële waarheid van de romanfiguur en het toevallige fragment van de wereld dat zich in zijn geest realiseert. In het middelpunt ervan zit een doorlichtend, scherp registrerend bewustzijn, als een röntgenapparaat, microscoop en seismograaf (de Wispelaere, 1969, p.211).

De keuze van de bewustzijnsstroom is dan ook bijna noodzakelijk bepaald door de fundamentele problematiek van de roman. Juist door de inherente werking van de bewustzijnsstroom wordt het mogelijk de totale levenservaring van Herman uit te beelden, zodat de roman een alomvattend karakter verkrijgt. Een groot aantal motieven kan aldus ter sprake komen. Uiteindelijk wordt deze wijdlopiegheid toch gekanaliseerd doordat alle motieven verwijzen naar Hermans onvrede met zijn bestaan en met het leven in het algemeen. In De vadsige koningen wordt de absurditeit van het bestaan vanuit Hermans totale levenservaring belicht. De roman verwerft daardoor een bijzondere compactheid en breedte van visie die in weinig andere romans geëvenaard worden. Een dergelijke dichtheid streeft Raes bewust na:

Toen Walravens 'De vadsige koningen' gelezen had, zei hij: 'dat is niet één boek, dat zijn tien boeken; een andere auteur zou met die stof verscheidene boeken hebben geschreven, die zou de stof verdeeld hebben en over elk deel ervan een boek hebben geschreven.' Een dergelijke boekenschrijverij, die je bij veel schrijvers vindt, is iets waar ik tegen ben. Ik vind dat een boek zo geladen moet zijn en zo vol dat je er beter maar één of twee in een heel mensenleven schrijft dan tien andere waarover dezelfde stof verdeeld is (Bloem, et.al., 1969, p.29).

De vadsige koningen verwerft daardoor een bijzondere zeggingskracht.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie p.28-31.
- 2 De leidmotieven zullen telkens bij de desbetreffende motieven ter sprake komen.
- 3 In de bundel Een geverfde ruiter van Hugo Claus, verschenen in 1961, hetzelfde jaar als De vadsige koningen, komt er ook een reeks van vijf gedichten voor onder de titel "De vadsige koning spreekt". Verdere overeenkomsten ontbreken.
- 4 Aan de andere kant wordt door het veelvuldige gebruik van het voegwoord "en", ook aan het begin van zinnen en paragrafen, de ononderbroken continuïteit van de gedachtenstroom gesuggereerd.
- 5 Zie VK o.a. p.7, 10, 24, 28, 39, 41, 43, 48, 57, 59, 61, 89, 90, 91, 101, 108, 117, 129, 141, 142, 143, 154, 167, 169, 173, 174, 177, 179, 186, 190, 191.
- 6 Zie VK o.a. p.28, 142-145.
- 7 Zie VK o.a. p.57, 59-60, 140-141.
- 8 Zie p.101-103.
- 9 Zie VK o.a. p.24-25, 38-39, 90-92, 141-143.
- 10 Vergelijk o.a. hiermee respectievelijk de volgende uitspraken: "Alles gebeurt, en terwijl het gebeurt is het er niet meer. Terwijl ik iets meemaak, heb ik het nooit meegemaakt" (Mulisch, 1968, p.74) en "Hoe aanvaar jy dít so sonder meer as alles wat jy is, verlede tyd geword het; as alles wat jy doen, reeds iewers afgehandel is; as selfs jou toekoms so voltooid is dat jy soms net voor jy aan die slaap raak, daarop kan lê en terugkyk?" (Barnard, 1971, p.129).
- 11 Zie VK o.a. p.14, 19, 24, 44, 48, 67, 113, 121, 131, 156, 158, 163, 166, 185.
- 12 Zie VK o.a. p.25, 31, 101, 131.
- 13 Zie VK o.a. p.15-19, 104.
- 14 Ook Frits van Egters beleeft enerzijds een oeverloze verveling terwijl hij zich anderzijds zeer scherp be-

wust is van het vervlieden van de tijd.

- 15 Zie VK p.8, 10, 13.
- 16 Zie VK p.11, 76-77, 95, 123.
- 17 Zie VK p.38, 42, 152-154.
- 18 Zie VK p.7, 9, 15, 16-17, 63, 64, 67-68, 146-152.
- 19 Zie VK o.a. p.11, 22, 23, 27, 39, 42, 50, 56, 60, 63, 72, 81-82, 107-108, 112, 127, 133, 138, 139, 140, 178, 184, 189.
- 20 Zie VK p.20-21, 34-38, 123-124.
- 21 Zie VK o.a. p.7, 109-110, 145.
- 22 Zie VK p.62, 65-67, 69-71, 87-88, 98-99.
- 23 Zie VK o.a. p.59, 72, 189-190.
- 24 Zie VK p.49, 103, 132.
- 25 Zie VK p.94-107, 133-141, 181-190.
- 26 Zie VK p.16-17, 50-56, 62-70, 155-169.
- 27 Zie VK o.a. p.31, 72-75, 92, 173, 190-191.
- 28 Zie VK p.30, 39, 77-78, 114, 171-173.
- 29 Zie VK o.a. p.11, 16, 38, 39, 40, 61, 93, 140, 143, 144, 165.
- 30 Zie VK p.52-56, 92, 143.

## HOOFDSTUK 3            KARAKTERISERING EN RUIMTE

### 3.1. Karakterisering

Door het gebruik van de bewustzijnsstroom komt, zoals herhaaldelijk al aangegeven, Hermans ik in de roman centraal te staan. De vadsige koningen als bewustzijnsroman geeft een indringend beeld van Hermans gedachten- en gevoelsleven en dus van zijn totale persoonlijkheid. Het is vanuit Hermans perspectief dat alles beschouwd wordt en alles een gestalte krijgt. Het gebruik van de bewustzijnsstroom houdt belangrijke gevolgen voor de karakterisering in:

The stream of consciousness' method, at its most subtle and most intense, is able to achieve by depth what the traditional method achieves by extension. It provides a method of presenting character outside time and place; in the double sense that, first, it separates the presentation of consciousness from the chronological sequence of events, and, second, it enables the quality of a given state of mind to be investigated so completely, by means of pursuing to their end the remote mental associations and suggestions, that we do not need to wait for time to make the potential actual before we can see the whole (Daiches, 1960, p.24).

In De vadsige koningen wordt de werkelijkheid volledig vanuit Hermans ik-perspectief benaderd. Zelfs de beschrijving van de andere romanpersonages kan niet van dit gezichtspunt losgemaakt worden, zij treden immers niet buiten het bewustzijn van Herman op. Zij zijn geen onafhankelijke, zelfstandige persoonlijkheden. Zij beelden dus niet uitsluitend zichzelf uit, maar als voorstellingen in het bewustzijn van Herman vervullen zij een belangrijke functie in diens karakterisering. Immers, alles

waaraan hij denkt, maakt deel uit van zijn persoonlijkheid. De selectie van juist deze figuren in de romanwereld is karakteropenbarend van Herman. Zijn karakter wordt niet zozeer gereleveerd in protagonist-antagonist conflictsituaties, maar eerder in een passieve, bijna exhibitionistische ontleding en ontbloting van het eigen ik. De andere romanfiguren die in drie categorieën kunnen worden onderverdeeld, nl. de familie, de vriendenkring, en de meer verwijderde bijfiguren, fungeren hoofdzakelijk in relatie tot Herman. Herman vormt de spil waaromheen de karakterisering is opgebouwd. Op deze wijze wordt de eenheid van de roman versterkt. De middelpuntzoekende en -vliedende bewegingen compenseren elkaar: Hermans ik raakt versprokkeld in een chaos van belevingen maar terzelfdertijd vormen alle fragmenten samen de som van zijn ik. Alles in de roman moet op de eerste plaats gezien worden in relatie tot Herman.

### 3.1.1. De familie

Uit de analyse van de belangrijkheid van de naaste familie, nl. vrouw en kinderen, moeder, vader en broer wordt het duidelijk dat zij geen autonome figuren zijn, maar dat hun karakterisering volledig ten dienste staat van Herman. Zij worden niet zelfstandig beschreven, maar verkrijgen hun functionaliteit in verhouding tot Herman. In hun gerichtheid op en afhankelijkheid van Herman dragen zij bij tot de omlijning van diens persoonlijkheid. Aan de hand van anderen wordt Hermans levensinstelling belicht. In dit opzicht verloopt de karakterisering in De vadsige koningen langs dezelfde banen als die in Max Havelaar.<sup>1</sup>

Reeds in de beschrijving van de kinderen, Erik even boven

de vijf jaar (p.36) en zijn jongere zusje Brigitte, komt deze primaire concentratie van de andere personages op Herman naar voren. Herman bewondert in hen hun onschuld, argeloosheid, openheid, de frisheid van taalgebruik (p.30, 77-78, 173) en de mogelijkheid tot totale overgave: "De zeer eenvoudige handeling is toch een wereld, bezeten van beweging. Doorlopende acties zonder vertwijfeling. Zeer zuivere en zichzelf bouwende en aldus gerechtvaardigde bewegingen, een recht denken " (p.114). Deze spontaneïteit en rechtlijnigheid staan in tegenstelling tot de " kronkelingen en grijsheid" (p.40) die Herman in de wereld van de volwassenen waarneemt. De kinderen zijn hem zo-doende nog een troost. In zijn kinderen projecteert Herman zijn verlangen naar een zorgenvrij en intens leven. Juist omdat hij in de kinderen deze paradijselijke staat ontdekt, kan hij zich toch enigszins met zijn bestaan verzoenen: "Had ik geen kinderen, ik zou een volledige sadist zijn " (p.40) en blijft een vage hoop op een persoonlijke lotsverbetering, in het heroveren van deze onschuld - zoals in de slotwoorden van de roman wordt gesuggereerd - toch bestaan. Terzelfdertijd beseft Herman echter dat de kinderen in de kiem reeds zijn zoals de volwassenen. Ze kunnen aan het juk van het leven, onder dwang van de "betwetende opvoeders" (p.81), niet ontsnappen: "In de kinderen ligt nog de toekomst, althans naar schijn. Of de hoop dan toch. Maar de ouderen hebben reeds alles bezworen. Niemand geraakt nog uit de tredmolen " (p.152). Het geweld (p.145), de aftakeling en de dood (p.38, 44, 154) hebben reeds bezit genomen van de kinderen. Juist door zijn liefde voor zijn kinderen laat dit besef Hermans angst en bezorgdheid toenemen. Hij is over hen bekommerd, vreest hun dood en alles wat hun in het leven nog te wachten staat (p.152-153), zodat zijn gevoel van onvrede met het bestaan nog toeneemt. Ook in de kinderen is aan de zin-

loosheid niet te ontsnappen. In Erik en Brigitte wordt Hermans houding tegenover het kind-zijn als deel van een omvattender levensbeeld belicht, vandaar dat individualiserende karaktereigenschappen niet ter sprake komen en dat ook ter beklemtoning naar andere kinderen verwezen wordt.<sup>2</sup> Ze worden dus niet als "kleine" individuën voorgesteld, maar in dié algemene aspecten die Hermans levensbeeld verder uitdragen en vooral versombereren.

Dezelfde instelling komt naar voren in de beschrijving van Deborah. Doorheen de tekst wordt zij praktisch niet zelfstandig voorgesteld - zoals dat mogelijk zou zijn door het uitvoerig aanhalen van wat ze zegt en doet - zodat de nadruk valt op Hermans gevoelens t.o.v. haar. In de ogen van Herman ontbreekt de mogelijkheid om tussen hem en zijn vrouw een zinvolle band tot stand te brengen en dit besef versterkt zijn ontgoocheling. Hij verlangt naar haar, voelt met haar mee, is over haar bekommerd, maar hij is niet in staat deze gevoelens in daden om te zetten. Steeds weer wordt hun verhouding door de menselijke beperkingen gekortwiekt. De hoop van de jeugd is in het huwelijk niet bevestigd (p.41, 43), zodat ook hier de levensontgoocheling zich doorzet. Herman kan geen blijvend contact met Deborah maken; de menselijke isolatie is zelfs in het huwelijk niet op te heffen, de partners blijven vreemden voor elkaar (p.41-42). Hun verhouding is geschoeid op voortdurende frustratie en onmacht met het gevolg dat een latente vijandigheid voelbaar is. Dit komt tot uiting in Hermans herhaalde dromerijen over het doden van elkaar (p.52-56, 92, 143) en in de verwijzing naar het bekvechten (p.89). Ook de sexdaad speelt in dit opzicht een rol omdat Deborahs afwijzing ervan (p.92, 143) tot wraakgevoelens bij Herman leidt. De sexualiteit wordt niet beleefd als een middel tot eenwording maar als

een poging om de dood en de aftakeling te overwinnen (p.14, 42). Zij krijgt dus voor Herman geen enkele positieve betekenis. Het huwelijk wordt grotendeels afgewezen als instrument tot verzoening. Toch is Hermans houding t.o.v. Deborah niet uitsluitend negatief. Hij heeft haar lief (p.152), maar juist uit deze liefde wordt het besef van het menselijke tekort geboren (p.152, 156-157). In Deborah herkent Herman de medemens waarin hij zijn eigen vergankelijkheid weerspiegeld ziet (p.38, 42, 44), wat zeer sterk beklemtoond wordt in de vergelijking voor de spiegel (p.43, 156). Vooral wat het moe-zijn betreft is het parallellisme opvallend. Deborah wordt vooral als gevolg van de strijd met de kinderen door dezelfde lethargie als Herman getroffen. Ook zij slaagt er niet in iets te verwezenlijken.<sup>3</sup> Zij komt zodoende in het verlengde van Herman te staan, zodat Hermans positie, hoewel hij wel de kroon blijft spannen (p.25), vanuit een andere hoek wordt belicht. Deborah groeit daardoor niet uit tot een individuele persoonlijkheid, maar haar optreden moet in termen van Herman beoordeeld worden. De onmogelijkheid van volwaardige menselijke betrekkingen, zelfs tussen mensen die elkaar liefhebben - als aanduiding van een onoplosbare dichotomie - en de fundamentele levensproblematiek worden in Hermans verhouding tot Deborah geïllustreerd. Hij vindt in haar een medeslachtoffer. Juist in dit onvermogen tot contact met iemand die dezelfde frustraties deelt, wordt Hermans desperate isolatie aangegeven. Uit deze relatie blijkt de onmogelijkheid om zin in het leven te vinden.

Ook de bredere familiecontext komt in het werk ter sprake. Aan de vader, moeder, broer en andere familieleden van Herman wordt echter een beperkte plaats toebedeeld. Zij krijgen geen gelegenheid om zichzelf uitvoerig voor te stellen; Hermans perspectief is bepalend. Vooral wat de moeder betreft,

daar ze toch naast Herman woont (p.93), is dit gebrek aan aandacht betekenisvol en wordt het tot het beeld zelf van de menselijke isolatie: "En mijn moeder leeft naast ons, dag in dag uit" (p.42). In de moeder worden het oud worden, de aftakeling en de smart die het leven met zich brengt op pregnant wijze uitgebeeld, vooral daar ze gekoppeld worden aan een nostalgisch beleven van wat voorbij is, zoals na de dood van Hermans vader (p.122). Zelfs de oorlogsjaren komen hierdoor in een positiever licht te staan (p.20-21). Hermans vader komt nog minder ter sprake. Herman heeft zijn vader a.g.v. diens vroegtijdige dood, een gebeuren dat hem met het gevoel van een groot verlies vervuld heeft (p.121), nooit goed gekend. Hij is gestorven toen Herman twaalf jaar was (p.121). Herman had graag zijn vader beter leren kennen. Dit onvervulde verlangen leidt bij hem tot het bewustzijn de medemens nooit te kunnen doorgronden (p.115, 121) en nooit buiten zichzelf te kunnen treden.

Met zijn broer heeft Herman geen intiem contact. Hij treedt vooral op als een secundaire inlichtingsbron waarvan Herman gebruik maakt om bepaalde uitspraken toe te lichten, bv. over de ontvluchting (p.28-29), het geweld (p.147-148) en de flitsverbazing (p.144-145). Door de verwijzing naar zijn broer krijgen deze anekdoten een grotere authenticiteit, "Mijn broer is er geweest, hij heeft het gezien" (p.148), zoals ook met het verwijzen naar krantenberichten het geval is. Hierdoor wordt een grotere objectivering bereikt: het wereldbeeld waaraan Herman uitdrukking geeft wordt door anderen gedeeld. In deze gevallen treedt de broer op als een spreekbuis van Herman. Ook persoonlijke ervaringen worden op dezelfde wijze aangevuld. Zo bevestigt hij diens grijs worden (p.9-10) en heeft hij dezelfde absurde lachbuien (p.108). Het is er Herman niet om te

doen zijn broer als een individu voor te stellen, maar hij gebruikt hem als een echo van de eigen gevoelens.

Ook ten opzichte van de andere familieleden overheerst Hermans gezichtspunt. In de andere familieleden ziet Herman eveneens de aftakeling aan het werk: de suikerziekte van zijn grootmoeder (p.114-115) en het lijden van oom Frans (p.112-113) worden gecontrasteerd met zijn kinderlijke onschuld. Daar een aantal van deze beschrijvingen tegen de achtergrond van de eerste wereldoorlog (p.21) geplaatst worden, wordt het motief van het maatschappelijk failliet hieraan gekoppeld. Bovendien vormen de familieverhoudingen zelf een weerspiegeling van de maatschappelijke en existentiële zinledigheid. De onderlinge relaties worden bepaald door jaloezie, nijd en het ophouden van de schone schijn. De mens heeft een masker opgezet. "... de zenuwoorlog, de erosie, het puin " (p.22) bepalen de familiebetrekkingen. Voor Herman gaat het echter niet om het uitbeelden van zijn specifieke familiesituatie, maar die wordt als voorbeeld gebruikt van een groter patroon: "Nee, niet jouw familie, alle families " (p.23), zodat ook nu het specifieke op het universele duidt. De concrete situatie dient slechts als een illustratie van een algemeen levenspatroon. De familieleden krijgen geen individuele gestalte, daarvoor worden ze te zeer vanuit Hermans perspectief benaderd. Hun functie kan als volgt samengevat worden: op de eerste plaats wordt Hermans relatie tot zijn familie ingeschakeld in het grotere patroon van de zinloosheid, vooral door de onmogelijkheid tot contact en door de beleving van de aftakeling. Hermans gevoelens van vervreemding t.o.v. het leven worden zodoende versterkt. Via de familie worden aspecten van een algemene situatie belicht zoals aftakeling, geweld, isolatie, haat, enz. De concrete situaties en figuren zijn a.h.w. slechts middelen tot een doel, nl. de

uitbeelding van dit algemene levenspatroon. Daardoor worden de familieleden tot allegorische karakters. Het concrete verwijst altijd, zoals in het zinnespel van de rederijders, naar het abstracte. Ten tweede ervaren de familieleden dezelfde gevoelens als Herman. In dit opzicht worden ze tot verlengstukken van Hermans persoonlijkheid, vandaar ook dat ze niet als individuen worden voorgesteld. In hen vindt Hermans levensuitkijk een verdere verwoording. Daardoor wordt een cumulatief effect bereikt. De anderen hebben in dit opzicht primair de functie om Hermans levensbeeld verder uit te dragen en in perspectief te plaatsen. Op deze wijze wordt natuurlijk een grotere universaliteit bereikt.

### 3.1.2. De vriendenkring

Naast de familie speelt vooral de vriendenkring een erg belangrijke rol. Billy en Walter nemen daarbij een centrale plaats in. Joachim, Morfie, Claude en Jan blijven meer aan de periferie. Billy en Walter zijn Hermans beste vrienden. Ze bevinden zich voortdurend in elkaars gezelschap, hebben dezelfde belangstelling en nemen aan dezelfde activiteiten, hoofdzakelijk beperkt tot het kroeglopen, deel. Billy en Walter kunnen als alter ego's van Herman beschouwd worden. Ze objectiveren bepaalde karaktertrekken van Herman, zodat deze daardoor uitdrukkelijk beklemtoond worden en een grotere universaliteit verkrijgen. De veralgemening wordt ook in de hand gewerkt doordat een uitkringend patroon zichtbaar wordt. Vanuit de gesloten familiesituatie, over de wijdere vrienden- en kennissenkring heen kan elke mens betrokken worden:

Op de verschillen van deze drie vrienden komt het niet aan, wel op hun overeenkomst. Hugo Raes heeft in hen het beeld van een generatie willen tekenen,

van jonge mensen die gepreoccupeerd zijn met de dood en seksualiteit, die in hun werk geen bevrediging vinden, die elke aanleiding benutten om eraan te ontsnappen en het op een zuipen te zetten (Van Straten, 1976, p.12-13).

Billy krijgt uitgebreid de gelegenheid zichzelf voor te stellen, doordat Herman zijn tirades letterlijk aanhaalt. Hij is de volslagen nihilist die, ontgoocheld door het leven en verbitterd door het lijden dat hij tijdens de oorlog zelf doorgemaakt heeft (p.34-36), elke vorm van idealisme heeft prijsgegeven. Aan deze teleurstelling geeft hij zeer nadrukkelijk uiting. De mens is "een bij uitstek kwaadaardig dier" (p. 166) en het maatschappelijk bestel waarvan hij deel uitmaakt mensonterend (p.116, 130-131). Deze onlustgevoelens worden nog versterkt door zijn existentiële situatie. De dood is een ontstellende realiteit (p.15, 155-165), het leven wordt gekenmerkt door eenzaamheid - Billy is een enkeling zonder gezin (p.130) - verveling en hopeloosheid. Een plaatsbepaling is niet mogelijk, het is overal hetzelfde: "De mens is een banning op heel deze wereld" (p.132). Billy heeft er dan ook geen behoefte aan om zoals Walter uit zijn omgeving weg te breken, Antwerpen is hem groot genoeg (p.135). Hij beschrijft zichzelf als "een verloren, hopeloos geval" (p.156) en kan tot geen enkele daad komen. Dit alles leidt tot de enig mogelijke conclusie: "... la vie est une sale affaire: il n'y a personne qui en sort vivant" (p.116). In deze formulering wordt trouwens de overheersende toonaard van De vadsige koningen vastgelegd.

Uit Billy's houding blijkt een absoluut negativisme waardoor Hermans levensinstelling in perspectief geplaatst en vooral gerelativeerd wordt. Dikwijls geven veralgemenende uitspraken van Billy een verantwoording voor de intuïtieve gevoelens van Herman; voortdurend wordt gewezen op deze overeenkomstige levens-

instelling: "... kerels gelijk wij" (p.115-116), "Zo was ik vroeger ook ..." (p.155), enz. De enige vorm van ontsnapping uit de miserie van het leven vindt Billy, zoals Herman, in de verdoving van de drank <sup>4</sup> en in de totale ontkenning van het negatieve in het bestaan: "... je moet aan het licht denken" (p.167). Toch vindt hij geluk bij een doofstomme vrouw (p.176-179), een sprookje dat waar geworden is (p.180), maar juist doordat deze vrouw doofstom is, bevestigt deze relatie Billy's afwijzing van de wereld: "Omdat er nog mensen zijn die niet gemaakt zijn voor schijngevechten en uitstalramen, klatergoud en rijnstenen" (p.178). In deze nieuwe, paradijselijke wereld van de liefde kan Billy ontsnappen aan zijn levensonlust. Ook op deze wijze wordt aangegeven dat zelfs in het donkerste pessimisme een lichtstraal geluk kan doorbreken. Hermans blijvende verwachting op een lotsverbetering wordt aldus onderschraagd.

Billy heeft op een toevallige manier de harmonie gevonden, Walter is de figuur die doorheen het boek bewust op zoek is naar bevrijding uit een voor hem onaanvaardbaar bestaan en, door barman in Cannes te worden, slaagt hij daarin (p.180-190). Op deze manier is hij de enige die tot een "daad" kan komen. Zijn onvrede met zijn leven is zo groot dat hij besluit om zijn bedden- en matrassenzaak in de steek te laten en zich in Zuid-Frankrijk aan een paradijsachtig dolce far niente over te geven. Reeds bij zijn eerste optreden wordt deze ontwikkeling gesuggereerd (p.33) en telkens valt hierop meer nadruk <sup>5</sup>, zodat de onvermijdelijkheid ervan beklemtoond wordt. Door deze ontvluchting wordt hij, in zijn spiegelpaleis-kroeg, tot de vadsige koning bij uitstek (p.181). Vandaar ook dat Herman, met enig voorbehoud, het boek in het teken van Walter kan plaatsen: "Dit is het boek van Walter, of het zou het moeten zijn de te-

leurgang van een dronkaard, een verlicht despoot" (p.56). In hem krijgt de zinloosheid van het bestaan een dwingende gestalte; zijn daad brengt immers geen bevestiging van de zinvolheid van het leven, maar impliceert een totale onttrekking in een roes van drank en plezier. Zijn daad kan dus niet positief gewaardeerd worden omdat deze ontvluchting de mogelijkheid tot zingeving ontkent. Walters verblijf in het zuiden is de ultieme bevestiging van de vadsigheid. Reeds voor zijn emigratie wordt dit drastisch optreden voorbereid. Walter is de generaal die de anderen meesleurt in orgieën en in roes. Hij leeft een onbezorgd (p.116), wild en hedonistisch bestaan (p.132) - meisjes, drank en waagstukken met de auto - zodat hij een heroïsche aura verwerft (p.33) omdat hij "een van die weinige lichtpunten in de droesem van dit leven" (p.133) is. Walter wordt daarenboven getypeerd als "Henry Miller in zijn jonge jaren" (p.103), waardoor zijn levensdrift op hetzelfde vlak komt te staan als de bezetenheid van Millers eerste werken: Tropic of Cancer en Tropic of Capricorn. Het grote verschil is echter dat Walter de roes ziet als een mogelijkheid tot ontvluchting uit de fundamentele zinloosheid van het leven, terwijl voor Miller de levensdrift het middel is om zin aan het leven te geven. Het is duidelijk dat in deze voorstelling de traditionele heldenidee totaal ontkracht wordt. Maar uiteindelijk is deze roes niet voldoende voor Walter en moet hij tot een volledige bevrijding komen. De ontwikkeling die Walter vertoont, is dus niets anders dan een tot de uiterste consequentie doorvoeren van een levenshouding die reeds van in het begin vaststaat. In dit opzicht volgt Walters geschiedenis een logisch cumulatief patroon en beklemtoont zijn houding het inherent statisch-zinloze maatschappij- en levensbeeld. Dat

echter het hoogtepunt van ontvluchting, door Herman op zijn vakantiereis als een "homerische periode" (p.190) ervaren, samenvalt met het einde van het boek, duidt erop dat hierin de enig mogelijke uitweg gezien wordt uit de zinloosheid van het bestaan. Dit is de betekenis die men aan deze uitgesponnen episode (p.179-190) kan toekennen: als eindpunt van de tekst houdt ze een totale negatie van de mogelijkheid tot zinging in. Verlossing is alleen te vinden in de vergetelheid van de roes. Dat deze episode wel degelijk als een ontvluchting beleefd wordt, wordt bevestigd door de verwijzingen naar Boyd de fotograaf (p.180-190) en Steinemann de producer (p.186-190). De tocht door Cannes wordt door de associatie met de fictieve, groteske filmwereld tot een irreëel, fantastisch gebeuren zoals de film waaraan Steinemann werkt: "... het is een kerstboom, een feestverlichting: een prins met een stoomjacht, vioolmuziek, opnamen in het casino, een heel vrachtschip romance" (p.187). Dit gevoel wordt door Herman als volgt verwoord: "Dit is de realiteit, de arbeiders en hun gezinnen. De pinard. Het kind dat zijn plaats aan tafel even verlaat om door het open raam een kluif naar beneden te werpen naar een witte straathond. En daarnaast de andere werkelijkheid: de hotelletjes, de toeristenwinkels, dancings" (p.186). In dit opzicht is Cannes slechts een voortzetting van de vroegere kroegavonturen. In deze episode, als hoogtepunt van Walters streven, vindt de levensfilosofie van Herman een laatste en definitieve bevestiging. Immers, ook wat Walter betreft, wordt herhaaldelijk gewezen op een gedeelde levensvisie.

Dit betekent echter niet dat Herman volledig gelijkgeschakeld kan worden met Walter en Billy, hoewel de punten van overeenkomst opvallend zijn. Walter en Billy belichamen twee verschillende, elkaar wederzijds completerende belevingen van de zinloosheid. Billy vertegenwoordigt een volstrekt negatieve

houding tot het leven: de zinloosheid is voor hem absoluut en uitzichtloos. Walter stelt voornamelijk de pool van de ontvluchting voor. Herman staat tussen beiden in. De totale ontvluchting, zoals Walter, kan hij niet bereiken omdat maatschappelijke omstandigheden en conventies hem steeds weer terugdwingen (p.135-136); voor Herman kan elke onttrekking alleen maar tijdelijk zijn - hij is slechts met vakantie in het zuiden. Ook een volstrekt negativisme is uitgesloten: zijn vrouw en kinderen weerhouden hem hiervan (p.156). Herman is dus minder extreem dan Billy en Walter, die de twee principiële factoren van Hermans benadering tot de werkelijkheid, nl. de beleving van de zinloosheid en het streven naar ontvluchting, uitbeelden. Deze aspecten worden daardoor zeer sterk gereleveerd zodat de thematiek van het boek beklemtoond wordt in zijn een-tonige gerichtheid op de onderliggende problematiek. Billy en Walter worden dus niet zozeer getekend als individuen, maar eerder als projecties van Hermans levenshouding. Hun optreden plaatst de figuur van Herman beter in perspectief en geeft bovendien aan zijn levensinstelling een grotere universaliteit, zodat het subjectivisme van de bewustzijnsstroom gedeeltelijk wordt ondergraven.

Een aantal andere vrienden, nl. Claude, Jan, Joachim en Morfie, worden herhaaldelijk vermeld, maar bewegen toch op de achtergrond. Ze nemen deel aan het kroeglopen en fuiven. Ze staan dus in dezelfde levenssfeer als Herman en belichten daarom ook zijn optreden. Hun functie is tweeledig: op de eerste plaats brengen ze door de anekdoten die ze vertellen, een aantal buiten de onmiddellijke levenservaring van Herman staande elementen in het verhaal in. Zo beschrijft Morfie de dood van de Fiatman (p.169-171) en halen Jan en Claude anekdoten uit de krant aan (p.63, 64). Hierdoor vindt een verruiming van Hermans beleving plaats en wordt een mate van universalisering bereikt:

alles is overal hetzelfde. Op de tweede plaats geven zij uitdrukking aan persoonlijke ervaringen die in het verlengde komen te staan van Hermans levensgevoel, en dit daardoor verder beklemtonen. Claude beschouwt de mens als een "egocentrisch dier" (p.67) en vindt in de drank zowel vertroosting als bitterheid (p.60-62). Jan en Morfie zoeken op de party's vrolijkheid en vergetelheid. Joachim valt de burgerlijkheid (p.46-47) en de valse waarden van de maatschappij (p.75, 125) heftig aan. Ook bij hem leidt de drank tot bittere ontzuivering (p. 101-102). Hoewel niet in dezelfde mate als Walter en Billy dragen zij toch bij tot een verdere beklemtoning van Hermans levensuitkijk, niet zoals Walter en Billy in algemene termen, maar eerder op een aantal specifieke, concrete punten. Ook in de beschrijving van de vrienden is de gerichtheid op Herman opvallend.

### 3.1.3. Bijfiguren

Er komen in de roman bovendien nog een groot aantal andere personages voor die geen duidelijke gestalte krijgen. Ze worden slechts een enkele keer vermeld en verdwijnen dan weer in het niet. Ze behoren tot de achtergrond en hebben daardoor eerder een plaatselijk belang. Toch dragen deze figuren, waarmee Herman slechts vluchtig in aanraking komt, diens levensvisie verder uit. Deze personages zijn geen individuen, maar ze worden als voorbeelden gebruikt om een bepaalde situatie te belichten. Enkelen hebben een positieve betekenis zoals Marie Jeanne, het meisje uit Hermans kinderjaren (p.110-111) en Louise, de dynamische vrouw die levenskracht uitstraalt (p.127-128). Anderen zijn slachtoffers en verdrukkers. De oude grijsaard illustreert de gruwel van de doodstrijd (p.158-162), Julien en Karel (p.33-34), evenals de zwakzinnige familie (p. 76-77), illustreren het tekort aan vrijheid. Vettters (p.78-

81) staat voor de autoritaire opvoeding, Sander voor de kinderlijke wreedheid (p.109-110). Het maakt daarbij geen verschil uit of deze figuren rechtstreeks met Herman in contact komen of in de verhalen van anderen optreden. Ze vervullen ook in de verhalen van anderen - die tevens spiegelbeelden van Herman zijn - dezelfde functie. De meesten duiken tijdens de kroegtochten van Herman op. Het zijn metgezellen die samen met hem fuiven of schimachtige personages die hij daar ontmoet. In deze types wordt een beeld opgehangen van het leven zoals Herman dat ervaart. Op die manier kan de kroeg tot een beeld van het leven, in al zijn verscheidenheid, uitgroeien. De kroeg is op de eerste plaats een ontvluchtingslokaal wegens de verdoving die de drank brengt en de avonturen die er beleefd worden, waardoor men het gevoel krijgt intens aan het leven deel te hebben. Het leven is er heftig en genotrijk. Reeds het aantal personen dat Herman er ontmoet, is uiting van deze dynamiek. Hieruit blijkt tegelijkertijd Hermans parasitaire houding t.o.v. het leven. Het observeren en meemaken van anderen beschouwt hij als ten volle deel hebben aan het leven. Zijn volslagen passiviteit wordt zodoende nogmaals beklemtoond. De alcoholroes brengt opwinding, de diensters verrichten heldenwerk (p.104) en kikkeren door hun opgewektheid Herman op (p.32).

Maar terzelfdertijd beseft Herman dat deze avonturen ingeschakeld zijn in het grotere patroon van de zinloosheid, die uiteindelijk ook in de kroeg niet te ontlopen is. Het contrast met de zwarten dat in de kroeg opgeroepen wordt, geeft dit besef uitdrukkelijk weer: "Wij zijn de nieuwe vadsige koningen. Wij missen hun dynamiek en levenskracht, hun nieuw-zijn" (p.134). De kroeg is een vergeefse schuilplek voor een aantal afgetakelde types. Het pathos van het bestaan krijgt in hen een overtuigende gestalte. De verlopen Lien (p.117-121), het dronken,

decadente vrouwmens (p.103-104), de gepensioneerde bediende (p.100) en de laatste existentialist (p.95) zijn hier voorbeelden van. Men vindt er bovendien dezelfde hypocrisie en grootpraterij als in het alledaagse leven. Chris, de dichter, personifieert deze houding (p.97-98). In deze types wordt een totaalbeeld van het menselijke leven geschetst. Niet het individuele, maar wel het algemene wordt beklemtoond. Zij zijn illustraties van de absurditeit van het bestaan in zijn alomvattendheid. Belangrijk is dat een zeer groot aantal personages in de roman voorkomt. Zoals reeds uit de bespreking van de thematiek is gebleken, gaat het in De vadsige koningen niet om een afgerond en enkelvoudig thema, maar wordt de zinloosheid in al haar facetten ontmaskerd. De roman streeft naar een zo groot mogelijke inclusiviteit, zodat het wereldbeeld dat erin wordt uitgedrukt aan geldigheid wint. De personages stellen verschillende aspecten van deze zinloosheid voor. Dit impliceert natuurlijk dat ze van hun individualiteit ontdaan worden en eerder een bepaalde idee belichamen. Deze personages worden tot allegorische figuren. In hen vindt Herman een verantwoording voor het perspectief waarmee hij de werkelijkheid bekijkt: ofwel delen ze in grote mate zijn standpunt t.o.v. het leven zoals Deborah, Walter en Billy - ze zijn afsplitsingen van Hermans karakter en dragen zijn ideeën verder uit - ofwel zijn ze levende voorbeelden van de absurditeit van het bestaan. In beide gevallen hebben ze t.o.v. Herman een karakteropenbarende functie en daarin ligt hun belang. Zij kunnen niet van Herman losgemaakt worden: alles wordt vanuit zijn gezichtspunt meegedeeld en zijn visie is bepalend. Het optreden van de andere figuren in de tekst levert dus een bijdrage tot de karakterisering van Herman zelf. In dit opzicht kan een parallel getrokken worden met

de karakterisering in het open drama. Ook daar hebben de personages een min of meer identieke functie:

Das offene Drama hat ein so reiches Personal, weil es gilt, den Helden mit der Welt und all ihren menschlichen Nuancenträgern zu konfrontieren. Fast in jeder neuen Szene steht der Held anderen Personen gegenüber als in der vorausgehenden. Viele treten nur in einer einzigen Szene auf. Es gibt hier neben den Hauptpersonen, die in irgendeiner Form die Handlung tragen, eine Fülle von Neben- oder Randpersonen, die ausschliesslich atmosphärische Funktion haben. Ihnen obliegt es, in bezeichnenden Situationen die Personen gleichsam als Fluidum zu umkleiden. Sie bilden eine belebte Folie des Helden, sie graben durch Kontrast oder Analogie seine Eigenart heraus. In ihrem dramatischen Stellenwert sind sie den Sachen gleichgeordnet. Sie sind gewissermassen verdinglicht (Klotz, 1972, p.148).

Belangrijk is dat de identiteit en de individualiteit, zelfs van de meer uitgewerkte figuren, naar de achtergrond verschoven wordt en dat zij uitgroeien tot personificaties van bepaalde ideeën. De personages verliezen hun karakteristieke persoonlijkheid en worden tot aspecten van de ruimtelijkheid van het werk. Zij vormen immers onzelfstandige bestanddelen van Hermans leefwereld en zijn daardoor, zoals ook Klotz het aanduidt, "verdinglicht". Zij vertegenwoordigen verschillende aspecten van Hermans leefwereld.

#### 3.1.4. In de greep van een absurde situatie

Men mag dus niet uit het oog verliezen dat de roman in de bewustzijnsstroom geschreven is en dat alles daardoor uitspraak van Herman zelf is en tot zijn perspectief te herleiden is. In elk woord wordt de persoonlijkheid van Herman geopenbaard. Alles werkt zelfkarakteriserend. De manier waarop de andere figuren worden beschreven, bewijst dat onbetwistbaar. Ook wat

in de vorige hoofdstukken onder thematiek en bewustzijnsstroom behandeld is, is belangrijk als aanduiding van de persoonlijkheid van Herman. Dit betekent echter niet dat een volledig rond en dynamisch beeld van Herman - karakteristiek voor de traditionele heldenfiguur - gegeven wordt. Het gebruik van de stream-of-consciousness-techniek maakt een dergelijke karaktervoorstelling onmogelijk:

Novelists who employ the 'stream of consciousness' technique would deny that character portrayal is possible for the fiction writer at all: character is a process not a state, and the truth about men's reactions to their environment - and what is a man's character but his reactions to environment, actual and potential? - can be presented only through some attempt to show this process at work. An understanding of this view can help us to understand one of the main directive forces at work in modern fiction (Daiches, 1960, p.20-21).

De bewustzijnsstroom is vooral gericht op de weergave van een impressionistisch-vage, momentane situatie. De relatief korte verloopstijd van De vadsige koningen nl. drie en een half uur sluit hierbij aan. Dit heeft als resultaat dat de mogelijkheid tot karakterontwikkeling en -verandering, zoals in de traditionele roman uitgebeeld wordt, in een grote mate uitgesloten is. De bewustzijnsstroom geeft een vrij schetsmatige voorstelling van een karakter, maar kan geen karakterontwikkeling aanduiden, vooral omdat de personages niet actief handelend optreden. Dit geldt a fortiori voor de volledig passieve Herman. Zijn gedachten a.g.v. de associatief-onlogische gang van de bewustzijnsstroom kunnen alleen maar in cirkels ronddraaien. Zijn gedachtengang en daarmee hijzelf als romanfiguur vertonen geen enkele ontwikkeling. Het cyclisch-statische tijds patroon is de concretisering daarvan. Meer inzicht, een verzo-

ning of oplossing wordt niet bereikt, integendeel, De vadsige koningen is van begin tot einde uitspraak van failliet en ontgoocheling. Door dit ontbreken van een ontwikkeling beschrijft de roman een onveranderlijke situatie, een toestand, en kan Herman als een statisch, d.w.z. niet-ontwikkeld personage beschouwd worden. Dit heeft tot gevolg dat de karaktertekening bijkomstig wordt t.o.v. het uitbeelden van een situatie. Herman is immers geen actief optredend individu maar een persoon die passief blijft:

Ein abstrakter Seelenzustand beansprucht das alleinige Interesse; die Person, in der er sich manifestiert, ist nur sein belangloses Substrat. Um den gewünschten Zustand in gewissermassen experimenteller Reinheit herstellen und beobachten zu können, muss die anhängende Person völlig passiv und unbeweglich bleiben, abgekapselt von der Aussenwelt wie im Schlaf. Die systematische Abtrennung der Psychologie vom Subjekt erfüllt noch einmal das mehrfach benannte Schicksal der Innerlichkeit im modernen Roman: Entpersönlichung des Individuums bei gleichzeitiger Verdinglichung der Seele (Schramke, 1974, p.79).

Hermans karakter wordt niet getekend door interactie en conflict met de buitenwerkelijkheid, maar eerder door een volslagen passiviteit t.o.v. zijn omgeving. Het individu beschikt niet meer over de vrijheid tot handelen. Daardoor juist verliest hij in een grote mate zijn individualiteit. Alleen de oeverloze innerlijkheid bestaat nog:

Das Gebiet des Seelischen ist so umfangreich und vielschichtig, im Grunde auch so unpersönlich geworden, dass sich aus ihm keine individuelle Charakteristik scharf umrissener Romanfiguren herleiten lässt. An die Stelle der kohärenten "Charaktere" des traditionellen Romans treten im modernen Roman "Menschen ohne Eigenschaften",

bzw. mit zuvielen Eigenschaften, deren Zusammenspiel kein geschlossenes Individuum mehr ergibt. Romantisch betrachtet, ist die Inkonsistenz der Charaktere eine notwendige Folge aus dem Fehlen der Handlung im herkömmlichen Sinne (Schramke, 1974, p.91).

Herman bevindt zich in de greep van een uitzichtloze en absurde situatie nl. het menselijk leven. Hoofdzaak is niet karakteranalyse maar wel situatieontleding. Hermans persoonlijkheid wordt niet ontbloot, maar zijn situatiegebondenheid en de wijze waarop hij de zinloosheid waarneemt en ervaart, worden beschreven. Ook B. Kemp alludeert hierop: "De vadsige koningen is een titel die met een opvallende efficiëntie werd aangevend, omdat hij meteen de grondhouding aangeeft van de hoofdpersoon van deze roman. Met een pijnlijke precisie wordt die houding - of is het nog slechts een situatie? - beleefd en beschreven ..." (1962, p.281). Herman is niet op de eerste plaats een individu, maar de drager en bemiddelaar van een abstract, filosofisch gedachtenschema. Hij is het beeld van de door de mens ervaren zinloosheid. Herman als persoon wordt tot een ruimtelijk aspect van deze situatie. De vadsige koningen beschrijft de situatie van de zinloosheid in algemene termen. De karaktertekening, niet alleen van Herman, maar ook van alle andere romanpersonages, maakt dat duidelijk. In het overheersen van de situatie wordt inherent natuurlijk ook de onmogelijkheid van de mens aangegeven om zich tot een individu te ontwikkelen. Aan de mens wordt elke vorm van vrijheid en zelfstandigheid ontnomen. De voorstelling van de mens als een voorwerp drukt dit uit. De mens zit in de greep van de situatie.

De vadsige koningen is een situatieroman. Het gaat immers niet primair om de psychologische ontleding van het individu, maar om het uitbeelden van de situatie van de mens in de wereld.

en de krachten die daarbij op hem inwerken. Weisgerber (1968, p.56) ziet in het moderne proza de tendens om van de psychologische roman weg te bewegen naar het uitbeelden van de existentiële situatie waarin de mens verkeert, een evolutie die H. Schmid (1973) ook aanstipt in het drama. In De vadsige koningen gaat het niet zozeer om het uitbeelden van Hermans karakter maar in een veel sterkere mate om Hermans inzicht in zijn levenssituatie. Vandaar dat in de roman een sterk essayistische toon aanwezig is: gericht op het doorgronden van juist deze levenssituatie. Waar elke vorm van activiteit onmogelijk is geworden, komt het contemplatieve op de voorgrond te staan: "Das passive Individuum reduziert sich auf ein reflektierendes oder bloss registrierendes Bewusstsein, die fremde Aussenwelt reduziert sich auf vereinzelt Dinge ..." (Schramke, 1974, p. 76). Ook een essayistische toon is kenmerkend van de situatiroman. R.P. Meijer die een verband legt met het vertelperspectief stelt het als volgt:

Dit binnenkomen van een essayistisch element in de roman gaat samen met het verdwijnen van de oude alleswetende en alomtegenwoordige schrijver. Zijn plaats wordt ingenomen door een redenerende ik-figuur, die alleen maar ziet wat er op een bepaald ogenblik in een bepaalde situatie aan de hand is. Met andere woorden, de nadruk in de moderne roman ligt vaak niet meer op de karakteranalyse, maar op de analyse van de situatie. Wie een aantal nieuwe romans doorleest, zal zien dat wat E.M Forster indertijd "round characters" noemde steeds schaarser worden, misschien nog niet bij Hermans en Wolkers, maar zeker bij Van het Reve in De Taal der Liefde en Lieve Jongens, en bij Krol. De oude psychologische roman is een situatiroman aan het worden (1976, p.241).

Juist omdat het niet allereerst gaat om de uitbeelding van een individuele, maar van een algemene situatie krijgt de roman

een moraliserende toon, "Samen met de opmerkingen over leven, dood en gezin, vormt deze paternoster verhalen en overwegingen aldus een moraliserend geschrift, met sombere kleuren " (Weverbergh, 1969, p.69). De bedoeling immers is om de boodschap van de zinloosheid zo krachtig mogelijk over te dragen. Hierbij sluiten ook de veelvuldige veralgemeningen aan. Herman wijst er voortdurend op dat de gevoelens die hij kent, typisch zijn voor zijn generatie <sup>6</sup> - zij worden, zoals aangetoond, door andere personages gedeeld - en overdraagbaar zijn op elke mens. Hoewel soms een onderscheid gemaakt wordt tussen Oosten en Westen, Europa en Afrika, wordt op andere plaatsen het verschil opgeheven en de mensheid over dezelfde kam geschoren:

En in het Oosten werk je weliswaar rustiger, want nergens is het werktempo zo hels en onzinnig gelijk bij ons, geen enkele mens, ook geen Japanner of Chinees, geen koelie is bereid zo snel en koortsig te wroeten gelijk een Belg, een Nederlander, een Zwitser, een Duitser, zelfs een Engelsman doet wat trager aan, en kijk eens naar de Fransen. Ook in de Sovjet-Unie werken ze veel, veel trager dan in het Westen. Maar in feite verschilt er niet veel: je werkt een hele dag, je wordt in ruil daarvoor in leven gehouden (p.116).

Deze universaliteit vindt tevens een uitdrukking in het meervoud van de titel en het aanhoudend gebruik van de wij- en je(gij)- vormen: "En weten dat wij en gij zo leven" (p.154), waardoor Herman zijn specifieke levenservaring op een universeel niveau plaatst. Hij is niet meer de enkeling, opgescheept met een individuele problematiek. In Herman krijgt een universele problematiek een gestalte. Dit wordt verder beklemtoond doordat de innerlijke monoloog soms tot een dialoog met verbeelde toehoorders wordt: "U moet me verontschuldigen"

(p.93). <sup>7</sup> Het uiterst subjectieve van de bewustzijnsstroom verwerft aldus een objectievere toon. Uiteindelijk gaat het niet meer om Herman alleen, maar om de beschrijving van dé mens in zijn geworpenheid op aarde. De manier waarop de karakterisering is uitgewerkt, draagt veel hiertoe bij.

### 3.2. Ruimte

#### 3.2.1. Een abstracte ruimte

Het feit dat De vadsige koningen een situatieroman is, heeft belangrijke implicaties voor de ruimte. Herman wordt in een bepaalde situatie uitgebeeld, is deel van deze situatie en is daardoor in een mate zelf "verdinglicht". Deze situatie is de zinloosheid in al zijn aspecten. Dit heeft tot gevolg dat alles in de roman tot een bestanddeel van zijn omgeving en dus van zijn ruimte, in bredere zin, wordt. Alles waaraan Herman uiting geeft, draagt bij tot deze situatiebepaaldheid. Politiek, geschiedenis, maatschappelijke problemen, existentiële vraagstukken, enz. maken alle deel uit van Hermans beleving van het leven en werken op hem in. Vooral in algemene beschouwingen geeft Herman aan deze context gestalte. Deze ruimte is niet beperkt tot een specifiek ervaringsgebied, maar beslaat, zoals uit het hoofdstuk over thematiek en motieven duidelijk is gebleken, elk facet van het menselijk leven. Door deze alomvattendheid verkrijgt het werk een bijzondere dichtheid en verwevenheid, kenmerken die grotendeels bijdragen tot de rijke textuur ervan. In deze beschouwingen die al of niet ondersteund worden door concrete voorbeelden, schetst Herman de situatiefactoren die zijn bestaan en dat van anderen bepalen. Eigen aan de situatiefactoren is immers dat ze een algemeen-

geldigheid bezitten: anderen leven in precies dezelfde omstandigheden. Vanuit de intrinsieke opzet van De vadsige koningen, nl. de gerichtheid op het ontleden van de menselijke situatie, wordt een veralgemening bereikt die daarenboven in de tekst zelf zeer sterk beklemtoond wordt. De wijze waarop de karakterisering is uitgewerkt, geeft dat overduidelijk aan. Bovendien worden stellingen of uitspraken steeds door een overvloedig aantal voorbeelden geschraagd, één representatief voorbeeld volstaat niet. Dit blijkt o.a. uit het aantal kroegen dat beschreven wordt, de verschillende krankenberichten (p.62-65), de opsomming van de onrechtvaardigheden van het gerecht (p.66-70), de voorbeelden van maatschappelijke wreedheid (p.146-151) - het vermelden van Zuid-Afrika, Colombo, India, Indochina, Algerië en Egypte geeft hieraan een absoluut en universeel karakter - en de verwijzingen naar de gruwel van de doodsstrijd (p.158-164). Telkens worden de bewijsstukken op elkaar gestapeld, zodat een tweeledige inclusiviteit ontstaat: door het samengaan van thematische omvangrijkheid met universaliteit verwerft de roman een impressieve zeggingskracht.

### 3.2.2. De ruimte als symbool

Deze opzet houdt natuurlijk gevolgen voor de ruimte in zijn concreet-topografische verschijningsvorm in. Door het aandeel dat aan abstracte, essayistische beschouwingen wordt toegekend, verliest de voorstelling van de ruimte aan concreetheid. De ruimte als concrete plaats van handeling wordt gedeeltelijk ontlichaamd. De topografische ruimte blijft over het algemeen erg vaag en abstract; gedetailleerde beschrijvingen komen haast niet voor. Hermans huis en slaapkamer worden zeer oppervlakkig geschetst. Hetzelfde geldt voor de ruimten die Herman in

zijn gedachtenstroom oproept, ook die zijn weinig concreet. Herman woont in een stad. Uit enkele aanduidingen blijkt wel dat de roman in Antwerpen gesitueerd is (p.50, 70, 133, 141) en verder wordt herhaaldelijk verwezen naar het feit dat Herman in een havenstad woont. Reeds op de eerste bladzijde wordt Herman gewekt door "het blazen van een zeeschip" (p.7). Toch blijft een verdere verbijzondering uit. Zeer sporadisch wordt een straatnaam opgegeven, zoals het Ogierplein (p.17) en de Vloerstraat (p.31). Ondanks deze enkele nadrukkelijke verwijzingen krijgt Antwerpen geen uniek karakter, integendeel, er vindt in dit opzicht een doelbewuste veralgemening plaats: "Het komt misschien omdat we in een havenstad wonen. Rotterdam, Londen, Antwerpen, Hamburg, Amsterdam, daar blijf je toch nog iets meer in leven " (p.135). Het gaat immers niet om het uitbeelden van een specifieke stad maar van een onbepaalde plaats. Hetzelfde geldt trouwens voor de andere vermelde plaatsnamen: Hannover (p.35), Brussel (p.129), Knokke en Heist (p.137), Blankenberge en Oostende (p.138), Gent (p.141), Brugge (p.162), enz. Zoals met de beschrijving van de romanfiguren het geval is, wordt in de ruimte een expliciete veralgemening beoogd. Antwerpen wordt daardoor tot een anonieme wereldstad, een stad zonder identiteit. Telkens trouwens wordt door verwijzingen naar andere steden, landen, continenten en windstreken - ook het vermelden van vreemdelingen en buitenlanders valt in dezelfde categorie - <sup>8</sup> een universele oriëntatie bereikt: overal is het hetzelfde. De veralgemening wordt zodoende in de hand gewerkt. Ook voor Raes is de Vlaamse wereld te eng:

Maar van Vlaanderen kunnen we moeilijk zeggen dat het een wereld op zichzelf is, het is eigenlijk maar een heel klein facet van een wereld. Ik vind ons land te beperkt om de dingen die we er situeren helemaal als volledig herkenbare werkelijkheid uit te werken. Ik

vind dat het nodig is deze werkelijkheid in onze situatie een beetje aan te sterken of aan te dikken met verbeelding en symbolen (Bloem, et.al, 1969, p.22)

en verder: "U kan me zien op veel essentiëler punten dan bv. de naam van een straat. De naam van een straat is bijzaak (Bloem, et.al., 1969, p.22).

De ruimte wordt dus in een grote mate geüniversaliseerd, wat de essayistische toon van de roman in de hand werkt. De roman wordt drager van een bepaalde levensfilosofie die in nogal abstracte termen verwoord wordt. Gedetailleerde, concrete beschrijvingen van de ruimte worden naar de achtergrond verdrongen. Ruimtebeschrijvingen of -aanduidingen, waar die voorkomen, hebben een symbolische betekenis. De ruimte heeft geen zelfstandige functie, maar dient eerder als illustratiemateriaal voor de abstracte beschouwingen. De ruimte als symbool heeft dus grotendeels een ondersteunende en verduidelijkende functie. Op deze wijze ondergaan de ruimte-elementen natuurlijk een betekenisverdieping. De ruimte krijgt aldus een thematische betekenis, omdat daarin dikwijls de gevoelens van Herman weerspiegeld worden.

De symbolische werking van de ruimte blijkt reeds uit de kadersituatie. In dit raam is de ruimte, evenals de tijd, een belangrijk eenheidsscheppend element. De plaats van handeling - de slaapkamer waar Herman zich bevindt, het huis met de tuin - vormt een vaste ankerplaats vanwaar de gedachten van Herman zich vrij kunnen ontplooiën. Doordat deze plaats doorheen de hele roman ongewijzigd blijft, wordt de gedachtenstroom toch gedeeltelijk omsloten. De beperkte uiterlijke plaats van handeling vormt een constant oriënteringspunt voor de bewustzijnsstroom. Het nachtelijk kader kan daarbij beschouwd worden als een aan-

duiding van Hermans levenspessimisme, een bestaan dat in termen van somberheid en grijsheid te meten is: "Soms als ik in het donker lig te denken aan alles ..." (p.152) en "Wanneer ik in de duisternis lig, kan ik niet aan licht denken ..." (p. 165). Hermans leven is dan ook hoofdzakelijk een avondbestaan, een atmosfeer die erg verwant is met De avonden van Van het Reve: "... avonden die zwaarmoedig en vol gevoelens van het menselijk tekort aanvingen en zwaar uitliepen, steeds met hetzelfde gevoelens, een zekere melancholie, vermengd met wodka of ruwe brandende gin " (p.103). De donkere uitzichtloosheid van zijn leven en het sombere pessimisme krijgen zodoende een ruimtelijke gestalte.

Evenals de nacht is ook de ruimtelijke beperktheid van de kadersituatie symptomatisch voor Hermans gemoedsgesteldheid. Het in bed liggen is een aanduiding van zijn passieve levensinstelling en totale onmacht. Herman is, samen met zijn vrienden, een vadsige koning die niet tot het stellen van een daad in staat is, bv. "Je ligt op je rug in het gras kijkend naar omhoog. Zo is men een luie vorst " (p.174). Deze liggende en zittende houding, als uiting van een onopgewassenheid tegen het leven, komt zeer frequent doorheen het hele boek voor.<sup>9</sup> Ook Hermans uiterlijk wordt erdoor aangetast: "We hebben beiden een licht buikje, dat komt van het zittend (kantoor)leven bij mij ..." (p.43). De onmogelijkheid tot het stellen van een daad wordt in de loop van het boek door dergelijke ruimtelijke aanduidingen voortdurend bevestigd, en daardoor als belangrijk thema in de tekst geaccentueerd.

Hermans slaapkamer wordt tot een gevangenis: "In je bed liggen en weten met de ogen toe dat op zestig centimeter van je de muren samenkomen tot een hoek die oprijst achter je, en verder rechts, aan de andere kant twee meter vijftig verwijderd, een andere hoek en een rechthoekig venster op de wereld " (p.154).

Op deze wijze wordt zijn situatiegebondenheid weergegeven. Het leven is een kooi (p.12, 76) waaruit geen ontsnappen mogelijk is. In L'Enfer van Henri Barbusse en Een roos van vlees van Jan Wolkers heeft de ruimte ook een dergelijke betekenis. De mens zit onwrikbaar gekneld in een bepaalde situatie. In dit opzicht is de voorstelling van de mens als een dier<sup>10</sup> en een voorwerp, als ruimtelijke termen, erg betekenisvol. In verband met Hermans stadsmilieu, nl. Antwerpen, kan hetzelfde opgemerkt worden. Ook de stad houdt hem gevangen. De plaats van handeling is gecentreerd rond Hermans huis. Hoewel Herman in Brussel werkt (p.129), wordt die stad of zijn werk nooit beschreven. Het stadsleven, afgezien van het verlies van contact met de natuur (p.92), wordt op zichzelf niet negatief geëvalueerd; toch wordt de stad geassocieerd met Hermans levensklimaat en wordt Antwerpen aldus drager van de atmosfeer van de zinloosheid. Het leven in de stad, als beeld van Hermans levensonlust, is ontgoochelend. Er is een behoefte aan bevrijding die door Walter in zijn trek naar het zuiden wordt waargemaakt. Herman en de anderen kunnen zich echter niet losmaken (p.135-136), ze vinden trouwens dat Antwerpen ook bepaalde voordelen heeft: "Voorwaarde is dat je een uiterste hebt: een wereldhaven of een Balkangehucht, maar geen geëmancipeerde gemeente die een stad aan het worden is" (p.135).

De kadersituatie verwerft aldus een belangrijke symbolische betekenis als aanduiding van de overkoepelende atmosfeer van de roman. Doorheen de bewustzijnsstroom worden deze gegevens verder uitgebouwd. Symboliek komt daarenboven ook op kleinere schaal voor. Telkens worden ruimtelijke verwijzingen gebruikt om bepaalde gedachten te illustreren. Enkele voorbeelden: op p.44-45 wordt de menselijke vergankelijkheid gesteld tegenover de bestaansduur van voorwerpen. Het vervaardigen van vogelkooien en plasticbloemen als middel om rijk

te worden, geeft terzelfdertijd het kunstmatige en onechte van dit streven weer (p.125-126). Het omvallen van Eriks blokkentoren wordt in verband gebracht met de komende levensontgoocheling (p.172-173). Door het overheersende belang van de ruimte als symbool, verkrijgt die geen zelfstandige betekenis, maar dient ze eerder om de abstracte gedachteninhoud van de roman verder te ontwikkelen. De ruimte, evenals de karakterisering, functioneert volledig in termen van de gedachteninhoud die Herman wil uitdragen. De aard van de kadersituatie predestineert dus De vadsige koningen als situatieroman.

### 3.2.3. Ontvluchting in de ruimte

Herman hunkert voortdurend naar ontsnapping uit de gevangenschap van de zinloosheid. Ook deze pogingen tot ontvluchting worden in ruimtelijke termen beschreven. Het losbreken uit de zinloosheid van het bestaan wordt dikwijls gekoppeld aan een verandering in de ruimte en dus als een ruimtelijk contrast voorgesteld. Het wegbreken van de alledaagse, als zinloos beleefde ruimte geldt dikwijls als voorwaarde voor het bereiken van een toestand van (tijdelijke) harmonie. De ontvluchting wordt, zoals in het geval van Walter, verschraald tot een verandering van ruimte, zonder dat de onderliggende problemen opgelost worden. Daardoor is ze reeds tot mislukking gedoemd, immers: "De mens is een banneling op heel deze wereld" (p.132). Door deze plaatsverandering worden de onlustgevoelens niet opgeheven, maar alleen ontweken. De kroeg waar Walter zich bevindt, is dan ook een spiegelpaleis, een droomwereld. Walter is de koning der vadsigheid: "Barman Walter bevindt zich als een koning, iets hoger dan wij, vóór ons" (p. 181). Het streven naar ontvluchting wordt aldus reeds als faliekant voorgesteld.

Herman zoekt deze ontvluchting in zijn contact met de natuur <sup>11</sup>: zo kan hij aan het dwangbuis van een overgecultiveerd bestaan ontkomen en de harmonie terugvinden. Zijn verlangen naar de natuur sluit op deze wijze bij het motief van de "Verdinglichung" aan. Terzelfdertijd stelt de natuur hem in staat om boven zichzelf uit te stijgen, zich van zijn menselijke kleinheid - pregnant voorgesteld in het contrast met de fossielen (p.13-14) - te bevrijden, en deel te worden van de kosmische orde. Vooral door de contemplatie van de sterren wordt dit bereikt (p.31-32, 72-73, 190). Herman kan op deze wijze, bijna letterlijk, afstand doen van zijn aardseheid: "Je ervaart iets. Iets grijpt plaats in je, en de eigen tijd, waarin je bezig bent te leven, is opgelost, verdwenen" (p.73). Op kleinere schaal zoekt Herman verademing bij de zee, de zon en de warmte. De zon ervaart hij als levengevend, de winter als dodelijk: "De winter is onze ondermijning" (p.73). Vandaar dat de zon ook bij andere gelukssituaties vermeld wordt zoals het kind-zijn (p.111) en de beschrijving van Erik en Brigitte (p.30, 173). <sup>12</sup> Deze eenwording met de natuur wordt vooral bereikt in de roes van de dronkenschap waardoor de bewusteloosheid natuurlijk in de hand wordt gewerkt: "Als je dronken bent, lijkt je te zweven in het water gelijk een zeedier, zonder vrees of voorzichtigheid, en je bent meer één met het water" (p.140).

Ook het drinken, vooral in kroegen, wordt als een vorm van ontvluchting beschouwd. De kroeg vertegenwoordigt een andere wereld: "Je zit in een wereld in deze bar, waarin je kan reizen, waar ieder woord soms een expeditie betekent in een niemandsland" (p.95). In dezelfde termen betekent de kroegtocht naar de kust en het zuiden, waar Walter is, een bevrijding uit de Antwerpse sleur. Ook de Antwerpse kroegen echter suggereren een ruimtelijke ontvluchting. Een opvallend aan-

tal kroegen heeft een uitheemse naam en karakter, bv. de Zambezi en de Cosmopolitan (p.16), de kroeg van de Engelse Wally (p.94), de Macedonia, stamkroeg van Turken en Grieken (p.96), de Gold fisk, lokaal van de Skandinaven (p.105), de Shrivelled shrimp waar de zwarten rondhangen (p.133), de Arizona (p.169). Op deze wijze behoren de kroegen tot een andere wereld en wordt het thema van de ontvluchting ook in dit verband door ruimtelijke aanduidingen versterkt. Deze kroegtochten worden tot uitdrukkingen van een vitale levensdrift. Het bier is het symbool van het leven zelf: "Ik proef traag het bier. Ik verneem in de stilte het schuim. Naast mijn aanwezigheid is er nu een andere: het levend, heftig schuim" (p.92). Op deze tochten wordt gepoogd het leven met volle teugen te genieten. Daardoor ontstaat er ook een actief-passieve tegenstelling tot Hermans gewone leven. De ontvluchting wordt als dynamisch, intens ervaren, een ontkoming aan de levenslethargie. Herhaaldelijk wordt de dynamiek, de roes op zichzelf reeds als een vorm van ontvluchting voorgesteld, zoals in de races met de auto's. Terzelfdertijd blijkt ook ruimtelijk de futiliteit van de ontvluchttingspogingen. Het bier brengt met het leven ook de kater, de kroegen zijn tevens "land van verbrande of stukgeschoten bomen, en rimboe" (p.95), waar ook de zinloosheid van het leven doordringt. De kroegavonturen eindigen telkens op de anticlimax van de gedwongen en pijnlijke terugkeer naar huis. Zo is Herman slechts met vakantie in het zuiden. Ook de dynamiek is niet vol te houden en is uiteindelijk slechts een poging om de scheiding tussen twee werelden te overbruggen.

Ruimtelijk worden dus twee werelden opgeroepen: de overheersende van de zinloosheid en die van de ontvluchting. Juist in dit contrast wordt de algemene zinloosheid bevestigd en het be-

sef verstevigd dat een plaatsbepaling onmogelijk is (p.115, 127, 132). De beperking van Hermans leefwereld tot zijn huis in Antwerpen, zijn gevangenschap in een besloten ruimte staat paradoxaal tegenover het besef geen ankerplaats in het leven te hebben. In deze onoplosbare paradox wordt Hermans levensvervreemding uitgebeeld en krijgt de zinloosheid verder gestalte. Op deze wijze levert de ruimte een onmiskenbare bijdrage tot de uitbouw van de totale romanwereld.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie hierover Sötemann, De structuur van Max Havelaar (1973), Hoofdstuk III: Identificatie - Perspectivische concentratie.
- 2 Zie VK o.a. p.7, 109-110, 113, 152, 179.
- 3 Zie VK p.25, 39-41, 90-91, 92, 143-146.
- 4 Zie VK p.130, 132, 136, 156, 166.
- 5 Zie VK p.33, 49, 56, 103, 116-117, 132-135, 180.
- 6 Zie VK p.9, 48, 72, 134.
- 7 Zie VK o.a. p.85, 142, 152.
- 8 Niet alle verwijzingen hebben dezelfde betekenis of waarde. Toch staat het "internationale" karakter van de tekst onomstotelijk vast. Een greep uit de aanduidingen: Amerika (p.10), Hamburg (p.16), Russische geleerden (p.17), Franse geleerden (p.19), Engeland (p.20), New York, San Francisco, Glasgow, Edinburg (p.22), India (p.28), Duitsland (p.34), Italië (p.62), Washington (p.64), Zweeds zeeman (p.65), Franse leger (p.66), Duitse ontheemde (p.67), Pool (p.68), Schelde, Maas of Rijn (p.75), Los Angeles (83), Oosters heilige (p.94), Engelse Wally (p.94), Turken of Grieken (p.96), Braziliaan (p.98), Indiërs, negers, Chinezen (p.104), Deen, Italiaan (p.105), Westen, Oosten (p.116), Amerika (p.125), neger (p.133), zwarten, roodhuiden (p.134), de Balkan, Turkije, Arabië, India (p.135), Japanner (p.136), Spanjaard (p.154), Parijs, Oriënt (p.173), Zuiden van Frankrijk (p.179-190), Zuid-Amerika (p.183), Marokkaan (p.187), Alaska (p.190).
- 9 Zie p.59.
- 10 Zie p.69, 79.
- 11 Zie p.79.
- 12 Soms wordt de zon, de warmte ook aangewend als contrast met Hermans gemoedsgesteldheid, bv. VK p.53, 153.

## ENKELE SLOTOPMERKINGEN

Hugo Raes heeft met De vadsige koningen een roman geschreven die bijzondere verdiensten heeft. Hoewel de bewustzijnsstroom geen originele vorm is en de problematiek van de zinloosheid niet nieuw is, is Raes er voortreffelijk in geslaagd om een werk met een impressieve zeggingskracht te scheppen. De roman getuigt van een hoogstaand individueel schrijftalent. De vadsige koningen is uitgegroeid tot een uiterst schrijnende aanklacht tegen de absurditeit en zinloosheid van het bestaan. Hermans vergeefse pogingen tot ontvluchting, tegen zijn beteren weten in, maken van hem een van de treffendste en meest bejammerenswaardige anti-helden uit de Nederlandse literatuur. Het pathos van het bestaan wordt door Raes zonder toegevingen tot op het been ontleed. In de vormgeving van het boek krijgt het beeld van een verscheurde wereld zijn beslag. Elk structuurelement vervult een onmiskenbare rol in de opbouw van het romangeheel.

Tegenover deze structurele integratie staan toch een beperkt aantal onvolkomenheden. Zo kan men bezwaren inbrengen tegen een gebrek aan gespannenheid dat soms merkbaar is. Bepaalde episodes zoals de fictieve moord in het bad (p.52-56), de personificatie voor de spiegel (p.81-88) en de kroegtocht in het zuiden (p.181-190) zijn te lang uitgesponnen en missen daardoor voldoende draagkracht. Soms wordt hetzelfde gegeven al te veel herhaald zoals de verhalen die tijdens de party verteld worden (p.62-71) of de opsomming van al de kroegavonturen (p.94-107). Dit leidt tot overstatement en een *déjà-vu* effect. In een aantal gevallen wordt het perspectief niet helemaal consequent of overtuigend volgehouden. Op enkele plaatsen worden gedachten van anderen weergegeven, bv. die van Erik (p.172)

en via een te opzettelijke kunstgreep, "hij heeft het verteld, nadien " (p.61), van Claude (p.61-62) en Joachim (p.101-102). In een vertelling van Billy wordt overgegaan van de eerste naar de derde persoon (p.34), en Herman beschrijft zichzelf een keer in de derde persoon: "Herman zette nieuwe glazen voor waarvan schuim afliep " (p.100). Dikwijls ook heeft de tekst een te bewust vertellend-beschrijvende toon waardoor de werking van de bewustzijnsstroom enigszins ontkracht wordt. Tenslotte laat ook het taalgebruik wel wat te wensen over.

Hiertegenover staat dat Raes uitmunt in het uiterst bondig oproepen van tekenende situaties. Ook de overgangen tussen het abstracte en concrete vlak van de tekst verlopen bijzonder vloeiend. Het overheersen van de ideeënhoud heeft geen verlies aan intensiteit tot gevolg. Herman en met hem de andere personages blijven geloofwaardige en levendige romanfiguren. De uitmuntende verdienste van het werk is de betekenisdichtheid. Raes heeft De vadsige koningen niet beperkt tot de uitbeelding van één facet van de zinloosheid, maar hij is erin geslaagd om een totaalbeeld op te roepen. Een grote diversiteit aan materiaal is op zinvolle wijze in de roman geïntegreerd. Uit de roman spreekt een totaliteitservaring, een totaalsituatie wordt uitgebeeld. Met onverbiddelijke trefkracht wordt de menselijke noodlotsituatie zowel op persoonlijk, familiaal, maatschappelijk als existentieel vlak beschreven. Om deze reden noemt Bernard Kemp het een "opera omnia", een boek dat onherhaalbaar is (1962, p.295). Het streven naar compactheid zal Raes tot een specifiek-persoonlijke schrijfstijl verplichten waarvan De vadsige koningen het beginstadium vormt. Het is juist deze textuurdichtheid die doorgetrokken wordt in Een faun met kille horentjes en Het smarán. In De vadsige koningen wordt een authentieke beleving op authentieke wijze verwoord. Het resultaat is een werk van formaat.

AFDELING II

EEN FAUN MET KILLE HORENTJES: HET LEVEN  
ALS STRIJDPERK

INLEIDING

Een faun met kille horentjes verscheen voor het eerst in 1966. Reeds onmiddellijk bij het verschijnen wekte het boek een grote belangstelling en ook de literaire kritiek liet zich niet onbetuigd. De roman werd tot de belangrijkste gerekend die dat jaar in het Nederlandse taalgebied gepubliceerd werden. Dat blijkt o.m. uit het feit dat Kritisch Akkoord 1967 acht recensies - weliswaar van uiteenlopend gehalte - aan dit werk wijdt, waardoor het evenveel aandacht krijgt als Nooit meer slapen van W.F. Hermans. De verschijning van Een faun met kille horentjes (in het vervolg afgekort als Een faun) kan dan ook als een literaire gebeurtenis beschouwd worden. Heere Heeresma drukt zijn waardering als volgt uit:

Dit boek is zo rijk dat er geen beginnen aan is. Zelfs citeren is onmogelijk: geen fragment is representatief voor het gehele boek. Daarbij valt er niets te bewijzen. Een levend organisme bestaat ook onbewezen. Daar helpt geen lieve moedertje aan. En dat is dit boek van Raes: een van leven kloppend organisme. Het is mijns inziens met geen enkel ander boek vergelijkbaar (1976, p.18).

In deze roman heeft Hugo Raes heel wat elementen uit zijn vroegere werken verwerkt. Evenals De vadsige koningen is Een faun caleidoscopisch gestructureerd. Waar echter De vadsige koningen door de overkoepelende eenheid van tijd, plaats en persoon nadrukkelijk als een geheel tot stand komt, wordt in Een faun een tegenovergesteld procédé toegepast. Aan de on-

derdelen wordt een grotere zelfstandigheid toegekend, terwijl terzelfdertijd door het insluiten van poëtische en dramatische tekstgedeelten het prozaïsche eenheidsbeginsel doorbroken wordt. De roman wordt vanuit de onderdelen, die relatief autonoom zijn, opgebouwd. Op deze wijze wordt aan de versplintering van de werkelijkheid op nog extremer wijze dan in De vadsige koningen gestalte gegeven. Een faun brengt dus niet alleen een herformulering van de centrale problematiek waaromheen het literaire oeuvre van Raes opgebouwd is, maar in de wijze waarop de stof is uitgewerkt, vindt terzelfdertijd een belangrijke ontwikkeling en vernieuwing plaats. Door een onderzoek van de tijd, het vertelperspectief, de karakterisering, de ruimte, de thematiek en de opbouw zal nagegaan worden hoe Raes de wereld in woorden die Een faun met kille horentjes is, gestructureerd heeft.

#### HOOFDSTUK 4            IN FUNCTIE VAN DE TIJD

Bij de analyse van Een faun kan het best uitgegaan worden van het tijdsaspect. De manier immers waarop de tijd gestructureerd is, zal in een grote mate bepalend zijn voor de opzet van het werk en dat houdt dan ook belangrijke thematische implicaties in. De roman is opvallend achronologisch opgebouwd en termen als caleidoscopisch mozaïek, montage- en collage-techniek worden herhaaldelijk door critici gebruikt om de chaotisch aandoende structuur ervan te omschrijven. Door een onderzoek van de tijd kan uitgemaakt worden in hoeverre het gebruik van deze termen gewettigd is en wat de functionaliteit is van de specifieke tijdsstructurering in Een faun.

##### 4.1. Een overkoepelend tijds kader

De roman bestaat uit 85 hoofdstukken van sterk wisselende lengte, die in een overkoepelend tijdsverband opgenomen worden. De vertelde tijd van Een faun strekt zich over een jaar uit, als een uiterlijk kader dat een grote verscheidenheid van hoofdstukken samensnoert. Dit blijkt zeer duidelijk uit het eerste en laatste hoofdstuk: het eerste, "September", is de eerste dag van een nieuw schooljaar, het laatste, "Het levenslang opnieuw beginnen", beschrijft een gedeelte van de derde dag van het volgende schooljaar.

De hoofdstukken zelf vormen een divers allegaartje. Naast die waarin Houtdrager in het hier-en-nu als centrale figuur naar voren treedt of waarin zijn verleden wordt beschreven, zijn er andere waarin hij hoegenaamd niet aanwezig is. Zo zijn

er verhalen over andere "reële" personages, verbeeldingsfragmenten en vertellingen van de faun. Al deze verhalen vinden een plaats in de tekst, maar verstoren toch het lineair-chronologische tijdsverloop. Desondanks is er door de loop van het schooljaar heen een zekere lineaire beweging in de tijd merkbaar, van begin tot einde van het schooljaar, zodat de oriëntering op het overkoepelende jaar doorheen de tekst blijft bestaan en het zijn eenheidsscheppende functie, parallel met de betekenis van de nacht in De vadsige koningen, behoudt. Hoewel de chronologie steeds weer wordt doorbroken, is er toch in de tijdsaanduidingen een flauwe lineaire beweging, die naar het einde toe sterker wordt, te bespeuren. De roman loopt, beginnend in september, over de herfst (p.73, 96), de winter met de kerstvakantie (p.96, 98, 132, 173, 188), de paasvakantie en de lente (p.204, 217, 223, 240) naar de zomer en de grote vakantie (p.249, 253, 263) tot aan het begin van het nieuwe schooljaar (p.281). Door dit lineaire patroon, waaraan niet strict chronologisch vastgehouden wordt, maar dat eerder in grote lijnen wordt gesuggereerd, ontstaat toch een zeker objectief tijdsverloop. Deze gerichtheid dient echter niet om een dynamische ontwikkeling in de roman waar te maken, maar wordt tot het tegendeel omgebogen zoals in het opschrift van het laatste hoofdstuk: "Het levenslang opnieuw beginnen" wordt aangegeven. De minimale chronologie van de tekst blijkt uiteindelijk geen voorwaartsstrevende kracht te zijn, maar wordt vervormd tot een cirkelbeweging. Er is een bepaalde beweging, zoals in het lineaire patroon wordt aangeduid, maar uiteindelijk belandt men steeds op hetzelfde punt.

Het tijdsgevoel dat in Een faun tot uitdrukking wordt gebracht, is cyclisch en daardoor terzelfdertijd statisch. Juist doordat het overkoepelende tijds kader een afgerond jaar is,

wordt de cyclische opzet aangegeven. Na elk jaar begint een nieuw jaar dat in niets van het vorige verschilt. De kringloop wordt hervat. Het eindpunt is tevens het beginpunt, deze vicieuze cirkel kan niet doorbroken worden. Een faun sluit in dit opzicht bij andere moderne romans aan:

Im traditionellen Roman bleibt die Zeit dem Geschehen untergeordnet und treibt eine Entwicklung voran, deren Phasen sich deutlich unterscheiden; dem Fortgang der Chronologie entsprechen qualitative Veränderungen. Im modernen Roman dagegen wirkt das Geschehen unbewegt, stagnierend, und bietet eher den Anblick von Zuständlichkeiten; es fehlt die Zeit als das Ferment, das den Prozess in Gang hält (Schramke, 1974, p.102-103).

Zelfs het feit dat er in Een faun toch een zeker chronologisch verloop bespeurbaar is, doet hieraan geen afbreuk, integendeel. Juist dit verloop constitueert immers de cirkelbeweging.

Een ander aspect dat hiermee in verband staat en dat ook de stagnatie van de tijd weergeeft, is het grotendeels vage karakter van het overkoepelende jaar. Dit jaar is niet nader omschreven, het wordt niet nauwkeurig in de tijd gesitueerd. Immers, niet de situering van dat ene jaar in een groter tijdsverband is belangrijk, maar wel het feit dat het om een jaar gaat. Dat ene jaar wordt daardoor tijdloos omdat het zonder toekomst en verleden wordt voorgesteld, zodat een ontwikkeling doorheen de tijd uitgesloten is. Het is een willekeurig jaar dat als voorbeeld voor alle jaren dient en dat aldus, zoals de nacht in De vadsige koningen, een universele betekenis verkrijgt. Dat ene onbepaalde jaar wordt tot een spiegel van elk jaar. De onbepaaldheid ervan en het feit dat verleden en toekomst erin zijn opgenomen, versterken het cyclische karakter van het kaderjaar.

In aansluiting hierbij is het erg betekenisvol dat een groot

aantal tijdsaanduidingen gegeven wordt in termen van de maanden, de seizoenen, het weer en andere vaste tijdspunten in het jaar. Slechts enkele specifieke tijdsindicaties komen voor: zaterdag 20 februari (p.198), 12 maart (p.217), 14 december (p.168), 22 april (p.224). De eerste twee data situeren twee hoofdstukken over Houtdrager in zijn hier-en-nu, de laatste twee zijn niet zo ondubbelzinnig interpreteerbaar. De vermelding 14 december komt als slotpunt bij het hoofdstuk "0, haar!" voor en heeft met de concrete tijdsituering van deze tekst, een verbeeldingsverhaal over de pruik van Marianne, niets te maken. Mogelijk kan de datum duiden op het feit dat Houtdrager, hoewel hij helemaal niet vermeld wordt, op die dag dit fantastisch verhaal bedenkt. De verwijzing naar "ander beeld" (p.167) zou een aanduiding kunnen zijn van dit verbeeldingsproces bij Houtdrager. Deze interpretatie wordt versterkt doordat Marianne in een vorig hoofdstuk aan Houtdrager haar angst om kaal te worden, te kennen gegeven heeft (p.156) en doordat het hoofdstuk omgeven wordt door andere winterfragmenten. Deze datum is dus een aanwijzing van een verband met Houtdrager vanwege de auctoriale verteller, die hierdoor terzelfdertijd zijn aanwezigheid kenbaar maakt. De datum wordt aldus ingeschakeld in het jaarverloop en heeft een eenheidsscheppende functie: een hoofdstuk dat ogenschijnlijk niets met Houtdrager te maken heeft, wordt tot een product van diens verbeelding.<sup>1</sup> De titel van een hoofdstuk waarin de tweede wereldoorlog ter sprake komt, luidt "22 april". Dat is de datum van Hitlers besluit - beschreven in het begin van het hoofdstuk (p.224-225) - om Berlijn niet te verlaten (Trevor-Roper, 1947, p.149-196). De tijdsaanduiding maakt geen deel uit van Houtdragers hier-en-nu. Toch wordt hierdoor een bijzonder effect verkregen: de tijdsverwijzing staat immers

tussen andere lentefragmenten uit Houtdragers heden. Door de tijdsuitbreiding tot de lente van 1945 wordt de universaliteit en alomvattendheid van Houtdragers jaar onderstreept. Dit jaar heeft een inclusief karakter. Op deze onrechtstreekse wijze wordt dus het cyclisch-statische karakter van de tijd bevestigd. <sup>2</sup>

Andere tijdsaanduidingen zijn vager, zoals rechtstreekse of onrechtstreekse verwijzingen naar seizoenen, nl. het najaar (p.73), de herfst (p.96), de winter (p.96), bloeiende bloemen (p.116), de eerste sneeuwstorm (p.130); maanden, nl. september (p.11), oktoberse bedreiging (p.73), novembernevellucht (p.142), de lucht van februari (p.188), einde december (p.191), maart (p.204), camping in augustus (p.253) of gebeuren volgens de vaste tijdspunten in het jaar, nl. halfvasten (p.40, 47), kerstboom van voor vijf maanden (p.82), overmorgen Sinterklaas (p.132), Christmas (p.175) en de voor Houtdrager belangrijke bakens van het schooljaar: na de kerstvakantie (p.98), maandag, eerste weekdag van de paasvakantie (p.223), de eerste schooldag na de paasvakantie (p.240), de dag voor de vakantie (p.249). Deze tijdsaanduidingen zijn van een meer algemene aard. Het gebeuren wordt niet meer beschreven in termen van het specifieke ogenblik waardoor het zijn particulariteit behoudt, maar het wordt door de algemene tijdsaanduidingen tot een onderdeel gemaakt van een groter geheel dat telkens een jaar is: in termen van de seizoenen, de maanden, de feestdagen of de schoolgang. Door deze tijdsaanduidingen wordt de aandacht op het jaarverloop en dus inherent op de tijd als een kringloop gevestigd. Het handelingsmoment zelf is niet meer belangrijk omdat het in elk geval door de opname in het groter geheel zijn betekenis verliest; door de inschakeling in een cyclisch tijds kader wordt de herhaalbaarheid van elke handeling aangegeven. De herhaling is trouwens een belangrijk struc-

tuurprincipe in de tekst.<sup>3</sup>

Naast hoofdstukken waarin de tijd, al is het dikwijls vaagweg, aangegeven wordt, zijn er heel wat andere waarin geen nadere tijdsbepaling voorkomt. In een aantal ervan is Houtdrager niet aanwezig en wordt dus een van hem onafhankelijk gegeven behandeld.<sup>4</sup> In slechts twee nl. "O, haar!" en "Damascus" komen nadere tijdsaanduidingen voor. Enkele andere nl. "Hartelijke groeten uit de Alpen", "Dageraad aan de oceaan" en "Mechanisch speelgoed" passen wel in het grotere tijds kader, de eerste twee omdat ze aansluiten bij de vakantie van Houtdrager, het laatste omdat het omgeven wordt door winterfragmenten en zelf in de winter gesitueerd is (p.138). Zij dragen dan ook verder bij tot de uitbouw van de overkoepelende jaareenheid. Bij de andere ontbreken zelfs dergelijke vage tijdsaanduidingen. Een nauwkeurige tijdsituering van deze hoofdstukken heeft geen belang omdat ze niet dienen om een gebeuren verder te zetten, maar omdat hun functie eerder gezocht moet worden in het feit dat ze een aanvullende verklaring verschaffen. Hierin vindt de thematiek die in de Houtdrager-episoden verwoord wordt, een verdere weerspiegeling en uitbreiding. Door deze tijdsonbepaaldheid geven ze ook gestalte aan de algemene stilstand van de tijd. Bovendien versterkt het invoegen van dit heterogene materiaal in de loop van het ene jaar de cyclische representativiteit ervan.

Hetzelfde resultaat wordt bereikt in de episoden die omheen Houtdrager zijn opgebouwd. Een beperkt aantal bevat een min of meer vaste tijdsaanduiding. In andere wordt, zoals reeds besproken, de tijd bij benadering aangegeven doordat het hoofdstuk, direct of indirect, geplaatst wordt in een bepaald seizoen, in een bepaalde fase van het schooljaar of de jaargang. Heel wat hoofdstukken echter bevatten geen specifieke tijdsaanduidingen,

zodat ze niet zonder meer op een vaste tijdsplaats in het boek aanspraak kunnen maken of zelfs buiten het tijdsbereik van dat ene jaar zouden kunnen vallen. Er bestaat dus een grote mate van vaagheid en openheid wat de tijdsituering van de hoofdstukken betreft en de reeds besproken tijdsordening versterkt deze idee. De tijd als lineair verloop komt daardoor volledig op de achtergrond te staan, zodat er van een dynamische ontwikkeling geen sprake meer kan zijn en de roman een statisch tijdsbesef weergeeft. Een faun heeft een integrerende tijdsstructuur. Alles maakt immers deel uit van dat ene jaar dat daardoor een universele dimensie krijgt. De onbepaaldheid van het jaar als geheel en van de tijd in de afzonderlijke hoofdstukken draagt daar veel toe bij.

#### 4.2. Het verbreken van de causaliteit en de chronologie

##### 4.2.1. Causaliteit

De voorstelling van de tijd als een kringloop houdt in dat handeling en tijd van elkaar gescheiden worden. In de traditionele roman gaat het voortschrijden van de tijd gepaard met een handelingsontwikkeling waardoor de held tot zelfrealisatie kan komen. In de moderne roman wordt de handelingscausaliteit dikwijls doorbroken. Het lineaire tijdspatroon wordt opgeheven zodat er niets meer verwezenlijkt kan worden. In Een faun is er van een handelingsgeheel dat zich causaal ontwikkelt, weinig of geen sprake. Enkele hoofdstukken zijn wel op elkaar betrokken maar ze vormen een grote minderheid. Dit is het geval met: "Op bezoek bij collega juffrouw Zimmelman" - "De brief"; "Thompson" - "Anita"; "Een vreemde geur, of: beroerde gevoelens" - "Een vervolg" - "Larie"; "Marianne" - "Waarom we zien, dat de mens een diep geval is" - "Buik"; "Een kleine arrestatie" - "Al gewoon". Deze onderlinge verbanden dragen bij tot de eenheid van

het boek zonder dat daardoor echter een causaliteit, onderliggend aan de gehele roman, naar voren komt omdat deze niet bestaat.<sup>5</sup> De meeste hoofdstukken zijn namelijk aparte entiteiten, die over een relatieve zelfstandigheid beschikken doordat ze een min of meer afgerond gegeven behandelen, hoewel kruisverwijzingen mogelijk zijn.<sup>6</sup> Het is dan ook onmogelijk om Een faun te reconstrueren in termen van de fabel als: "The temporal-causal sequence which, however it may be told, is the 'story' or story-stuff ..." (Wellek & Warren, 1968, p.218).

Aan het boek lijkt een centrale handelingskern, waartoe alles te herleiden is, te ontbreken. Hoewel Houtdrager zonder twijfel de hoofdfiguur is, zijn er toch een aantal fragmenten die helemaal buiten hem omgaan. De poging die Bloem aanwendt in het artikel "Ontbinden in factoren" (1969, p.89-103) om al deze hoofdstukken tot Houtdrager te herleiden, is tot mislukking gedoemd omdat Houtdrager op zijn beurt door de ogen van een auctoriale verteller beschreven wordt.<sup>7</sup> De hoofdstukken die buiten Houtdrager omgaan, kunnen dan ook aan deze auctoriale verteller toegeschreven worden, wat de noodzaak van een absurde reductie tot Houtdrager vermijdt. De visie die de roman overdraagt, is niet die van Houtdrager alleen, hoewel hij wel de hoofdvertegenwoordiger ervan is. De hoofdstukken die buiten Houtdragers reikwijdte liggen, vormen geen handelingseenheid, zodat een volledige versnippering ontstaat. Hetzelfde geldt voor de verhalen die de faun aan Houtdrager vertelt. Ook deze tonen geen causale band. Houtdrager is slechts toehoorder en de verhalen vallen gewoonlijk buiten zijn ervarings sfeer. Op deze wijze worden elementen die buiten Houtdragers ervaringswereld liggen, in de roman gebracht. Het causaliteitsprincipe wordt zodoende radicaal ondergraven.

De Houtdrager-hoofdstukken bevatten ook geen dynamisch en ontwikkelend handelingspatroon; ze bezitten een grote mate van zelfstandigheid en vertonen meestal geen causale opeenvolging. Door deze fragmentering wordt een ontwikkelend verhaalverloop onmogelijk gemaakt; begin- en eindsituatie zijn aan elkaar gelijk. Deze verzelfstandiging wordt in de hand gewerkt door de achronologische opbouw van de hoofdstukken die op Houtdrager betrekking hebben. De normale lineair-chronologische volgorde wordt door elkaar gehaald, zodat een grote tijdsontwrichting ontstaat. In het verbreken van de chronologie moet elke poging tot handelingseenheid schipbreuk lijden. Hierbij moet men natuurlijk voor ogen houden dat deze tijdsontwrichting steeds plaatsvindt binnen het kader van de overkoepelende jaareenheid. Het overkoepelende tijds-kader van een jaar bevestigt voornamelijk het cyclische karakter van de tijd, het verbreken van de chronologie wijst op de stagnatie.

#### 4.2.2. Chronologie

De Houtdrager-tekst volgt geen zuiver lineair ontwikkelingspatroon. Herhaaldelijk komen tijdsomstellingen en zelfs tijdsinconsistenties voor. Een faun begint in september, zoals in de titel van het aanvangshoofdstuk wordt aangegeven, op de eerste schooldag. Het hoofdstuk "Thompson" speelt zich op een onbepaalde dag af, de kachel brandt en het is koud (p.24). In dit fragment denkt Houtdrager terug aan de verleiding van Anita in een blijkbaar aan het hier-en-nu voorafgaande examen-tijd van het eerste semester (p.26).<sup>8</sup> Het hoofdstuk "Anita" dat onmiddellijk bij deze flashback aansluit - "Heeft John morgenvroeg les?" (p.28), "Ben je terug, zegt ze?" (p.40)

en "Hij is nu anders dan gisteren ... " (p.46) - verwijst echter uitdrukkelijk naar de halfvastentijd (p.40, 47). Dit is dus een duidelijk geval van tijdsinconsequentie. "De ver-ruiming" wordt gesitueerd in oktober (p.73). Hierin maakt Anita aan Houtdrager bekend dat ze in verwachting is en een abortie wil plegen. De dood van Anita a.g.v. de abortie-poging wordt echter eerst tegen het einde van het boek, omgeven door voorjaarsfragmenten in "Een kleine arrestatie", beschreven. In "Net als vroeger" is er sprake van een kerstboom "van voor vijf maanden" (p.82), "Van boten en lieden" speelt zich enkele weken na 4 februari (p.86-87) af, dan wordt er teruggesprongen naar de herfst in "Faun, de voordrager" (p.96). Op dezelfde bladzijde in het volgende hoofdstuk "Op school" wordt naar de winter verwezen. Het hoofdstuk "Een en ander" beschrijft een gebeuren onmiddellijk na de kerstvakantie (p.98). Daarop volgt weer een opvallende tijdsverbreking als in "Een vreemde geur, of: beroerde gevoelens" melding gemaakt wordt van in bloei zijnde bloemen (p.116). In "De eerste sneeuwstorm" is de tijdsachtergrond "overmorgen Sinterklaas, over drie weken Kerstmis" (p.132) en in "Moeder" zelfs november (p.142). De volgende tijdsaanduiding nl. "14 december" (p.168)<sup>9</sup> wordt gevolgd door de beschrijving van de kerstavond in "De tijd, onze gezelschap". In "Terug naar de natuur (J.J. Rousseau)" wordt de eerste zachte dag in februari, "over een week is het maart ..." (p.188) beschreven. "Het menselijk heil" wordt gesitueerd op een winterdag van einde december (p.191). De vermelding van de wandeling aan de scheepssloperij met Heuling, wijst terug naar "Van boten en lieden" dat in februari plaatsvond en dus in de tijd aan de omgevende hoofdstukken moet voorafgaan, zodat het buiten de jaarcyclus valt tenzij het, wat waarschijnlijker is, gaat om foutieve tijdsaanduidingen. Het hoofdstuk "Zaterdagmid-

dag 20 februari" speelt zich op dezelfde tijd als "Terug naar de natuur (J.J. Rousseau)" af, maar waar in dit laatste hoofdstuk de eerste zachte dag in de laatste week van februari wordt geplaatst, wordt hiervan op p.198 geen melding meer gemaakt: "De kou blijft maar aanhouden, en ik die in het begin van de maand reeds dacht de lente te voorvoelen. Het vriest dag in dag uit." Dus ook in dit geval is er sprake van een inconsequentie. Enkele zonnige dagen komen in maart voor (p. 203-204). In het hoofdstuk "Een stadsbeeld" wordt melding gemaakt van een sneeuwbuï op 12 maart (p.217) en van de aanhoudende winter zodat het eigenlijk moet komen te staan vóór "Dagboekblad". Hetzelfde geldt voor "Damascus". De beschrijving van de vliegtuigramp moet immers het lezen ervan in "Maandag, eerste weekdag van de paasvakantie" voorafgaan. Vanaf dit punt volgt de tijd een lineair-chronologisch verloop. "De moeders, de massa" beschrijft "de eerste schooldag na de paasvakantie" (p.240), "Arbeid adelt" drie weken daarna (p.242), een volgend hoofdstuk "De dag voor de vakantie" met daaropvolgend enkele hoofdstukken die vakantiebelevissen bevatten: "Camping in augustus", "Nieuwe perspectieven" en "De faun over naturalistische details". In "Het rijden" wordt de terugtocht van de vakantie behandeld. Het boek sluit af met de derde schooldag van het nieuwe schooljaar (p.281).

Het tijdsverloop in Een faun is dus binnen het verband van de grotere jaareenheid door tijdsomkeringen en -inconsequenties duidelijk achronologisch. De tijdsinconsequenties kunnen juist toegeschreven worden aan de verbrekingen van het lineaire tijdsverloop. Door het opheffen van de tijd als lineair proces worden de onderlinge tijdsverbanden natuurlijk volledig ondergraven, zodat tijdscontradicties <sup>10</sup> bijna automatisch ontstaan. Ze zijn een verdere aanduiding van de verbrokkeling van de tijd.

Daardoor zijn ze terzelfdertijd minder opvallend. Dat de causaliteit hierdoor helemaal verbroken wordt, is evident. Bovendien mag niet uit het oog verloren worden dat de fragmenten in Houtdragers hier-en-nu telkens gescheiden worden door verbeeldingshoofdstukken, vertellingen van de faun, uitweidingen over andere personages en hoofdstukken waarin het verleden van Houtdrager ter sprake komt. Deze onderbrekingen hebben een verdere interruptie van het tijdsverloop in het hier-en-nu tot gevolg. Het resultaat van al deze verbrekingen is een bijna volledige negatie van elke mogelijkheid tot handelingseenheid en -ontwikkeling. De tijd als dynamisch verloopproces wordt door de fragmentering grotendeels ontkracht. Een aspect dat hiertoe bijdraagt, is het feit dat elk hoofdstuk een eigen titel heeft, wat de zelfstandigheid ervan beter doet uitkomen.<sup>11</sup>

De verzelfstandiging van het ogenblik treedt in Een faun in de plaats van de traditionele tijdscontinuïteit en de daarmee samenhangende handelingsontwikkeling. De tijd wordt tijdloos en kan juist daardoor als een belangrijk thematisch gegeven op de voorgrond treden:

Het resultaat van al deze chaotische sprongen is ondermeer, dat de tijd zelf als factor mee gaat spelen, dus niet het verloop van tijd zoals in elke normale, chronologische, causale vertelling, maar de tijd als zelfstandig gegeven. Het tweede motto is daar een aankondiging van: Time held me green and dying (Dylan Thomas). Hierin ligt ook ongetwijfeld de verantwoording van de discontinue wijze waarop de hoofdbestanden van de roman gedoseerd worden (Bloem, 1969, p.98).

Het zoeken naar en het uitbeelden van de verloren tijd wordt tot een belangrijk thema van de moderne roman. Immers, als de tijd zijn dynamische functie verloren heeft, als hij geen ont-

wikkeling meer inhoudt, wordt hij tot een zelfstandige factor. Los van de handeling kan de tijd worden tot een innerlijke ervaring, tot het voorwerp van thematische bespiegeling en tot het basisprincipe van de romanconstructie zelf. Dit is wat er in Een faun gebeurt. Ook het overkoepelende jaarverloop doet hieraan geen afbreuk, want dit verloop blijkt uiteindelijk geen ontwikkeling in te houden. Door het verbreken van het zuiver lineair-chronologische tijdsverloop wordt de aandacht gevestigd op de structurering van de tijd zelf. De tijd wordt daardoor op de voorgrond geplaatst en kan uitgroeien tot een belangrijk thematisch gegeven. In de structurering van de tijd wordt vooral de nadruk gelegd op het cyclische en statische karakter ervan. De tijd heeft zijn dynamische functie prijsgegeven en wordt daardoor stagnant. Het gevolg is dat de tijd in grote mate tijdloos wordt gemaakt. De tijd die zijn functie als drijfkracht van het gebeuren verloren heeft, kan geen ontwikkeling meer aanduiden. Dit besef van tijdloosheid maakt intrinsiek deel uit van een cyclisch-statische tijdservaring en is er het inherente resultaat van.

Deze tijdloosheid komt ook tot uiting in het feit dat op verschillende manieren de tijd volledig opgeheven wordt. Op de eerste plaats wordt dit bereikt in een aantal meer lyrische hoofdstukken die terzelfdertijd een sterke verbeeldingsinslag hebben. Voorbeelden hiervan zijn "Tussen het appelvlees en de appelpitten", "De bewegingen", "Lyrisch", "De woorden om ons heen", "Een korte penseelstreek" en "Invloeden". In deze fragmenten kan er praktisch niet van een verhaald gebeuren gesproken worden. Het zijn eerder poëtische sfeerscheppingen, die onttrokken zijn aan een bepaald tijdsverloop.

Op hetzelfde vlak, maar in nauwere aansluiting bij de karakterbeelding, kunnen veralgemenende commentaren geplaatst worden.

Vooral Houtdrager en de faun laten zich herhaaldelijk verleiden tot het leveren van algemene commentaren en bespiegelingen. In "Faun, de voordrager" bespreekt de faun de menselijke afval, in "De sprookspreker, de ziener" commentarieert hij het huwelijk; "De faun spreekt weer" bevat een beschrijving van de paradijsachtige voorhistorische tijd en "De faun over naturalistische details" een bespreking van de vakantie-belevenissen. Ook het optreden van Michael Houtdrager is op dezelfde leest geschoeid. Dikwijls is zelfs zijn optreden grotendeels beperkt tot algemene beschouwingen zoals in "September", "Vraaggesprek", "De eerste sneeuwstorm", "Het menselijk heil" en "Zaterdagmiddag 20 februari", of anders vloeien die voort uit een bepaald gebeuren zoals in "Op bezoek bij collega juffrouw Zimmelman", "De verruiming", "La tournée du Grand Duc" en "Het levenslang opnieuw beginnen". Daarenboven zijn gesprekken in de leraarskamer, als de leraars hun ongenoegen over bepaalde (permanente) wantoestanden luchten, dikwijls niets anders dan dergelijke algemene beschouwingen, bv. "Arbeid adelt" en "Er zijn dingen".

In deze lyrische fragmenten en veralgemenende beschouwingen stolt het tijdsverloop. De klem verschuift dan van een gebeuren in de tijd naar een abstract vlak waardoor het besef van de tijdloosheid in de hand wordt gewerkt. Het bijzondere gebeuren wordt geïnterpreteerd als een verwijzing naar en een voorbeeld van een algemener patroon. Op deze manier leveren deze passages een beduidende bijdrage tot de realisatie van het onderliggende cyclisch-statisch tijdspatroon van het werk.

De organisatie van de tijd in Een faun geeft een beeld van de wijze waarop door de auctoriale verteller, vooral in de gestalte van zijn hoofdpersoon Michael Houtdrager, het leven geïnterpreteerd wordt. De versplintering van de verhaallijn weer-

spiegelt de onmogelijkheid om tot inzicht in de wereld te komen. De fragmentatie van de chronologie reflecteert het menselijke onvermogen om een zinvol wereldbeeld op te bouwen. Als het leven gezien wordt als absurd, dan kan ook de mens er zich niet in realiseren en moet alles noodgedwongen tot stilstand komen. De mens zelf kan geen verandering ten goede doormaken omdat een dergelijke positieve ontwikkeling uiteindelijk een omvattender zinvolheid veronderstelt. De mens zit vast in de absurditeit van het bestaan, kans op redding is er voor hem niet. In deze cel kan hij alleen maar in dezelfde cirkel rondstappen. De manier waarop de tijd in Een faun gestructureerd is, draagt dus rechtstreeks bij tot de verwezenlijking van deze diepere thematische betekenislaag.

#### 4.3. Een integrerend tijdsverband

De verbreking van het continue tijdsverloop en van de causaliteit van de handeling leiden tot een statische tijdservaring waardoor de cyclische tijdsbeleving, zoals in de jaarontwikkeling wordt gesuggereerd, verder wordt gekwalificeerd. Door deze tijdsopzet wordt aangegeven dat niets verandert, dat alles altijd hetzelfde blijft. Op deze manier wordt Een faun tot een voorstelling, een begrip dat tijdloze implicaties heeft, van een jaar, dat steeds opnieuw begint. De tijd in zijn cyclische en statische hoedanigheid wordt tot het principe van de romanopbouw zelf.

Door deze cyclisch-statische tijdservaring wordt dat ene jaar tot een spiegel van alle jaren, als een microkosmos van het leven in zijn totaliteit. Deze stagnatie, deze "tijdloosheid" wordt in het werk op verschillende wijzen erg beklemtoond.

Een van de sterkste uitdrukkingen hiervan is dat de drie tijds-categorieën, verleden, heden en toekomst, in dat ene jaar naast elkaar voorkomen. Het verleden en de toekomst, die buiten het jaarkader vallen, worden in dat jaar ingeschakeld.<sup>12</sup> Een kwantitatief tijdsverschil blijft nog bestaan, maar terzelfdertijd wordt aangegeven dat verleden, heden en toekomst geen uit elkaar groeiende en ontwikkelende tijdsfasen meer zijn. Er is in Een faun door de verbreking van de handeling geen dynamiek vanuit het heden naar de toekomst aanwezig, evenmin als een terugblik op het verleden dat dit heden gepredetermineerd heeft. Er bestaat geen interactie tussen de verschillende tijdsfasen. Ze staan eerder zelfstandig, parallel naast elkaar, zodat ook op deze wijze de tijd als ontwikkelingsgang ontkracht wordt. De verschillende tijdsdimensies worden daarvoor gelijkwaardig; het invoegen van het verleden en de toekomst in het heden leidt tot de omsmelting van het lineaire tijdsverloop tot een statisch nu. De tijdsstructuur in Een faun heeft een gesloten karakter, in tegenstelling tot de dynamiek van ontwikkelingsmogelijkheden als gevolg van aaneengeschaalde tijdsverhoudingen, zoals de traditionele roman die kent. Verleden, heden en toekomst bezitten dezelfde tijdskwaliteit. In deze eenvormigheid wordt de immobiliteit van de tijd uitgedrukt.

#### 4.3.1. De toekomst

De toekomst heeft het kleinste aandeel, maar heeft toch een onmiskenbaar belang. Juist omdat de hoofdstukken die over de toekomst handelen in dat ene overkoepelende jaar opgenomen en volkomen geïntegreerd zijn, verliest het heden zijn dynamisch-prospectief tijds karakter. De toekomstfragmenten worden tot een onderdeel van het hier-en-nu. Heden en toekomst zijn onveranderlijk aan elkaar gelijk. De toekomst ligt nog in het

verlengde van het heden, maar alleen in die zin dat het heden er letterlijk in weerspiegeld en dus herhaald wordt. De toekomst brengt geen ontwikkeling meer, alleen een verdere stagnatie. In dit opzicht verschilt de toekomst in niets van het heden. Het is telkens de faun die een beeld van de toekomst ophangt. In "De faun voorspelt" worden de toekomstige mogelijkheden van de mens om buiten zichzelf te treden belicht. Een verband met het hier-en-nu wordt niet uitdrukkelijk aangegeven, toch impliceert het gebruik van "voorspelt" in de titel een relatie met het heden: de toekomst is voorspelbaar en dus gesloten. Een verband met het hier-en-nu is er wel in het hoofdstuk "Verhaal". De faun vertelt aan Houtdrager, hoewel deze niet bij name genoemd wordt, een toekomstverhaal. Reeds het feit dat dit verhaal, zoals "De faun voorspelt", in het hier-en-nu verteld wordt, maakt de toekomst uitdrukkelijk tot een onderdeel van het heden. Uit het hele verloop van dit hoofdstuk spreekt trouwens de gedachte van stagnatie. Vanaf de eerste zin wordt de toekomst expliciet met het verleden gelijkgeschakeld: "Ik weet het, reeds vroeger bestond een gelijkaardig spel ..." (p.147). De faun sluit zijn verhaal af met een pessimistische vooruitblik:

Aldus gaan de sloffen, de toekomstmossels naar huis, naar hun bedje, spot de faun. Want er was eens een tijd dat de mens dacht dat de miserie voorgoed voorbij was, dat hij in de toekomst niet meer zou hoeven te werken, dat de automatie het voor hem zou doen. Hoe naïef! Slechts kleine wijzigingen zijn er gekomen, maar natuurlijk niet in zijn voordeel! (p.149-150).

Het hoofdstuk eindigt veelbetekenend met de beschrijving van het afgestompte leven van de stadsmens in het heden: de toekomst is reeds achterhaald. De toekomst wordt naast het heden geplaatst en de faun toont aan dat er zich vanuit zulk een heden geen betere

toekomst kan ontwikkelen. De toekomst ligt in negatieve zin wel in het verlengde van het heden, omdat de onmacht die de mens in het hier-en-nu ervaart, onmogelijk te doorbreken is. Zeer duidelijk wordt gesteld dat het gaat om een vooruitblik in de toekomst in de vorm van een fictief verhaal, zoals de titel aanduidt. De toekomst wordt dus gezien als een duidelijke en onafwendbare projectie van het heden. Hetzelfde is van toepassing op "De faun voorspelt". De overgang van de tegenwoordige tijd (p.124-127) naar de verleden tijd (p.127-128) als de tijd van de verbeelde verhaalwereld wijst ook op het fictieve karakter van dit hoofdstuk. Door de uitdrukkelijke beklemtoning van beide hoofdstukken als verbeeldingsproducten wordt onrechtstreeks misschien juist de werkelijkheidswaarde van de roman als geheel bevestigd. In termen van de tekst wordt door een fantastisch verhaal de waarheid over de toekomst onthuld. Op dezelfde wijze bevat de totale roman, als een fictief (en fictio-neel) geheel, de ontmaskering van de diepere levenswaarheid.<sup>13</sup>

Maar niet alleen in de vertellingen van de faun wordt een pessimistisch toekomstbeeld afgeschilderd, ook bij Houtdrager is een negatieve gerichtheid op de toekomst aanwezig. N.a.v. de observatie van de medemens in "La tournée du Grand Duc" kan hij net de gevoelens van de faun echoën: "Met zulke wezens moet de wereld de toekomst in, de ruimte in, inschepen voor de paradijselijke tijden, huhu" (p.181). Houtdrager beschikt over de mogelijkheid zich zijn toekomst voor te stellen: "... ik heb er een beeld van, ik kan mij verplaatsen in mijn toekomstig oud zijn, in de beperkingen en de mogelijkheden ervan, plots is dit helder voor mij, geen mysterie meer, tastbaar begrip en overzicht ervan" (p.269). Het perspectief dat echter daardoor geopend wordt, is weinig bemoedigend. Het besef van de hopeloosheid van zijn situatie maakt het leven nog ondraaglijker: "I feel depressed. Als dit rotgevoel blijft primeren of aanhouden, kan

ik beter doodgaan. Want in zulke sfeer nog zoveel jaren blijven verkeren, in afwachting van. Van tweemaal niets " (p.217).

Deze onlust wordt door de onderwijssituatie nog verscherpt. Zijn positie als leraar biedt Houtdrager geen voldoening. In een gefingeerd interview zegt Houtdrager dat hij niet in het onderwijs wil blijven; nochtans heeft hij geen ander werk op het oog. Zijn enige hoop is om "het grote lot uit de loterij te winnen. Ik ben namelijk vast overtuigd dat ik het éénmaal, en nogal zeer bepaald in de naaste toekomst zal winnen. Ik oefen mezelf in deze suggestie-autosuggestie dagelijks " (p. 83). Zijn kansen zijn dus erg schraal, maar het alternatief te schrikwekkend om zelfs maar ernstig te overwegen: "Stel u even voor dat ik me zou moeten neerleggen bij levenslang onderwijs " (p.84). Nochtans heeft hij zich al in volledige resignatie bij zijn lot neergelegd, omdat hij beseft dat "de toestand en evolutie der dingen niet te verhinderen ..." (p.144) zijn. De toekomst houdt dus geen hoop op een lotsverbetering of -verandering in. In dit opzicht wordt de futiele en pathetische toekomsthoop de Zweedse schone, die hij tijdens de vakantie ontmoette, weer te zullen zien (p.282), meedogenloos verijdeld. De toekomst komt op hetzelfde vlak te staan als het heden, als een volkomen gelijkwaardige tijdsdimensie.

#### 4.3.2. Het verleden

Ook het verleden kan niet losgemaakt worden van het heden en de toekomst. Het verleden wordt, door de volledige integratie in het overkoepelende kaderjaar, op gelijke voet geplaatst met het heden en de toekomst. Deze gelijkschakeling gebeurt in de tekst op verschillende manieren. In enkele hoofdstukken wordt het verleden afzonderlijk behandeld zonder dat daarbij een verbinding met het heden van Michael Houtdrager gelegd wordt, bv. in "Michael", "Tafereel" en "22 april". Het perspectief in "Tafereel"

en "22 april" is bovendien dat van de "vision avec", d.w.z. de verteller vertelt met de gebeurtenissen mee en beschrijft ze dus vanuit hetzelfde tijdsperspectief als waarin ze plaatsvinden, dit in tegenstelling tot een achternaperspectief (Pouillon, 1946, p.74-84). In "Michael" worden enkele anekdoten uit het leven van de jonge Houtdrager, door een auctoriaal verteller gedeeltelijk vanuit een achternaperspectief, beschreven. Juist omdat het verleden in deze hoofdstukken zelfstandig wordt behandeld, dus zonder een rechtstreekse koppeling aan het hier-en-nu, verwerft het een gelijkwaardigheid met de andere tijdsfasen; ook de tijdsbehandeling door de "vision avec" draagt hiertoe bij omdat het tijdsperspectief dat van het hier-en-nu van het fragment zelf is. Deze hoofdstukken worden zodoende evenzeer in de stroom van dat ene jaar opgenomen, ze vormen er een integraal deel van. Toch heeft dit geen ontwaarding van het verleden als tijds categorie tot gevolg. Het verleden behoudt, evenals de toekomst, zijn "kwantitatief" tijds karakter; de totale zelfstandigheid van het verleden wordt door de nevenschikking met het heden en de toekomst bereikt. Heden, verleden en toekomst bestaan als afzonderlijke, echter niet als interafhankelijke, en dus kwalitatief te onderscheiden, tijdsfasen. Het objectieve tijdsverloop verliest zodoende zijn betekenis als zingevend proces. Juist door de volledige scheiding tussen de verschillende tijdsdimensies wordt het statische karakter van de tijd aangegeven.

De zelfstandigheid van de tijdsfasen binnen een overkoepelend tijdsverband bevestigt de subjectieve cyclisch-statische tijdsbeleving. Terzelfdertijd wordt hierdoor de weg geopend voor een totale integratie tussen de drie tijds categorieën, omdat er uiteindelijk geen wezenlijke onderlinge verschillen bestaan. Het hier-en-nu verwerft een tijdloos karakter. In een aantal andere hoofdstukken waarin een direct verband tussen de jeugd van Hout-

drager en het hier-en-nu opgeroepen wordt, vindt dit gegeven een verdere uitwerking. Het verleden komt dan in een flashback naar voren. Soms is deze verbinding niet duidelijk aangegeven, zoals in "Een rond gaatje" waar de overgang heden-verleden niet expliciet gemaakt wordt, doordat de paragraaf die het heden weergeeft (p.13-14) slechts op grond van onrechtstreekse aanduidingen als een onderdeel van het hier-en-nu herkenbaar is. De paragraaf sluit nl. niet bij de omgevende aan - er is sprake van "zijn keukentje" (p.13) en de uitval tegen de anderen is ook eerder aan de volwassen Houtdrager toe te schrijven. In "Larie", "Schoolkolonie" en "Op een luie zondag" is de verbinding met het heden evident.

Deze flashbacks houden een integratie van verleden en heden in, juist omdat door de flashback het verleden tot een deel wordt gemaakt van het heden. Nochtans wordt in deze gevallen nog dikwijls van de "vision avec"-techniek gebruik gemaakt. De relatieve zelfstandigheid van het verleden wordt aldus bevestigd. Het verleden behoudt immers door de onmiddellijkheid van voorstelling een relatieve onafhankelijkheid. Niet op het verschil wordt de nadruk gelegd, maar wel op het verband. Houtdrager wijst trouwens ondubbelzinnig daarop: "Achteraf bekeken, vindt hij dat er weinig herinneringen of indrukken overblijven van de studietijd. Als van het leger. Het was allemaal zo vaag, zo onpersoonlijk, zo gewild, zo dom, zo idioot. En nu ook " (p. 135). Verleden en heden hebben dezelfde gevoelswaarde.

De indrukken die Houtdrager overhoudt, bevestigen zijn huidige levensontgoocheling; een terugblik op het verleden kan geen troost bieden: "Hoe meer je rekening houdt met de kleinheden, hoe indrukwekkender dus het leven lijkt; hoe langer het lijkt. Maar als je de hoofdzaken uitrekent: bijvoorbeeld vijftig vakanties per leven, of vijftig reizen of zeven auto's, hoe korter, en nietiger het lijkt " (p.133), of zoals Norbert

het formuleert: "... want de vrolijke dingen gaan uit het geheugen, de sombere blijven hangen " (p.30). Michael Houtdragers totale afwijzing van het verleden, zijn herinneringen hebben alle "dezelfde vreemde zwartgallige sfeer" (p.47), is radicaal verschillend van Hermans heimwee naar deze paradijsachtige tijd in De vadsige koningen. De relatieve zelfstandigheid van het verleden in de hoofdstukken waarin alleen het verleden ter sprake is enerzijds, en de integratie o.a. door middel van de flashbacks in het heden anderzijds, versterken de beleving van de tijd als een onverbidde statische en cyclische ervaring.

In enkele hoofdstukken worden beide technieken zelfs met elkaar verbonden. De beschrijving van het verleden gebeurt in deze hoofdstukken niet bij wijze van flashbacks, en blijft dus in een mate zelfstandig. Doch omdat deze fasen omringd worden door andere uit het heden, worden zij toch directer dan in de volledig zelfstandige hoofdstukken over het verleden, met dit heden verbonden. In "Anita" betreft het een episode i.v.m. Dolf (p.42-45), in "Van boten en lieden" een oorlogsspelletje (p.91-92) en in "Een en ander" de sexuele initiatie (p.100-102). Telkens hebben deze passages een rechtstreekse betrekking op de omgevende zodat ze de betekenis ervan verder verdiepen. Juist door dit parallellisme wordt een tijdsinclusiviteit bereikt. Het verleden is evenals de toekomst nog altijd geldig.

Ook gebeurtenissen uit Houtdragers meer nabije verleden worden op dezelfde wijze in het hier-en-nu geïncorporeerd. Houtdrager denkt in "Thompson" terug aan de eerste geslachtsdaad met Anita. In "Dagboek" wordt een bezoek aan de kleuterafdeling in de herinnering geëvoceerd; in "Het menselijk heil" roept Houtdrager zijn vroegere gesprek met Heuling en een anekdote uit zijn kinderjaren op. Het resultaat van deze tijdsverbrekingen is een versterking van het principe van de tijdsopheffing. Hieruit resulteert de gelijkschakeling van de tijd.

Door deze tijdsbehandeling wordt aangegeven dat het heden in niets van het verleden verschilt. Een ontwikkeling heeft er niet plaatsgevonden. Bij Houtdrager is dit gevoel zeer sterk aanwezig. Hij wordt zelfs in "Klank en lichtspel", een hoofdstuk dat de onverzadigbare bloeddorst van de mens - ook van de hedendaagse toeschouwers - illustreert, tot de "organisator" van het verleden in het heden. Er is geen sprake van een lotsverbetering: alles blijft altijd hetzelfde. Zeer duidelijk wordt dit gesuggereerd in de titel van het hoofdstuk "Net als vroeger". En wat voor de mens als individu geldt, gaat ook op voor de maatschappij in het algemeen. In de leraarskamer wordt herhaaldelijk geklaagd over "de toestanden die al decennia duren" (p.30). In "De nieuwe orde" wordt de levensgeschiedenis van Yvette Zimmermann verhaald als illustratie van het feit dat de nieuwe orde maar een voortzetting is van de oude. Ook de vrede na de oorlog heeft geen rechtvaardiger maatschappij gebracht. Het hoofdstuk eindigt met de sarcastische woorden: "Dit was toen de Grote Gruwel al lang voorbij was en in de tijd van vrijheid en vrede en democratie en gelijke rechten. Allen gelijk voor de wet!" (p.51).

Door het inbrengen van het verleden en de toekomst in het heden wordt dus de totale stilstand en de onmogelijkheid van een verbetering in het lot van de mens aangegeven. De drie tijds categorieën worden gelijkgeschakeld. Heidegger, zoals aangehaald door Schramke, formuleert het als volgt: "Die Zukunft ist nicht später als die Gewesenheit und diese nicht früher als die Gegenwart " (1974, p.124). Hierdoor stagneert het tijdsverloop helemaal. De tijd wordt tot een statisch-cyclische macht. Op deze wijze geeft de totale tijdsstructuur van Een faun de immobiliteit van het leven weer. Dit gegeven komt ook als thema naar voren in afzonderlijke hoofdstukken, vooral in die waarbij Houtdrager niet betrokken is, zoals in het

reeds vermelde "De nieuwe orde" en in het verbeeldingshoofdstuk "Het is niet al zilver wat goud is" met zijn conclusie: "De oude moraal blijft in de nieuwe tijd nog in voege " (p. 172).

In een aantal hoofdstukken wordt vanuit de statische beleving van de tijd ook bijzonder sterk het cyclische karakter ervan belicht, dit als versterking van het overkoepelende tijds patroon in het boek waarvan juist, met het laatste hoofdstuk als climax, een circulaire werking uitgaat. Op subtiele manier wordt dit gesuggereerd in "De sublimatie" in de verwijzing naar de vogels die over het slagveld voorbijvliegen: "Een vlucht trekvogels vleugelt boven de grasvlakte voorbij, klappend, wiekend, krachtig voortbewegend. En op bijna geringe hoogte. Steeds komen er nieuwe, zoals bij de mensen " (p.51), en in de slotzin: "Boven het slagveld zoekt een nieuwe troep trekvogels, en de kopvlieger laat zich aflossen door een andere vogel " (p.54). De duidelijkste verwijzing wordt echter gevonden in "Een akte(r)" waar in de twee tonelen die beschreven worden de rollen tussen vader en zoon worden omgekeerd. Hierin kan grotendeels de functie en betekenis van deze hoofdstukken die geen betrekking op Houtdrager hebben, gevonden worden. Zij zorgen door hun andere aard voor de uitbreiding en perspectivering van dit centrale thema.

#### 4.3.3. De werkwoordtijd

Een aspect dat ook bijdraagt tot het ontstaan van de cyclisch-statische tijdsopzet, is de wijze waarop de werkwoordtijd gemanipuleerd wordt. De hoofdstukken die zich in het heden afspelen, die in de toekomst zowel als die waarin teruggegrepen wordt naar het verleden, zijn grotendeels in de tegenwoordige tijd gesteld. Het tijds onderscheid tussen verleden, heden en toekomst valt hierdoor in een grote mate weg, zodat een tijdsversmelting

bereikt wordt. Er is dikwijls geen formeel, grammaticaal onderscheid tussen verleden, heden en toekomst. De werkwoordtijd vervalt als betekenisonderscheidende categorie. Verleden en toekomst worden daardoor gelijkgesteld met het heden. De tijds-categorisering in een vroeger, later en nu verliest zijn betekenis wanneer deze verschillende tijden dezelfde waarde hebben. Op deze wijze ontstaat een tijdloosheid. Dit betekent echter niet dat in de roman alle tijdsverschil en een daarmee gepaard gaand grammaticaal onderscheid zou ontbreken. Een aantal hoofdstukken volgen een normaal patroon, d.w.z. dat vanuit de uitgangssituatie in het hier-en-nu het verleden in de verleden tijd wordt beschreven en de toekomst in de toekomstige tijd, bv. "De brief", "Net als vroeger", "Een vervolg", "In de nieuwe turnzaal", "Maandag, eerste weekdag van de paasvakantie", "Al gewoon" en "De dag voor de vakantie".

Deze normale tijdsverhoudingen worden echter ondergraven doordat in andere hoofdstukken geen logisch grammaticaal tijdsverband wordt nagekomen. Op verschillende manieren worden de normale tijdsverhoudingen doorbroken. Deze verbrekingen zijn dikwijls het gevolg van een perspectiefverschuiving en wijzen dan terzelfdertijd op de organiserende rol die de verteller in de roman speelt. Vanuit een uitgangspunt in het hier-en-nu in de tegenwoordige tijd, wordt het verleden in de tegenwoordige tijd weergegeven. Dit is het geval in "Een rond gaatje", "Tantième visite du faune", "Een en ander" en "Niemand kan het zeggen".

Soms begint de beschrijving van het verleden met het correcte verschil in de werkwoordtijd om dan naar de scenische beschrijving in de tegenwoordige tijd over te gaan. Voorbeelden hiervan zijn te vinden in "Thompson", "De sprookspréker, de ziener", en "Schoolkolonie". In andere gevallen doet zich het omgekeerde voor: de beschrijving van het verleden begint in de sce-

nische tegenwoordige tijd en gaat dan over naar de correcte verleden tijd, bv. "Er zijn dingen", "Michael", "Larrie", "Dagboek", "Het menselijk heil", "De tuin der lusten" en "Op een luie zondag". Het perspectief verandert in deze gevallen dus van de "vision avec" naar de "vision par derrière". In andere hoofdstukken worden combinaties van deze mogelijkheden toegepast zoals in "Anita". Ook hierdoor verschuift de klemtoon van een onderliggende eenheidsopzet van de tijd naar versplintering en dus stagnatie. Het tijdspel wordt daardoor ook tot een spel met perspectieven.

Deze wisseling van perspectieven geldt niet alleen met betrekking tot fasen waarin er van een tijdsgoeding sprake is maar heeft ook betrekking op hoofdstukken of gedeelten ervan die zich in hetzelfde tijdsvlak afspelen. Belangrijk in dit opzicht is de wisselende tijdshantering van fragmenten uit het heden. De meeste zijn in de tegenwoordige tijd geschreven, maar enkele, zoals "Speelgoed voor de kinderen", wijken door het gebruik van de verleden tijd toch hiervan af. Ook in de hoofdstukken zelf heeft soms een overgang van de verleden tijd naar de tegenwoordige tijd of omgekeerd plaats in fasen die op hetzelfde tijdsniveau gesitueerd zijn. Het gaat hier om inconsequenties in het gebruik van de werkwoordtijd. Het betreft dus een breuk die radicaler is dan andere reeds besproken tijdsbreuken. Een aantal voorbeelden m.b.t. het verleden zijn reeds genoemd. Deze overgang is ook terug te vinden in "De nieuwe orde", "Het vrolijke feest", "De sprookspreker, de ziener", "Plannen van de vriendenkring", "De verruiming" en "De faun voorspelt". Deze verspringingen beklemtonen het fictionele karakter van de tekst: de aandacht wordt immers gericht op het constructieprincipe van de tekst zelf. In de perspectiefverschuivingen wordt de werkzaamheid van de auctoriale verteller zichtbaar: behalve het onmiddellijke effect, nl. de opheffing

van het tijdsverloop, dragen deze verspringingen er ook toe bij om de schrijfactiviteit zelf als een belangrijk structurelement op de voorgrond te plaatsen. Op de eerste plaats echter dienen de tijdsverschuivingen en onregelmatigheden ertoe om nogmaals de aandacht te vestigen op het stagneren van de tijd. De tijd geldt immers niet meer als het ordenende principe van het handelingsverloop en wordt daardoor stagnant.

#### 4.4. Andere verhaalelementen

Het is echter niet alleen in de tijdsopzet zelf dat het statisch wereldbeeld gestalte krijgt, ook andere verhaalelementen leveren een bijdrage tot de ontplooiing van het beschreven tijdspatroon. Bepaalde structurelementen krijgen aldus een meerduidige functionaliteit waardoor de roman aan integratie wint en de universaliteit van het gebeuren beklemtoond wordt. Zoals reeds aangeduid, komt de cyclisch-statische gang van de tijd reeds als thema in een aantal hoofdstukken naar voren.<sup>14</sup> Vooral de faun en de onderwijssituatie hebben een niet onbelangrijk aandeel in de verdere verwezenlijking van de totale tijdsstructuur.

##### 4.4.1. De faun

"De faun treedt daar op als katalysator tussen verleden en toekomst en heden, hij treedt op als een soort ziener, als iemand die in het verleden ziet, die in het heden ziet, en die in de toekomst ziet" (Bloem, et. al., 1969, p.12). In de faun<sup>15</sup> worden de drie tijdsdimensies in elkaar verenigd.<sup>16</sup> Dit is reeds het gevolg van zijn aard: als mythologisch wezen is hij niet

aan de tijd gebonden en heeft hij een tijdloze - boven de tijd verheven - gestalte. Hij kan de tijd overspannen van het verre verleden tot in de toekomst. De faun is de ziener van de toekomst die in "Een faun voorspelt" en "Verhaal" een pessimistisch toekomstbeeld voorhoudt. Dit toekomstbeeld verkrijgt een grotere overtuigingskracht juist vanuit de kennis van de faun van het verleden.

Alleen de voorhistorische tijd houdt, ironisch genoeg, voor hem iets positiefs in: "Des Guten zuviel, overvloed, zonneschijn, zuurstof, ruimte, bezigheid genoeg. Een rijk leven indertijd" (p.191). Daarna echter zijn de dingen misgelopen. Het latere verleden levert niets positiefs meer op. De tijd (historie), het tijdsverloop zelf, wordt dus in se reeds als negatief ervaren en kan daardoor alleen maar een cyclisch-statisch karakter hebben, een alternatief bestaat er niet. Bovendien schetst de faun enkele episoden uit het verleden van Houtdrager in "Tantième visite du faune" en van Werner Heuling en Thompson in "De sprookspreker, de ziener". Ook zijn interpretatie van het meer nabije verleden is terzelfdertijd een sombere toekomstvisie: "In plaats van het eeuwenlang geploeter dat ik al zolang bijwoon, nog slechts wat gesul, gelummel van de homo ludens" (p.60).

De hoofdstukken waarin de faun over het heden praat, bevestigen deze zwartgalligheid. Telkens overweegt, in aansluiting bij zijn rol als sarcastisch waarnemer, het negatieve zoals in "Faun, de voordrager" en "De faun over naturalistische details". In het optreden van de faun vindt dus een overbrugging van de verschillende tijden plaats. Op grond van zijn waarnemingen komt hij tot de gevolgtrekking dat er fundamenteel nooit iets verandert: "De oude moraal blijft in de nieuwe tijd nog in voege"(p.172) Het optreden van de faun moet dus ook gedeeltelijk in het licht

van de cyclisch-statische tijdsopzet gezien worden.

#### 4.4.2. De onderwijssituatie

Ook de onderwijssituatie reflecteert de algemene tijdsstructuur. Op de eerste plaats gebeurt dit omdat het overkoepelende jaar een schooljaar is en dus loopt van september tot september. De cyclus is een schooljaarcyclus. Juist daardoor wordt de gevangenschap van Houtdrager in termen van zijn beroep uitgebeeld en wordt zijn onlust met het bestaan als des te groter voorgesteld. De nadruk wordt gelegd op het feit dat hij in zijn beroep geen bevrediging kan vinden. Zijn ongenoegen met het leven wordt van een abstract lijden aan de menselijke conditie tot een concrete bestaansworsteling gemaakt. De school is een tredmolen waaruit hij wil ontsnappen, zoals hij te kennen geeft in "Vraaggesprek", maar waaruit hij zich, bij gebrek aan een zinvoller alternatief, niet kan losmaken. In dit opzicht is het betekenisvol dat Houtdrager zich ook tijdens de vakantie niet meer kan uitleven. Ook de vakantie brengt geen lotsverbetering, zelfs geen tijdelijke: "... en je bent er onderworpen aan nog vreselijker gedwongen sfeer dan tijdens het schooljaar " (p.258). De cirkel wordt aldus voltooid. Ontsnappingsroutes bestaan er voor Houtdrager niet. In de keuze van het schooljaar als overkoepelend patroon krijgt deze gedachte een bijzondere nadruk.

Toch past de keuze van de onderwijssituatie als centraal gegeven ook nog op een andere en meer subtiele wijze bij de tijdsopzet van het werk in. In de onderwijssituatie worden twee generaties, leerlingen en leraars, tegenover elkaar gesteld. Uit deze vergelijking wordt duidelijk dat deze twee verschillende leeftijdsgroepen toch niet zoveel van elkaar verschillen. Ze ondergaan dezelfde frustraties (p.98). Het gedrag en optreden van de leerlingen verschilt niet drastisch van dat

van de leraars. Beide groepen reageren fundamenteel op dezelfde wijze. Voortdurend vindt de handeling van de ene groep in de andere een weerspiegeling. Het is vooral door thematische verbanden dat de overeenkomsten beklemtoond worden. Hieruit blijkt het failliet van het onderwijs. De domheid van de mens overheerst steeds: de mens zal nooit iets leren en is daardoor tot immobiliteit gedoemd. De gelijkheid van de verschillende generaties wordt door de beschrijving van de vrouwen die op de banken zitten als "oude leerlingen" (p.63) onderstreept. Hetzelfde geldt bij uitbreiding ook voor de verhouding kind-volwassene in het algemeen. De volwassenen gedragen zich als kinderen, de kinderen op hun beurt zijn kleine volwassenen: "Het jong is zoals verwacht een aanstellerig ventje met nageaapte grote-mensenmaniertjes ..." (p.24), "In de nachten ben ik nog altijd een kleine jongen" (p.119), de vader van Houtdrager "makt als een kind" (p.33) en de achtervolgde jongen is "... een bijna grijze oude man, een wijze" (p.123).

Op deze manier vindt een overbruggen van de tijdsverschillen plaats. Ook de opeenvolging van de generaties brengt geen positieve verandering. De onderwijssituatie moet dus gezien worden als een voorbeeld van de totaalsituatie. Een duidelijke veralgemening wordt beoogd: "En straks, zegt John Thompson, gaat de bel, en te denken dat overal in het land op hetzelfde ogenblik de bel gaat en overal tegelijk wij de wijsheid beginnen in te lepelen" (p.282) en "De school, tranenaarsdal, aars-tranendal, zou men welhaast zeggen" (p.98). Dus ook in de keuze en de uitwerking van de stof is inherent reeds een statisch-cyclisch tijdsconcept geïmpliceerd. Deze interpretatie staat natuurlijk rechtstreeks tegenover het interpreteren van de onderwijssituatie als terugverwijzend naar specifiek Belgische toestanden. <sup>17</sup>

#### 4.5. De tijd als mechanisch proces

In de uitbeelding van het cyclisch-statische tijdspatroon wordt de onmogelijkheid van de mens weergegeven om tot zinvolheid te komen. Het leven, ervaren als stilstand, is slechts een absurditeit die ten slotte haar bekroning vindt in de dood. Dit besef houdt terzelfdertijd in dat ondanks de statische beleving van de tijd deze niet volledig opgehouden heeft met vloeien. Hij verschijnt nog als een mechanisch proces dat onophoudelijk en onkeerbaar de mens nader bij de dood brengt. Deze vloeit houdt echter geen mogelijkheid tot een positieve ontwikkeling in en kan dus als een inherent onderdeel van de statische tijdservaring beschouwd worden.

Het leven wordt door Houtdrager ervaren als een proces dat onherroepelijk leidt naar de dood: "... wat jaagt de wezens de spiraaltrap op, de wenteltrap op die slechts naar het einde voert, de dood" (p.243). In dit opzicht is het tijdsverloop niet tegen te houden, maar dat draagt juist bij tot het overheersende gevoel van zinloosheid. Het gaat hier immers om de paradoxale voorstelling van de tijd als een statisch-cyclische ervaring aan de ene kant en de tijd als voortschrijdend naar de dood aan de andere. Dezelfde paradox komt ook in De vadsige koningen naar voren. Dit dualisme, aangeduid met de woorden: "Zoals de toestand en evolutie der dingen niet te verhinderen valt ..." (p.144) is onoplosbaar en uiteindelijk zijn beide polen slechts verschillende verschijningsvormen van dezelfde onderliggende ervaring. De tijd, ontdaan van zijn verloop, wordt tot uitbeelding van het statisch levensbeeld. De mens kan zichzelf in en door de tijd niet meer realiseren. De tijd neemt hem gevangen in

een vicieuze cirkel. Terzelfdertijd echter voert de tijd de mens onverbiddelijk naar de dood. Juist in dit onontkoombare uiteinde van het leven waarin niets verwezenlijkt kan worden, vindt de zinloosheid een absolute bekrachtiging. De dood is immers het punt waarop een totale stilstand bereikt wordt, waardoor elke mogelijke poging tot zingeving van het leven finaal wordt afgesloten.

In de tekst wordt dit gevoel herhaaldelijk uitgedrukt. Op de eerste plaats komt dit naar voren in het feit dat er toch een mate van tijdsverloop, vooral naar het einde van de roman toe, op te merken is. In het verloop van het jaar als overkoepelend tijds kader is er een bepaalde tijdsbeweging aan te duiden van begin tot einde die impliciet tot de voorstelling van deze tijdsvloei naar de dood bijdraagt. Deze vloei wordt omgebogen tot een cirkel. De kringloop is immers een wezenstrek van de menselijke conditie: "Het spijt mij dat ik je heb verwekt en gedood, want ik heb je gedood, want ik heb je verwekt" (p.93). Deze cirkelgang bevestigt trouwens juist dat ook deze ontwikkeling deel is van de statische tijdservaring.

Duidelijker echter is dit besef van de onkeerbaarheid van de tijd in uitspraken in de afzonderlijke hoofdstukken. De tijd is voor Houtdrager een gezel, zoals blijkt uit het hoofdstuk "De tijd, onze gezel" waarin de betrekkelijkheid van het leven sterk wordt beklemtoond (p.175). Ook in de bijzondere opzet van dit hoofdstuk, nl. de simultane beschrijving van Houtdrager en zijn moeder, wordt deze idee verder uitgewerkt. Houtdrager is zich voortdurend bewust van het voortschrijden van de tijd zoals blijkt uit volgende aanhalingen: "Het jaar is alweer bijna om, en het nieuwe schooljaar lijkt nog maar pas aangevangen" (p.132), "Niet te lang wachten, de tijd vliegt"

(p.197) en "De wateren des tijds vloeien verder " (p.247). Uit deze beleving resulteert Houtdragers houding t.o.v. de dood.<sup>18</sup> Vanuit een statisch-cyclisch tijdspatroon kan de dood niet als positief gewaardeerd worden en krijgt de tijd dan toch weer een zekere dynamische kracht, die echter doordat hij de mens nader bij de dood brengt, als volstrekt negatief ervaren wordt.

#### 4.6. De tijd als motief

De manier waarop de tijd in Een faun uitgebouwd is, maakt er een veelzijdig, ingewikkeld en uiterst belangrijk structuurelement van. In zijn bespreking "De roman als collage" somt Kees Fens de veelzijdigheid en functionaliteit van de tijdsstructuur van Een faun zeer treffend op:

Het eerste hoofdstukje heet September en beschrijft op weinig idealiserende wijze de eerste schooldag, Michael Houtdrager is aanwezig. Het laatste hoofdstukje is getiteld Het levenslang opnieuw beginnen en beschrijft eveneens een eerste, ongeveer gelijke, schooldag. Ook hier is Houtdrager aanwezig. De roman loopt dus, wanneer men althans op begin en eind afgaat, rond: hij eindigt op zijn beginpunt. Maar men kan ook zeggen: hij begint op zijn eindpunt. Eerste en laatste hoofdstuk suggereren een cyclisch karakter van het gebeuren. Wat tussen begin- en slothoofdstuk verteld wordt, is het verhaal van een jaar, maar ook van alle jaren. Als representatief voor alle gelijke is één jaar beschreven. En met dat laatste zeg ik al te veel: het veronderstelt een gesloten verhaalsgebeuren, hetgeen nu de in tijd en in ruimte voortdurend verspringende roman juist niet is: er staan in de roman verhalen over verleden, heden en toekomst, fantasterijen en "historische" vertellingen. Hoe dan? Er is alle reden om Michael Houtdrager de hoofdfiguur te noemen, al zal dat niet in traditionele zin verstaan moeten worden. In de roman wordt een en ander verteld over Houtdrager als leraar en over de

jonge Houtdrager; daarnaast staan fantasieën die duidelijk producten zijn van Houtdragers verbeelding. Men komt over deze buitenstaander veel te weten. Nu is het meest opvallende aan de losse verhalen, dat nagenoeg alle, onafhankelijk van de tijd van handeling, in de tegenwoordige tijd zijn geschreven: het eerste hoofdstuk dat in het heden speelt, en het tweede, dat naar Houtdragers jeugd terugvoert, enzovoort staan als gelijke grootheden naast elkaar, zoals dat met de vele losse elementen in De vadsige koningen en in Hemel en dier ook het geval is. Die gelijkheid van de tijd betreft de losse delen op elkaar, althans: er moet één centraal punt zijn van waaruit al het beschrevene van binnen één tijd en als binnen een tijd gebeurend, gezien wordt. In de twee vorige romans was dat centrale punt: de ik-figuur, een toevallig punt weliswaar, al werden in De vadsige koningen vele pogingen gedaan aan dat punt zijn toevalligheid te ontnemen. Een ik-figuur ontbreekt in Een faun met kille horentjes, al is die, door kleine verschuivingen in de opzet, in enkele onderdelen van sommige hoofdstukken aanwezig, maar dat betreft dan een toevallige "ik" van juist dat hoofdstuk. Ik geloof nu, dat men uit de gelijktijdigheid van alle gebeuren en de afwezigheid van een aanwijsbaar centrum moet concluderen, dat Raes in Een faun met kille horentjes de wijze van schrijven van De vadsige koningen en Hemel en dier geobjectiveerd heeft: de schrijver is de centrale van waaruit alles gezien wordt. En in de verhalen uit heden en verleden, uit door hem opgeroepen verbeeldingen, waarbij een satyrische faun soms zijn souffleur is, krijgt hij gelijk voor het leven van een toevallig door hem bij de kraag gegrepen persoon: de leraar Houtdrager. Diens gedrag in het heden wordt bevestigd door zijn optreden in het verleden. Dat is één punt. Maar de vele vertellingen, vaak van een gruwelijk en schokkend karakter, die met Houtdragers leven in schijn niets te maken hebben, hebben er voor de auteur alles mee te maken, zo zeer zelfs dat hij het andere slechts als gelijke van het ene kan zien. In dat hele "buitengebeuren" krijgt de centrale observator ook gelijk voor het door hem geziene leven van Houtdrager, dat daardoor representatief wordt voor een heel wereldgebeuren van strijd en misère. Wat ziet men nu? De cyclische opzet van de roman suggereert, dat altijd hetzelfde gebeurt, gebeurde en zal gebeuren; de door de nevenschikking bereikte gelijkheid en eenheid van alle gebeurtenissen in heden, verleden en toekomst, suggereert dat zich overal hetzelfde afspeelt: het leven als één grote troep, met fracties van

tederheid en rust. De roman beschrijft uiteindelijk één totaalgebeuren in één totaaltijd. Dat bereikt te hebben, is, ik kan het moeilijk anders zien, technisch een formidabele prestatie. De roman doet denken aan een collage, waarvan de onderdelen verschillend zijn. Op een afstand gezien, van zo'n afstand dat het totaalbeeld zichtbaar wordt, blijkt hun gelijkheid; zichtbaar wordt dan ook het grote kringgebeuren dat de losse delen samen vormen (1967, p.126-127).

De tijd wordt daardoor tot het hoofdmotief van Een faun. Ook door de keuze van het motto "Time held me green and dying" uit het gedicht "Fern Hill" van Dylan Thomas wordt dit bevestigd. Het woord "green" staat in dit gedicht voor groei, leven, onschuld en onkunde. De paradox "Time held me green and dying": "implies that the child has within him the potentiality not only of life but of death. He was both innocent and passing from innocence. His claims are, of course, the claims of mortality" (Ackerman, 1964, p.129-130). Het is echter duidelijk dat bij Raes de nadruk onmiskenbaar valt op het doodsaspect. Het totale leven is een strijd en de bezegeling met de dood bevestigt de futiliteit van het bestaan. De onschuld van de jeugd krijgt in Een faun geen plaats. Het motto van Dylan Thomas is dus slechts gedeeltelijk van toepassing.

In en door de tijdsopzet wordt in toenemende mate een gevoel van absurditeit en vervreemding uitgedrukt. De manier waarop Houtdrager het leven beleeft, wordt op de eerste plaats in de hand gewerkt door de tijdservaring. De uitbeelding van de tijd in zijn cyclisch-statisch karakter geeft de onmogelijkheid tot vooruitgang weer. De enige ontwikkeling die er wel plaats vindt, is de gang naar de dood. Het ontbreken van een lineair tijdsverloop en van een causale gebeurenlijn houdt fragmentering en versnippering in en daardoor wordt de wereld als chaos voorgesteld. In de hantering van de tijd wordt een levenshouding uitgebeeld. De absurditeit van het bestaan wordt

in de tijdsstructurering opgeroepen. De tijdsopzet van Een faun heeft dus een inherent universeel karakter. Het ene uitgebeelde jaar is een microkosmos waarin Houtdragers hele leven en bij uitbreiding ook de hele geschiedenis van de mensheid weerspiegeld wordt. De universalisering is in Een faun van cardinaal belang.

AANTEKENINGEN

- 1 Men zou deze datum ook kunnen beschouwen als alleen maar een aanduiding van de schrijfactiviteit van de auctoriale verteller - hij heeft de tekst op 14 december geschreven - en dus kunnen interpreteren als een beklemtoning van zijn functie als schepper van de tekst, een aspect dat verder nog ter sprake zal komen. Ik geloof dat de eerste interpretatie echter het meest voor de hand ligt, de meeste mogelijkheden biedt en ook structureel het meest aanvaardbaar is. Trouwens, onrechtstreeks wordt de vertelactiviteit er ook door aangeduid.
- 2 Ook 18-44 van E. Leroux kent een volledig achronologische tijdsopzet. In het heden wordt door de "knolschrijver" een onderzoek ingesteld naar de erfenis die het verleden nagelaten heeft. Dit gebeurt echter niet met het doel om, zoals in Een faun, de onveranderlijkheid van het leven te bewijzen maar juist om een therapeutisch effect te bereiken. E. Botha stelt het als volgt: "Die doel is herlewing; die skrywer moet sy Godsgawe herstel; die lyding van die mens moet beleef word as 'n smeltkroes. In ons almal het die verminkte gawe van God reparasie nodig. Daarom kan 'n mens sê dat die verloop van hierdie boek ten slotte suiwerend is" (1980, p.448).
- 3 Zie onder 8.1.
- 4 Zie onder 5.2. en 5.3.
- 5 Zie hoofdstuk 8 De opbouw.
- 6 Zie onder 5.2. en 5.3.
- 7 Zie hierover meer uitgebreid onder 5.1.
- 8 Gewoonlijk valt die in december, in het Antwerpse stadsonderwijs echter in februari. Dit maakt geen verschil voor de interpretatie van de tijdsopzet.
- 9 Zie onder 5.1.
- 10 Het is moeilijk, zo niet onmogelijk, uit te maken of deze inconsequenties bewust gewild zijn of aan auteursslordig-

- heden moeten worden toegeschreven. Het resultaat is uiteindelijk hetzelfde.
- 11 Zie over deze tijdsproblematiek Schramke zoals aangehaald op p. 39.
  - 12 In dit opzicht is het optreden van een auctoriaal verteller van bijzonder belang.
  - 13 Zie ook onder 5.5. Men zou ook de uitdrukkelijke beklemtoning van de fictionaliteit kunnen beschouwen als een aanduiding van het feit dat een zekere hoop blijft bestaan. Het zijn immers fictionele verhalen. Deze interpretatie staat echter in tegenspraak met het totale betekenis aanbod van de roman en moet op grond daarvan verworpen worden.
  - 14 Zie p.152.
  - 15 Zie onder 5.3.
  - 16 Men zou de faun kunnen beschouwen als een voorloper van "der Butt" uit de gelijknamige roman van Günther Grass.
  - 17 Zie Weverbergh (1967, p.145).
  - 18 Zie onder 6.1.

HOOFDSTUK 5 HET VERTELPERSPECTIEF

In een aantal dagbladkritieken en artikels wordt, zij het dikwijls eerder terloops, herhaaldelijk verwezen naar het vertellersstandpunt. De meeste critici delen daarbij de mening van K. Fens dat er in Een faun een centrale observator aanwezig is: "de schrijver is de centrale van waaruit alles gezien wordt" (1967, p.127). R. Bloem stelt zich in het artikel "Ontbinden in factoren" op het tegenovergestelde standpunt. Hij verwerpt daarbij uitdrukkelijk de interpretatie van Fens: "In ieder geval kan men onmogelijk staande houden dat 'het punt dat geobserveerd wordt buiten Houtdragers reikwijdte ligt' (Fens)" (1969, p.91). Volgens Bloem zijn alle hoofdstukken op een of andere wijze tot Houtdrager te herleiden, of kunnen ze gezien worden als verbeeldingsvluchten van de hoofdfiguur. Daardoor wordt Een faun volgens hem tot een personale roman met Houtdrager als centrale figuur die zich echter voortdurend als een alwetend verteller laat kennen (1969, p.90). Nochtans moet hij even verder in zijn bespreking, n.a.v. het gebruik van de wij-vorm, volgende toegeving maken: "Wij! Dat wil zeggen: de lezer en de schrijver zitten mee in het komplot, in de driehoeksverhouding Heuling-Houtdrager-Faun" (1969, p.94). Dit inzicht zou hem wantrouwig moeten hebben gemaakt t.o.v. zijn eigen voorafgaande stellingen; zijn kunst- en vliegwerk om het perspectief tot Houtdrager terug te brengen, is inderdaad onhoudbaar.

De stelling van Fens getuigt m.i., ondanks een terminologisch bezwaar tegen zijn gebruik van "schrijver", dan ook van meer inzicht in en is in overeenstemming met de totaalstructuur van de roman. Uit de analyse van de tijd in het vorige hoofdstuk is duidelijk geworden dat die als cyclisch en statisch wordt voorgesteld. In Een faun wordt uitdrukking gegeven aan een

integreerend tijdsbesef: het verleden en de toekomst worden gelijkgeschakeld met het heden, zodat een beleving van tijdloosheid ontstaat. Het was vroeger zo, het is nu zo en alles zal zo blijven. Door deze tijdsopzet wordt een veralgemening beoogd. Het is deze universalisering die in en door het vertelperspectief een verdere uitwerking krijgt. Daartoe levert het optreden van de auctoriale verteller een noodzakelijke bijdrage.

### 5.1. Een auctoriaal verteller

Michael Houtdrager is ontegensprekelijk de centrale figuur uit Een faun. Hij komt in de meeste fragmenten voor en hij vormt tevens de spil waarvandaan draden naar andere karakters kunnen worden getrokken. Yvette Zimmelman, John en Anita Thompson, Marianne, Werner Heuling, de inspecteur en de directeur, het abortusmanneltje en natuurlijk ook de faun hebben rechtstreeks of onrechtstreeks iets - of zelfs heel wat - met Houtdrager te maken. Dit betekent echter niet dat de hoofdstukken waarin deze en andere figuren zelfstandig worden voorgesteld<sup>1</sup>, terug te voeren zijn tot het bewustzijn van Houtdrager. Afgezien van het feit dat Houtdrager in zijn werkelijkheid met deze personages te doen krijgt, kunnen de hoofdstukken waarin zij zelfstandig worden voorgesteld, niet als verbeeldingsproducten van Houtdrager verklaard worden: in de tekst komen er helemaal geen aanduidingen in deze zin voor. Alles wijst integendeel op het optreden van een auctoriaal verteller of observator, die de draden van de vertelling in handen houdt en verantwoordelijk is voor de opbouw van de romanwereld. Doordat er echter meestal een relatie tussen Houtdrager en de andere figuren bestaat, wordt de samenhang van de roman versterkt.

De aanwezigheid van een auctoriaal verteller blijkt reeds uit de manier waarop Houtdrager voorgesteld wordt. Dikwijls is het perspectief dat van een alwetend verteller. Soms worden inlichtingen gegeven waarover Houtdrager niet beschikt. Op p.183 luidt het: "... voelt hij niet hoe zijn oor en de omgeving rond de ooringang zijn gezwollen, maar nadien wel". Ook het innerlijke van andere karakters wordt af en toe blootgelegd, iets wat vanzelfsprekend buiten het vermogen van Houtdrager als romanpersonage ligt: op p.20 wordt de gemoedstoestand van Zimmelman weergegeven, op p.142 en 174 die van Houtdragers moeder. Het uitdrukkelijkst gebeurt dit nog in "Waaraan we zien dat de mens een diep geval is". Dit hoofdstuk wordt volledig door de ogen van Marianne beschreven, een sterke afwijking van het normale patroon.<sup>2</sup> Soms worden gebeurtenissen beschreven waaraan Houtdrager slechts een klein of zelfs helemaal geen aandeel heeft. Een passage begint met: "Nauwelijks is Houtdrager weg of verscheidene moeders rennen op haar toe en roepen ..." (p.241). In "Plannen van de vriendenkring" wordt de dood van de voorzitter vermeld (p.70); de moeder van Houtdrager wordt beschreven in "Moeder" en "De tijd, onze gezelschap" waarbij in het eerste geval Houtdrager later binnenkomt, in het tweede er helemaal geen direct contact plaatsvindt: het is een simultane situatie. "Een kleine arrestatie" begint met de voorstelling van de dood van Anita, dan eerst volgt de bekendmaking daarvan op de school. In "Het rijden" wordt de nachtelijke tocht van John Overrijsse besproken: ook hierbij is Houtdrager slechts gedeeltelijk betrokken. Hoewel Houtdrager telkens in deze hoofdstukken ter sprake komt, is het uit deze enkele voorbeelden reeds duidelijk dat hij onmogelijk de verteller van dit alles kan zijn. Te veel gaat buiten zijn reikwijdte om. De aanwezigheid van een auctoriale vertelinstantie wordt door deze voorbeelden onbetwist-

baar bewezen.

Deze auctoriale vertelinstantie neemt bovendien geen neutrale houding in, maar treedt door het gebruik van de ik- en wij-vorm zelf in het verhaal op zodat hij een auctoriaal verteller wordt.<sup>3</sup> Dit gebeurt zeer expliciet en duidelijk in de we(ons)-vorm van de hoofdstuktitels: "Waaraan we zien dat de mens een diep geval is", "De tijd, onze gezelschap" en "De woorden om ons heen" en in de volgende passage: "Houtdrager en wij zien nog net een glimp van zijn pelsachtig nekvel ... En nu we nader toekijken..." (p.96). In het gebruik van de we-vorm vindt een identificatie tussen verteller en lezer plaats en wordt de lezer dus bij de roman betrokken. Omdat deze verteller op geen enkele manier geironiseerd wordt, volgt daaruit dat door deze identificatie de opinie van de lezer met die van de verteller moet samenvallen: de lezer moet oordelen en denken als de verteller. Een enkele maal komt de ik-vorm voor: "... en plots ziet Michael een stukje van de ware aard van zijn begeleider of ben ik verkeerd, aarzelt hij innerlijk onzeker, want een faun is geen sater ..." (p.203). Op enkele andere plaatsen is het onzeker of de ik- of wij-vorm naar de verteller of Houtdrager terugwijst. In "Bespied" bijvoorbeeld wordt het binnenkomen van de faun in de eerste persoon beschreven: "Weer valt mij zijn tuitende hangende onderlip op. Zijn gele kleur vandaag. Is het zo koud buiten? Heeft hij het geel, het besmettelijk geel? Kan ik het overkrijgen? Maar reeds is hij aan 't spreken, de berichtgever, de sprookspreker, mijn heraut ..." (p.135). Het hoofdstuk eindigt met een verwijzing naar Houtdrager in de derde persoon. Deze observatie kan dus gemaakt zijn door de verteller, maar het is ook niet onmogelijk dat het hier gaat om een perspectiefwisseling in de beschrijving van Houtdrager zoals dat meermalen gebeurt.<sup>4</sup> Deze onzekerheid is niet op te lossen, iets wat trouwens erg betekenisvol is. Hetzelfde doet zich

herhaaldelijk voor met betrekking tot de wij-vorm. Auctoriale beschrijvingen van Houtdrager worden soms gevolgd door een algemene commentaar, bv.: "Hij raapt een tak op, ruig hout in de hand, een elementair gevoel dat wij niet meer kennen " (p.75). Deze laatste veralgemenende opmerking kan zowel van de verteller als van Houtdrager afkomstig zijn. In dergelijke gevallen heerst er telkens een onduidelijkheid in het perspectief. Uit deze dubbelzinnigheid blijkt dat niet alleen de lezer, maar ook Houtdrager en zoals verder aangetoond zal worden, de faun met de verteller vereenzelvigd worden.

Ook de tijdsprongen en de perspectiefverschuivingen in en tussen de hoofdstukken zijn aanduidingen van de aanwezigheid van een overkoepelende vertelinstantie. Deze wisselingen wijzen op een almacht die niet aan een romanpersonage gegeven is, vooral niet daar de gebeurtenissen niet vanuit een achternaperspectief verteld worden. Het gebeuren wordt op een vertelmatige, indirecte wijze door bemiddeling van de auctoriale vertelinstantie weergegeven. Dit blijkt duidelijk uit de totale inschakeling van de dialoog in de vertellende delen en uit het gebruik van een groot aantal verba dicendi die een bemiddelende functie hebben. Ook de onuitgesproken gedachten en gevoelens van Houtdrager worden meestal onrechtstreeks, d.w.z. via de verteller, uitgedrukt. Er is door deze doelbewust vertelmatige verteltrant doorheen de tekst een duidelijke gerichtheid op de lezer aanwezig, waardoor die intens in het spel van de roman betrokken wordt.

Het optreden van de auctoriale verteller moet vooral gezien worden in het licht van het streven naar universaliteit. Hij wil een wereldbeeld schetsen dat een algemene geldigheid heeft. In de tijdsbehandeling wordt aangegeven dat alles altijd hetzelfde zal blijven, door het perspectief wordt bevestigd dat zulks voor iedereen geldt. Dit wordt bereikt door de bijzondere structurering van de tekst door de verteller en door algemene commentaar.

De veralgemenende commentaar verdoezelt het specifieke en unieke van de gebeurtenissen ten voordele van de universele kenmerken. Dit gebeurt vooral in de betiteling van de hoofdstukken die daardoor een sterk thematische betekenis verwerven, bv. "Waaraan we zien, dat de mens een diep geval is", "De tijd, onze gezelschap", het ironische "Arbeid adelt" en "Het levenslang opnieuw beginnen". Hierdoor wordt aan deze hoofdstukken een oriëntatie gegeven die anders niet zo uitdrukkelijk naar voren zou komen. Hun thematische betekenis wordt belicht en zeer sterk beklemtoond. Het gevolg hiervan is dat deze hoofdstukken a.h.w. als illustraties dienen voor deze universaliserende gedachten. Ze worden als voorbeelden gebruikt. De verteller put uit een ontzaglijke hoeveelheid materiaal, doet er enkele grepen uit die representatief zijn voor het geheel en accentueert door commentaar deze representativiteit. De verteller maakt ook in de tekst van verschillende gestalten gebruik om zijn ideeën te belichamen. De belangrijkste figuren waarvan hij zich bedient zijn natuurlijk Houtdrager en de faun. Hun optreden wordt verder aangevuld in de verhalen die van Houtdrager losstaan. Die kunnen nl. in de tekst ingevoegd worden door de organiserende functie die de verteller vervult; deze opname wordt vergemakkelijkt doordat de hoofdstukken waarin Houtdrager aanwezig is, niet causaal op elkaar afgestemd zijn. De van Houtdrager onafhankelijke verhalen vormen dus zelfs geen onderbreking van het verhaalverloop. Hierdoor wordt het duidelijk dat de tekst meer informatie verschaft dan waarover Houtdrager beschikt. De auctoriale verteller structureert het romangeheel op zo'n wijze dat de grootst mogelijke universaliteit bereikt wordt. De Houtdrager-tekst, het optreden en de verhalen van de faun, de onafhankelijke verhalen, de parallellen tussen de romanfiguren, het patroon van herhalingen, het overkoepelende jaar-

verloop en de statische tijdsopzet leveren een functionele bijdrage hiertoe. In de diversiteit van het materiaal ligt het streven naar universaliteit, waarbij de auctoriale verteller een overkoepelende eenheid en zingeving bewerkstelligt. De auctoriale verteller kan aldus ook volledig gelijkgesteld worden met de "implied author"<sup>5</sup>; hij bepaalt immers de waarden die in de roman geïncorporeerd zijn en stelt die door het doelbewuste betrekken van de lezer als absoluut voor.

## 5.2. Onafhankelijke verhalen

Het streven naar universaliteit blijkt zeer duidelijk uit de verhalen waarbij Houtdrager niet betrokken is<sup>6</sup>, nl. "Een akte(r)", "De nieuwe orde", "De sublimatie", "Mechanisch speelgoed", "Een centraal punt", "John Thompsons droom", "In de nieuwe turnzaal", "Het schuurtje der omzichtigheid", "Damascus", "Al gewoon", "Hartelijke groeten uit de Alpen" en "Dageraad aan de oceaan". "O, haar!" neemt een tussenpositie in. Hoewel Houtdrager niet vermeld wordt, kan men dit hoofdstuk door de datumverwijzing als een product van zijn verbeelding beschouwen.<sup>7</sup> Dergelijke aanduidingen ontbreken bij de andere hoofdstukken. Houtdrager wordt in deze hoofdstukken niet vermeld, wat echter niet betekent dat ze volledig van de Houtdrager-hoofdstukken los komen te staan.

De meeste zijn op een of andere wijze met de Houtdrager-tekst<sup>8</sup> verbonden. In "John Thompsons droom" wordt de gedwongen verkrachting van Anita door een vriend in een winkel weergegeven. Hierin weerspiegelt zich duidelijk Houtdragers verhouding met Anita. In "O, haar!", "Damascus" en "Hartelijke groeten uit de Alpen"

worden enkele gedachten die expliciet reeds vroeger ter sprake kwamen, verder uitgewerkt. "O, haar!" beschrijft de gevolgen van Mariannes kaalheid; de vrees kaal te worden heeft Marianne in een voorafgaand hoofdstuk reeds tegenover Houtdrager uitgesproken (p.156). "Damascus" brengt de dood van Geertrude Van Evk, waarover Houtdrager in "Maandag, eerste weekdag van de paasvakantie" reeds gelezen had. In "Hartelijke groeten uit de Alpen" worden de gevaren van het wilde kamperen die in het vorige hoofdstuk besproken werden, uitgebeeld.<sup>9</sup>

Andere hoofdstukken kennen niet dezelfde band, maar beschrijven toch figuren die in de Houtdrager-tekst reeds ter sprake kwamen. "De nieuwe orde" en "Mechanisch speelgoed" handelen over Yvette Zimmelman. In het eerste hoofdstuk wordt zij bij name genoemd, in het tweede wordt onrechtstreeks aangegeven dat het over haar gaat: de 36-jarige vrouw is een onderwijzeres (p.138) en haar borsten worden als volgt beschreven: "koperen doppen zijn haar kegelvormige tepels ..." (p.139), wat de beschrijving op p.18 oproept: "zij bezit grote kegelvormige tepels, als hoedjes over haar borsten geplaatst, als roodkoperen koepels ...". Na de arrestatie van het abortusmanneltje in "Een kleine arrestatie" bevat "Al gewoon" de beschrijving van zijn gevangenisleven. De directeur en de inspecteur uit "Een centraal punt" en "In de nieuwe turnzaal" worden herhaaldelijk in de Houtdrager-tekst genoemd. In deze hoofdstukken gaat het dus telkens om personen die in het Houtdrager-verhaal reeds voorkwamen. Ze brengen geen totale breuk. "Het schuurtje der omzichtigheid" en "Dageraad aan de oceaan" worden door de eenheid van plaats met de omliggende hoofdstukken verbonden. Het eerste beschrijft een gebeuren op een school. Het tweede speelt zich bij een vakantieoord af en wordt omgeven door de vakantiebelevissen van Houtdrager. Deze zelfstandige fragmenten zijn dus niet volledig afgescheiden van de Houtdrager-tekst. Het omgekeerde is inderdaad het geval. Er zijn

op twee uitzonderingen na, rechtstreekse verbindingen te leggen met de hoofdtekst. Dit duidt op een nauwe interactie, hoewel het causaliteitsprincipe hierbij geen rol speelt. Een totale verbrokkeling wordt zodoende vermeden. Slechts twee zelfstandige hoofdstukken zijn niet rechtstreeks met de Houtdrager-tekst verbonden, nl. "Een akte(r)" en "De sublimatie". Beide hoofdstukken worden echter door een sterke thematische band aan de omliggende hoofdstukken gekoppeld. De aftakeling en de kringloop van het leven die in "Een akte(r)" gesuggereerd worden, sluiten aan bij de achteruitgang van Houtdragers kinds geworden vader die in "Locomotiefjes eten" wordt uitgebeeld. Dezelfde idee van de kringloop, verbonden met het gegeven van de belachelijkheid van de mens, vormt het onderwerp van "De sublimatie". Deze gedachten worden ook in het voorafgaande "De nieuwe orde" en het aansluitende "Het vrolijke feest" uitgesproken.

In deze onafhankelijke hoofdstukken wordt aan een aantal figuren een relatieve zelfstandigheid gegeven die zij in de Houtdrager-tekst niet kennen, doordat die zich uiteraard op Houtdrager concentreert. Deze personages worden nu vanuit een andere hoek belicht, en dus niet meer door de ogen van Houtdrager benaderd. Soms is het resultaat een relativisering. Vanuit Houtdragers perspectief worden de directeur en inspecteur als autoritaire, hardvochtige mensen voorgesteld; in de zelfstandige hoofdstukken komt hun menselijke kwetsbaarheid naar voren. Hun maskers worden afgerukt, hun beperktheden aan de kaak gesteld, nog des te onthullender, omdat het hier telkens om een fysisch tekort gaat: de inspecteur heeft last van aambeien, de directeur takelt lichamelijk helemaal af. Ironisch is in het geval van de de inspecteur wel dat er een rechtstreeks verband wordt gelegd met zijn officiële optreden: door zichzelf te bekijken komt hij nl. tot een nieuw pedagogisch inzicht. Hierdoor wordt het verband en tevens de polariteit van de verschillende facetten

van de persoonlijkheid van de mens bevestigd. Iedereen is zowel jager als gejaagde.

Ook in "Al gewoon" is er sprake van ontmaskering. In dit hoofdstuk worden de werkelijke motieven van het abortusmannetje ontbloot (p.244); dit wordt gekoppeld aan een proces van toenemende vernedering en aftakeling. Ook zijn poging om vat op het leven te krijgen, is op niets uitgelopen. Het leven achterhaalt de mens steeds weer. In dit opzicht kan de gevangenschap van het abortusmannetje misschien als symbolisch beschouwd worden van de menselijke onmacht om iets aan de levensomstandigheden te veranderen. Uiteindelijk moet het abortusmannetje zich bij zijn gevangenschap neerleggen, "... alleen hangt er iets over hem, een sfeer van onheil en vermorzeling, waarin hij zich noodgedwongen en vol vraagtekens schikt" (p.247). In deze fragmenten wordt dus op de beperktheid van de mens gewezen, vandaar een mate van persoonlijke uitbeelding. Daardoor wordt juist hetzelfde gevoel dat Houtdrager voortdurend aan den lijve ervaart, versterkt. Het abortusmannetje was bovendien een leraar (p.244), wat de overdracht naar Houtdrager vergemakkelijkt. Om echter het abortusmannetje te herleiden tot "een doorzichtige metamorfose van Houtdrager" zoals Bloem (1969, p.90) doet, betekent een ontkenning van de wezensaard van de roman. Juist door de relativering van de in de Houtdrager-tekst gegeven informatie en door de zelfstandige voorstelling van een aantal personages die dezelfde ervaringen delen, wordt een grotere universaliteit bereikt. Wie deze hoofdstukken tot Houtdrager wil herleiden, miskent in grote mate hun doeltreffendheid.

Enkele hoofdstukken dienen ter versterking van gegevens die ook in de Houtdrager-tekst aan bod komen. Dit is het geval in "De nieuwe orde", "Mechanisch speelgoed" en "John Thompsons droom". In de eerste twee gaat het respectievelijk om het feit dat alles altijd hetzelfde blijft en om de isolatie van de mens.

Telkens vindt een ontindividualisering plaats: in "De nieuwe orde" wordt de levensloop van Zimmelmann zo schetsmatig weergegeven, dat er van individuele karakteruitbeelding geen sprake kan zijn; aan de hand van haar levensgeschiedenis wordt veeleer een situatie, nl. de onveranderlijkheid van het leven, belicht. In "Mechanisch speelgoed" wordt Zimmelmann niet bij name genoemd, zodat hierdoor een veralgemening bereikt wordt. "John Thompsons droom" brengt de bevestiging van diens levensonlust en onmacht in de verkrachting van Anita die hij niet kan verhelpen.

In andere hoofdstukken worden op veralgemenende wijze een aantal thema's van de Houtdrager-tekst verder ontgonnen. "Het schuurtje der omzichtigheid" en "Dageraad aan de oceaan" handelen over het doodsmotief waarbij in het tweede geval ook de broosheid van het leven uitgebeeld wordt. Hetzelfde motief wordt behandeld in "Een akte(r)" en "De sublimatie", nu gekoppeld aan de voorstelling van het leven als kringloop. De hoofdstukken "O, haar!", "Damascus" en "Hartelijke groeten uit de Alpen" zijn op hetzelfde principe gebouwd. Zij breiden uit op vroeger vermelde anekdoten. Ze kunnen dus telkens gezien worden als verbeeldingsverhalen die in het verlengde van de (fictieve) realiteit van het boek liggen, en deze verder uitbreiden en universaliseren. Daardoor moeten deze anekdoten, zoals dat ook met de toekomstfragmenten het geval is, dus als "waar" erkend worden. Indirect wordt daarmee ook de relevantie voor de lezer van de roman als geheel aangeduid. Ook in de fictionele werkelijkheid van Een faun wordt de diepere waarheid over het leven onthuld. In "O, haar!" wordt het potsierlijke, het belachelijke van de mens uitgebeeld, in "Damascus" de doodsverschrikking en in "Hartelijke groeten uit de Alpen" de wreedheid.

Belangrijk is daarbij dat het perspectief in deze onafhankelijke hoofdstukken gewoonlijk dat van een auctoriaal verteller is. Op de eerste plaats wordt daardoor een grotere objectiviteit be-

bereikt. Ten tweede wordt terzelfdertijd nogmaals de overkoepe-  
lende vertellersrol belicht en beklemtoond. Ook de creatieve  
rol van de verteller komt, doordat het hier dikwijls gaat om  
verbeeldingsverhalen, op de voorgrond te staan. Hetzelfde geldt  
voor "Een akte(r)", omdat dat hoofdstuk in scriptvorm opgesteld  
is. Door deze afwijking van de epische structuur worden de  
creativiteitsidee en terzelfdertijd een spelelement in de tekst  
gebracht. De verteller is de organisator van het boek. Hij kan  
in en door de tekst doen wat hij wil.

Deze verteller treedt in al deze verhalen herhaaldelijk naar  
voren. Hij mengt zich telkens - dikwijls op subtiele wijze -  
in de verhalen in, bv. door het gebruik van de we-vorm in  
"Wat voorafging weten we niet" (p.35); door de uitdrukkelijke  
auctoriale commentaar in "De nieuwe orde" (p.51), "Een centraal  
punt" (p.145) en in "Al gewoon" (p.244); door de opmerking  
"voorwaar" (p.52) in "De sublimatie". In "Mechanisch speelgoed"  
situeert de verteller zich in de tijd: "Het negertje op een rin-  
kelend fietsje uit onze kinderjaren is ook nog steeds aanwezig,  
zoals wij" (p.138). In "John Thompsons droom" en "Het schuurtje  
der omzichtigheid" laat hij zich kennen door de verschuiving van  
het perspectief in het eerste geval van ik tot hij, in het tweede  
van auctoriaal tot ik-perspectief. In "O, haar!" kan uit het toe-  
voegen van de datum de aanwezigheid van de auctoriale verteller  
afgeleid worden. In "Mechanisch speelgoed", "In de nieuwe turn-  
zaal" en "Dageraad aan de oceaan" neemt de verteller de positie  
van observator en bespieder in. Dit blijkt uit opmerkingen als  
"Het is nodig dat we haar nu aandachtig volgen" (p.139), "... een  
sprongetje, dat voor een publiek van toeschouwers ongetwijfeld  
lachwekkend zou werken ..." (p.194) en "... zo van ver ge-  
zien ..." (p.261). Soms uit deze verteller zijn onzekerheid over  
het gebeuren en beklemtoont hij zijn gebrek aan alwetendheid,  
bv. p.35, 138, 261, maar deze opmerkingen maken juist deel

uit van het spel dat de auctoriale verteller speelt.

In deze hoofdstukken ontbreekt gewoonlijk een directe vertellerscommentaar; slechts in enkele hoofdstukken komt een nadrukkelijke, maar telkens beperkte commentaar voor zoals in "De nieuwe orde"; dikwijls zijn het slechts bedenkingen bij een onderdeel van het gebeuren zoals in "Een centraal punt" en "Al gewoon". De onafhankelijke hoofdstukken zijn a.h.w. beelden die aan de tekst toegevoegd worden en voor zichzelf moeten spreken, waarbij dan een beroep gedaan wordt op de creativiteit van de lezer. Hoewel sommige wel los van de tekst beschouwd en begrepen kunnen worden, gaat de betekenis ervan dan toch in grote mate verloren. Getuige hiervan is reeds het feit dat bijna alle onafhankelijke hoofdstukken directe aanknopingspunten met de Houtdrager-tekst hebben. De betekenis van deze hoofdstukken ligt dan ook in het relativeren en versterken van gegevens die in de Houtdrager-tekst ter sprake komen, zodat een overkoepelend levensgevoel geschetst wordt. Deze hoofdstukken vormen telkens een complement tot de andere: waar een romanfiguur in de Houtdrager-tekst redelijk individualistisch wordt uitgebeeld, zoals Yvette Zimmelmann, wordt zij in de algemene hoofdstukken onpersoonlijk voorgesteld. Voor de inspecteur en de directeur geldt het omgekeerde. Het resultaat is dat de verschillende personages gelijkgeschakeld en onder dezelfde noemer gebracht worden, zodat een grotere mate van universaliteit ontstaat. De onafhankelijke verhalen plaatsen de gebeurtenissen rondom Houtdrager en dus ook de centrale thematiek in een universeel perspectief. Ze transponeren de draagwijdte van de roman van een individueel tot een universeel vlak. De grote waarde van deze hoofdstukken ligt in het thematische verband. De volgende uitspraak van de inspecteur illustreert op betekenisvolle wijze deze

relatie en dus de structuur van Een faun:

Er kan niet genoeg op gewezen, de nadruk op gelegd worden, dat in elke les zoveel mogelijk van één centraal punt moet worden uitgegaan, van één middelpunt, waarrond de leerkracht met zoveel mogelijke souplesse de diverse bijaspecten betreft. De correlatie van diverse thema's moet steeds terug te voeren zijn tot één middelpunt, één kern. Zoniet zal de les onherroepelijk uiteenvallen door gebrek aan samenhang en verband tot wat los gewauwel. Omgekeerd, al naargelang de aard van het onderwerp, kan vanzelfsprekend de inductieve methode toegepast worden, en uitgaand van de daartoe best geschikte, ik zou zelfs zeggen voorbestede facetten - een goed pedagoog voelt direct waar het kalf gebonden ligt - welbewust tot het centrale punt te voeren (p.146-147).

### 5.3. Een faun met kille horentjes

#### 5.3.1. Wie is hij?

De faun levert als romanfiguur een bijzondere bijdrage tot de opbouw van de romanwerkelijkheid. Over zijn functie en betekenis bestaan er onder de critici heel wat uiteenlopende meningen. Voor Gijsen is de faun een dubbel-ego van het hoofdpersoon Michael Houtdrager, "Belangrijk is ook dat het hoofdpersoon er zich min of meer mee vereenzelvigd " (1969, p.59) maar tevens legt hij de nadruk op de alwetendheid van de faun: "De faun is een arche-type uit het collectief onderbewustzijn. Hij weet meer dan Michael (Raes zegt het zelf tijdens het interview), hij transcendeert, spreekt met gezag als een super-ego " (1967, p.130). Van Itterbeek meent dat de faun met Houtdrager moet worden vereenzelvigd (1967, p.133), de Wispelaere noemt hem "Houtdragers begeleider of alter-ego":

Hij is de ziener, de hoeder, de begeleider, de intelligente en scherpe, koel blijvende peiler van verleden en

toekomst, die inzicht verschaft in het wreedaardige samenstel van de wereld en in het bewustzijn van de leraar zowat de rol vervult van een katalysator: zelf onbewogen, brengt hij de reactie van haast mild begrip teweeg (1967, p.151).

Sitniakowsky ziet in hem een product van Houtdragers verbeelding (1967, p.141). Van der Veen aan de andere kant beweert: "De faun is de tweede ik eerder van de schrijver zelf dan van zijn hoofdpersoon, Houtdrager ..." (1967, p.143). Weverbergh beschouwt hem als "een incarnatie van de schrijver Hugo Raes ... een tweede-ik van Houtdrager" (1967, p.145), Fens als een souffleur voor de schrijver (1967, p.127). A. Morriën interpreteert de faun als een gestalte die het verband legt tussen de hedendaagse gereglementeerde samenleving en het spel van primitieve krachten dat eraan ten grondslag ligt (1967, p.139). Kersten bestempelt hem als het alter ego van Michael (1978, p. 36). Kersten en Weck zien in hem de uitdrukking van de cultuur die het contact met de natuur verloren heeft, de faun vertegenwoordigt een procédé en geeft een contrast weer (1976, p.91).

In de meeste van deze zienswijzen schuilt zeker een kern van waarheid. Raes zelf omschrijft de betekenis van de faun als volgt:

Raes. De lezer moet voelen dat de Faun het tweede ik is van de hoofdpersoon. ... Interviewers. Maar dat tafereel was iets dat ik niet begreep, en het optreden van de faun daarin had ik vergeleken met het optreden van het koor in het klassieke drama. Dus de auteur die zelf bekijkt wat er allemaal gebeurt en er een koel commentaar bij geeft. Raes. Juist. Maar ik heb er toch meer mee bedoeld dan een koor of een commentator te laten optreden: er treedt ook een tweede ik op, dus eigenlijk een deel van een dualistisch type. De hoofdpersoon is een gespleten type waarvan ik een deel werkelijk voorgeschoteld krijg, en waarvan een ander deel allegorisch en symbolisch gestalte krijgt in allerlei verhalen zoals in dat tafereel met die kinderen en die kerel die allerlei dingen op een hoge mast moet zitten uitvoeren. En een derde facet ervan

ligt in de vorm waarin 'De Faun' geschreven is: die hoofdstukjes zijn allemaal deeltjes van één Ik (Bloem, et. al., 1969, p.34-35).

Hoewel er uit al deze opinies geen duidelijke consensus af te leiden is, worden toch voortdurend twee aspecten beklemtoond, nl. enerzijds het optreden van de faun als instrument in de handen van de verteller, en anderzijds de faun als alter ego van Michael Houtdrager. Juist in het samenspel van deze twee aspecten ligt de betekenis en de functie van de faun verscholen. Dat een dergelijke interpretatie voor de hand ligt, wordt gesuggereerd in het hoofdstuk "Bespied". De ik-figuur die het binnenkomen van de faun beschrijft en deze "mijn heraut" noemt, kan zowel de auctoriale verteller als Houtdrager zijn. Door de onduidelijkheid in het perspectief is dat niet uit te maken.

In de roman zelf wordt de faun beschreven als "De sprookspreeker, de ziener" (p.59), "de voordrager" (p.95), "de berichtgever, de sprookspreeker, mijn heraut" (p.135), "de schim" (p.172), een bosfaun en een god (p.190), "de begeleider van Michael" en verder heet het: "een faun is geen sater, hij is een herder, een ziener, of een kwatong" (p.203). De kwalificaties "sprookspreeker" en "ziener" zijn daarbij de belangrijkste: niet alleen komen zij twee keer voor - "sprookspreeker" op p.59 en 135, "ziener" op p.59 en 203 - maar bovendien worden ze beide gebruikt in de titel van het eerste hoofdstuk waarin de faun verschijnt. De faun wordt uiterlijk als volgt beschreven: hij heeft hoeven (p.80, 96, 138), een pelsachtig nekvel en kleine horentjes, lichtgrijze stijve haren (p.96), kille horentjes (p.105, 113). Hij heeft een tuitende hangende onderlip en een "gele kleur vandaag" (p.135), een bokkestaartje (p.172), een pels (p.200) en een bokkelachje (p.203). De faun is volgens de Brockhaus encyclopedie:

ein altrömischer Naturgott, dessen Wohnung die Wälder und die Berge waren. Er galt als der besondere Schirm-

herr der Herden. Als Waldgott glaubte man auch an seine meist warnenden und drohenden Weissagungen, die Carmina; ... Die Mythologen setzten ihn mit Pan gleich, und dementsprechend wurde er dann gehörnt und bocksteinig dargestellt. Die Faune sind, der Sage nach, seine Söhne (1968, p.93).

De faunen zijn de Romeinse tegenhangers van de tot het gevolg van Dionysus behorende Saters (Grote Winkler Prins, XVII, 1968, p.25).

### 5.3.2. Als spreekbuis van de auctoriale verteller

De faun die in 13 hoofdstukken verschijnt <sup>10</sup>, is een romanfiguur in de handen van de auctoriale verteller. Hij treedt niet zelfstandig op, maar is afhankelijk van deze auctoriale verteller en organisator. Deze verteller komt in de beschrijvingen van de faun zeer duidelijk naar voren: "Houtdrager en wij zien nog net een glimp van zijn pelsachtig nekvel ..." (p.96), waarbij de faun telkens echter volledig van buiten beschreven wordt, een binnenzicht komt niet voor. Integendeel, ook t.o.v. de faun spreekt de verteller zijn onzekerheid uit, bv. "of ben ik verkeerd..." (p.203) en "Of doet hij maar alsof om hem te testen?" (p.201). Dezelfde tijdsverschuivingen als in de andere hoofdstukken doen zich voor. "De sprookspreker, de ziener" begint met de beschrijving van de faun in de verleden tijd (p.59) om af te sluiten met de tegenwoordige tijd (p.61). In "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonen anstatt Butter)" wordt de faun in de eerste persoon beschreven, tegenover de andere hoofdstukken waar hij altijd in de derde persoon optreedt, in hetzelfde hoofdstuk vindt trouwens een vermenging van de eerste, tweede en derde persoon plaats. Op deze wijze doet de verteller zich gelden, evenals in de betiteling van de hoofdstukken. Hierdoor geeft hij dikwijls zin en betekenis aan een hoofdstuk waardoor het in een specifiek perspectief wordt geplaatst. In "De faun voorspelt" is de titel zelfs de enige aanduiding dat het verhaal door de faun verteld

wordt; andere titels geven informatie die in de tekst niet aanwezig is zoals "De sprookspreker, de ziener", "Tantième visite du faune", "Faun, de voordrager", "De faun spreekt weer", of beklemtonen een of ander aspect van het hoofdstuk: "Bespied", "Verhaal" en "De tuin der lusten". Hierdoor wordt het optreden van de faun reeds in een mate geïnterpreteerd en wordt gewezen op de rol die hij vervult. Enkele titels belichten zelfs de "boodschap" van het hoofdstuk: "Het is niet al zilver wat goud is" en "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonen anstatt Butter)". Opvallend is daarbij dat de faun zelf zo dikwijls in de titel vermeld wordt, zodat er sterk de nadruk op gelegd wordt dat het om verhalen van de faun gaat en die in een onderling eenheidsverband komen te staan.

De faun is een spreekbuis van de auctoriale verteller: zijn optreden wordt op geen enkele manier geïroniseerd of gerelativeerd; integendeel, door de wijze waarop hij gekarakteriseerd wordt, verkrijgt zijn optreden en wat hij meedeelt een absolute waarde. Hij is immers een sprookspreker, ziener, berichtgever, voordrager en heraut. De enige enigszins negatieve omschrijving die duidt op een mate van onbetrouwbaarheid bij de faun, is die van "kwatong". Deze uitspraak wordt echter gekwalificeerd doordat in dezelfde context gezegd wordt dat de faun geen sater is, maar wel een herder en een ziener (p.203). Het is de enige keer in de tekst dat de benaming sater gebruikt wordt. Nu is de faun in de mythologie de Romeinse evenknie van de Griekse sater. Misschien wil de verteller erop wijzen dat de faun de kwaadaardige duivelse rol van de sater heeft afgelegd. De sater wordt steeds als schrikwekkend voorgesteld: "They were a kind of wood-genii whose sudden appearance would terrify shepherds and travellers ... they preserved their malicious nature" (Larousse Encyclopedia of Mythology, 1959, p.182). Hoewel deze karakteristieken ook nog voor faunen gelden, zijn ze niet van toepassing op de faun

uit de roman van Raes. Hij heeft geen actieve rol, maar is enkel een observator, bespieder en berichtgever die spottenderwijs beschrijft wat hij ziet. Dat zijn meestal negatieve dingen, vandaar de kwalificatie kwatong, maar hij is geen actief demon meer, bezig met zelf kwaad te stoken of te verrichten. Ook door deze interpretatie is echter de inherente tegenspraak in de omschrijving van de faun, nl. dat hij geen sater is, slechts gedeeltelijk op te lossen.

De verhalen van de faun leveren een belangrijke bijdrage tot de universalisering van de tekst. Ze houden verband met de andere hoofdstukken, en zijn er tevens een aanvulling op. De belangrijkste schakel ligt in het feit dat de faun in de meeste gevallen in gesprek treedt met Houtdrager, hij komt zijn verhalen aan hem vertellen. Houtdrager wordt daarbij dikwijls bij name genoemd. In enkele hoofdstukken wordt Houtdrager niet expliciet vermeld; doordat het echter telkens om een gesprekssituatie handelt kan aangenomen worden dat Houtdrager de toehoorder is.<sup>11</sup> Dit wordt trouwens bevestigd door de titels van twee van deze hoofdstukken: "Tantième visite du faune" en "De faun spreekt weer". In drie hoofdstukken is deze vertelsituatie niet aanwezig, nl. in "Een faun met kille horentjes", "De faun voorspelt" en "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonen anstatt Butter)". Ze hebben dus t.o.v. de Houtdrager-tekst een grotere onafhankelijkheid en illustreren zo zeer duidelijk de montage-techniek als bouwprincipe van de roman.

Enkele verhalen van de faun sluiten rechtstreeks aan bij Houtdragers ervaringswereld. In "De sprookspreker, de ziener" wordt verwezen naar Werner Heuling en John Thompson en "een man die op je geleek ..." (p.60-61), "Tantième visite du faune" handelt over Houtdragers sexuele initiatie, "Bespied" over de directeur en "De faun over naturalistische details" beschrijft enkele vakantie-ervaringen van Houtdrager zelf. In "De tuin der lusten" wordt aan-

geknoopt bij een vakantiereis van Houtdrager, in "Faun, de voordrager" geeft de faun een opsomming en een algemene commentaar zoals Houtdrager soms doet.<sup>12</sup>

De faun-hoofdstukken die aansluiten bij facetten van het leven van Houtdrager geven daaraan, zoals dat ook met een aantal onafhankelijke verhalen het geval is, een andere optiek. In het hoofdstuk "Bespied" wordt de directeur, zoals in "In de nieuwe turnzaal", in zijn armzalige menselijkheid beschreven. Het brengt dus een noodzakelijk correctief op de dreigende figuur, de onwezenlijke functionaris zoals Houtdrager die op de school kent: "Schrik niet, walg niet, hij is ook maar een mens" (p.136). In "De sprookspreker, de ziener" worden de huwelijksmoeilijkheden van John Thompson en vooral Werner Heuling besproken. Tegenover een tamelijk individuele voorstelling in de Houtdrager-tekst wordt nu een uitdrukkelijke veralgemening beoogd. Zij worden als illustratiemateriaal van de faun gebruikt, "Neem nu... bijvoorbeeld..." (p.59), en hun ervaringen worden als symptomatisch gezien van "het eeuwenlang geploeter" van de homo ludens (p.60). De mens maakt van het leven een absurd bedrijf zoals blijkt uit de beschrijving van de man (misschien Houtdrager zelf) die een aantal salamanders in een pleisterklomp kneedt (p.60-61). In "Tantième visite du faune" wordt Houtdragers eerste sexuele daad beschreven, een ervaring die hem gedesoriënteerd en bevreemd laat (p.80) en die daardoor reeds de mogelijkheid van latere bevrediging uitschakelt. Elke relatie die hij met een vrouw heeft is vanuit dit beginpunt reeds tot mislukking gedoemd.

In de andere hoofdstukken vertelt de faun telkens een verhaaltje dat losstaat van Houtdragers onmiddellijke ervaringswereld. Dikwijls beoogt hij door commentaar een uitdrukkelijke veralgemening. Zo bestaat "Faun, de voordrager" alleen uit een abstracte beschouwing over de mens als slijmdier. Soms is een dergelijke bespiegeling echter afwezig en moet het verhaal voor zichzelf spre-

ken. Deze verhalen hebben direct betrekking op de centrale thematiek van de roman, nl. de verwording en absurditeit van het bestaan waaruit geen ontsnappen mogelijk is, met als neven-thema het homo homini lupus. De hoofdstukken "De faun voorspelt" en "Verhaal" schetsen het beeld van een toekomstige maatschappij. "De faun voorspelt" wordt daarbij in perspectief gesteld door "Verhaal". In het eerste wordt beschreven hoe de mens in het zoeken naar sensaties telkens weer buiten zichzelf wil treden, uit zijn eigen leven wil weggelopen en dus bij implicatie zichzelf verliest, niet meer in staat is om zichzelf als mens te verwezenlijken. In het tweede wordt weer eens gewezen op de sensatiedrang van de mens, volledig versuft door de technologie en het werk (p.147). De mens is te afgemat om volwaardig te kunnen leven. Diegene die tegen het systeem in opstand komt, wordt wreedaardig gestraft. De universaliteit van deze verhalen wordt bevestigd doordat ze zich in de toekomst afspelen en dus reeds als het onontkoombare gevolg van het heden worden afgeschilderd. Deze toekomstvisie wint nog aan kracht omdat de mythologische faun de gave bezit om geloofwaardige voorspellingen te maken: "He also possessed the gift of prophesy ..." (Larousse Encyclopedia of Mythology, 1959, p.220).

Het gegeven van de menselijke wreedheid wordt in verschillende stijlvormen in andere faun-episoden hervat. In het sprookjesachtige verbeeldingsverhaal "Het is niet al zilver wat goud is" is het zoemannetje het slachtoffer van deze gewelddadigheid, waarvan beklemtoond wordt dat ze inherent aan de mens is. In "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonen anstatt Butter)" wordt het zinloze geweld van de ene mens op de andere op een dialogiserende maar sterk suggestieve wijze beschreven. "Een faun met kille horentjes" werkt hetzelfde motief op een Hitchcock-trant uit. Een van de gevangenen heet trouwens Psycho (p.105), misschien een verwijzing naar de in 1960 geproduceerde gelijkna-

mige film van A. Hitchcock, gebaseerd op de thriller Psycho van R. Bloch (Beja, 1979, p.206). Bolaar wordt veroordeeld tot de doodstraf, later omgezet in de tot waanzin leidende kamerproef, wegens zijn aangeboren intelligentie "die zal leiden tot een dreigende nieuwsgierigheid, naar een hinderlijke opsporingslust, die de vrede en de orde van de maatschappij zal verstoren" (p.107). Betekenisvol is dat het oordeel uitgesproken wordt door de pilaren van het gezag: de priester en de rechter. Dat de titel van dit verhaal meteen als titel voor de roman gekozen is, duidt eveneens op universalisering. De atmosfeer die hier geschetst wordt, is kenschetsend voor de roman als geheel. De faun tekent inderdaad een kille wereld, die volgens hem het gevolg is van de cultuurontwikkeling van de mens. Daarom denkt de faun met heimwee terug aan de paradijsachtige natuur uit de voorhistorische tijd, die in de hedendaagse maatschappij totaal verloren gegaan is. In de moderne overgereguleerde samenleving kan de mens zich niet meer, zoals in "De tuin der lusten", van zijn frustraties bevrijden: "Alle abnormalia werden via Maria gecatalyseerd. Het is het mooiste verhaal van menswording dat ik je kan vertellen, zegt de faun" (p.203).

In de faun-hoofdstukken wordt de centrale problematiek van de roman verder uitgebouwd en door de uitbreiding ervan buiten Houtdrager om veralgemeend. In het boek wordt een totale wereld geschetst en de faun is een van de voornaamste gestalten die dit wereldbeeld helpt opbouwen. Deze fragmenten versnipperen de tekst niet, maar vormen er wezenlijke bestanddelen van. De betekenis van de faun-hoofdstukken wordt belicht in het hoofdstuk "De faun over naturalistische details" waar de faun als volgt beschreven wordt: "... wijst hij als een gids in een museum naar de panelen rechts en links van hem"; even verder in de tekst n.a.v. het

zien van een zandvlo maakt hij de volgende opmerking "Onbelangrijk detail, maar nodig ter vollediging van het wereldbeeld " (p.267). Een wereldbeeld, een totaalbeeld wordt in het boek geschilderd. De verhalen die de faun vertelt, helpen om dit wereldbeeld te vervolledigen en de algemeenheid ervan te bevestigen. Het zijn allemaal fragmenten die tot dezelfde kern te herleiden zijn.

### 5.3.3. Als alter ego van Houtdrager

Het is in dit opzicht betekenisvol dat de faun zich herhaaldelijk met Michael Houtdrager identificeert en dus zijn alter ego wordt. Houtdrager is immers het belangrijkste voorbeeld waarvan de verteller gebruik maakt. Houtdrager wijst zelf op zijn tweede ik: "Wanneer het bewustzijn op die manier werd uitgeschaakeld, heerst het rijk van de droom, bevinden wij ons in de wereld van het ongebreidelde heersen van het andere ik, dat van de slaap, de droom, de diepte " (p.20). De faun wordt uitdrukkelijk beschreven als "de begeleider" van Michael (p.203), terwijl de kwalificatie "mijn heraut" (p.135) ook in deze zin zou kunnen geïnterpreteerd worden. Het feit dat de faun hem zijn verhalen komt vertellen, veronderstelt reeds een verwante geest; de cynisch-meewarige blik van de faun op het gelummel van de mens als teken van zijn afzijdigheid vindt ook in de figuur van Houtdrager een verdere vertolking. De faun bezoekt Houtdrager geregeld, zoals gesuggereerd wordt in de eerste zin van het eerste hoofdstuk waarin de faun verschijnt "Die nacht kwam de faun weer" (p.59) en in zijn tweede verschijning in het hoofdstuk getiteld "Tantième visite du faune". De identificatie tussen de faun en Houtdrager wordt nog versterkt omdat beiden op dezelfde wijze hun omgeving bekijken: de faun is evenals Houtdrager een ongevoelig bespieder, een toeschouwer die slechts waarneemt en niet deelneemt, zoals hij zelf zegt van Houtdrager "niemand kijkt vanzelfsprekend zó naar de omgeving als jij " (p.267). De faun houdt "net als jij ..." (nl. Houtdrager)

niet van de massa (p.95). Ook het herhaalde gebruik van de wij-vorm impliceert een gelijke gezindheid (p.60, 95, 147, 201). De faun kent tevens het verleden van Houtdrager zoals blijkt uit "Tantième visite du faune". Naar het einde toe wordt deze identificatie sterker: in "Nieuwe perspectieven" treedt de faun niet zelfstandig op, maar Houtdrager denkt aan hem terug en in "De faun over naturalistische details" beschrijft de faun in de jij-vorm enkele ervaringen van Houtdrager. Deze beschrijving volgt onmiddellijk op de verduidelijking van de rol van de faun, zodat terzelfdertijd blijkt dat ook de Houtdrager-hoofdstukken dienen ter vervollediging van het wereldbeeld.

Door zijn alwetendheid - hij is immers een god, "een schim" (p.172) - vult de faun Houtdragers visie aan. Tussen de buitenwereld zoals de faun die ziet en de wereldvisie van Houtdrager bestaat er geen verschil. Op deze manier draagt de faun in een belangrijke mate bij tot het universaliseringsproces in de roman. Bovendien wordt gesuggereerd dat deze faun-vertellingen oneindig kunnen worden aangevuld. Deze dertien fragmenten zijn slechts een greep uit een nimmer eindigende reeks. Dat het boek de titel "Een faun met kille horentjes" gekregen heeft, dient als bevestiging hiervan. In deze titel worden de belangrijkste elementen van de roman samengevat; het optreden van de faun weerspiegelt, in microkosmos, de structuur en inhoud van de roman in zijn totaliteit. De aanduiding "met kille horentjes" wijst op de atmosfeer van "Unheimlichkeit" van het werk als geheel, en benadrukt a priori de auctoriale levensinstelling.

#### 5.4. Michael Houtdrager

Het belangrijkste toonbeeld waarvan de verteller gebruik maakt, is natuurlijk Houtdrager. Hij wordt vanuit verschillende perspectieven in de roman beschreven: soms in de eerste persoon, dikwijls vanuit een personaal gezichtspunt, enkele keren uitsluitend

van buiten af: "Wat vergeten is", "Niemand kan het zeggen", "22 april", "De moeders, de massa" en in de dramatische dialoog "Marianne" met commentaar in de vorm van regie-aanwijzingen, van binnen. Gewoonlijk overweegt echter het auctoriale vertelperspectief, met dien verstande dat slechts inzage gegeven wordt in het innerlijke van Houtdrager; de andere figuren, op enkele uitzonderingen na, worden van buiten af beschreven. Van dit auctoriale perspectief getuigen o.a. de tijdsverspringingen van heden naar verleden en omgekeerd, de verschuivingen van de panoramische naar de scenische vertelwijze en de wisselende naamgeving van Michael Houtdrager. De benamingen Michael en Houtdrager komen daarbij het meest voor <sup>13</sup>, een aantal keren de volle naam Michael Houtdrager (o.a. p.24, 33, 116, 162, 200, 271), minder dikwijls Michael H. (p.19), H. (p.134), Michel (p.20), Mike (p.40) en de jonge of kleine Houtdrager waarbij het bijvoeglijk naamwoord de retrospectie aanduidt (p.13, 46, 92, 102, 207). Deze wisselende naamgeving dient alleen als aanduiding van de rol van de verteller. Een verder betekenisonderscheid wordt er niet mee aangegeven.

Door het eenzijdige inzicht in Houtdrager verkrijgt Een faun dikwijls het karakter van een personale roman. De gedachten en gevoelens van Houtdrager worden zonder vertellerscommentaar overgedragen, waarbij echter de voorstelling ervan in auctoriale vorm <sup>14</sup> of in een auctoriale context een bijzonder effect oplevert: het innerlijke van Houtdrager wordt zonder ironisering door de verteller geopenbaard, waardoor het gedeeltelijk zijn subjectief karakter verliest. Houtdrager gebruikt ook dezelfde taal als de verteller, bv. in "September", "Een rond gaatje" "Op bezoek bij collega juffrouw Zimmelman", "Speurders", "Thompson", "Er zijn dingen", "Anita", "Het vrolijke feest", "Op school", "Marianne", "Het menselijk heil" en "De dag voor de vakantie". Door deze convergentie vindt er een identificatie tussen Houtdra-

ger en de verteller plaats: Houtdrager is de figuur waarmee hij zich vereenzelvigd. Het wereldbeeld dat vanuit diens ogen naar voren komt, is tevens dat van de verteller. De verteller gebruikt Houtdrager als zijn voorbeeld. Hierbij dient opgemerkt te worden dat het herhaaldelijk moeilijk is om uit te maken waar de verteller zijn mening ten beste geeft en waar Houtdrager zelf rechtstreeks aan het woord komt. Deze scheidingslijn is niet alleen moeilijk te trekken bij beschrijvingen en weergaven van gebeurtenissen, maar ook bij de commentaar, bv. p.48, 56, 71, 249. Beide vertelsferen vloeien in elkaar over, zodat een grote mate van identificatie bereikt wordt: Houtdrager is de spreekbuis par excellence van de verteller. Het is dan ook opvallend dat de verteller zelf zelden tot veralgemenende commentaar overgaat; hij laat dat gewoonlijk aan Houtdrager over, hun standpunten zijn immers identiek. De commentaar van de verteller ligt in zijn vertellersrol en in de organisatie van de roman: de identificatie met Houtdrager, het bijbrengen van buiten Houtdrager staande elementen o.a. in de faun-hoofdstukken en de onafhankelijke verhalen, evenals in de hoofdstukbetiteling waarin dikwijls een vorm van commentaar aanwezig is. Hierdoor wordt het gebeuren in een bepaald perspectief geplaatst - de verteller beschikt over meer informatie - en geüniversaliseerd. Een dergelijke ineenvloeiing van vertelsferen stipt Anbeek ook aan als vernieuwingstendens in de laatnegentiende-eeuwse roman:

Kenmerkend voor deze romans zijn de haast onmerkbare overgangen tussen beschrijving van buiten af naar beschrijving van binnen uit (van auctoriale naar personale vertelsituatie). Vooral Couperus is een meester in dit zeer subtiele overvloeien. Vaak is het niet uit te maken vanuit welk punt we de gebeurtenissen volgen: waarneming van binnen uit of van buiten af. Termen als "auctoriaal" en "personaal" zijn hier te grof om deze zeer subtiele overgangen (soms binnen één zin) te vangen. Ik meen dat deze wijze van vertellen heel karakteristiek is juist voor de

nieuwe roman (Anbeek, 1977, p.165).

In Anbeeks werk wordt deze tendens echter gesitueerd in het kader van de geleidelijke verdwijning van de auctoriale, bemoeizieke verteller uit de romanwereld en dus van het streven naar grotere objectiviteit. Hetzelfde streven is onderliggend aan Een faun, maar juist om deze reden beweegt de roman zich in omgekeerde richting. Het personale perspectief wordt als te subjectief en te beperkt ervaren. Door het optreden van de auctoriale verteller wordt een grotere objectiviteit en algemeen geldigheid aan het verhaalgebeuren gegeven. Deze objectiviteit wordt natuurlijk in de hand gewerkt doordat de verteller, als organisator van de romanwereld, vooral van impliciete rethoriek (Anbeek, 1977, p.42-44) gebruik maakt. Hij onthoudt zich van algemene commentaar, maar door de romanopbouw zelf en door het aanwenden van romanpersonages als zijn spreekbuizen, kent hij toch een onmiskenbare strekking aan de roman toe.

De Houtdrager-tekst is dus bijna uitsluitend op Houtdrager gericht. De visie van de verteller komt voornamelijk door de ogen van Houtdrager tot stand. Vanuit deze vereenzelviging kunnen de wisselingen en de doorbrekingen van het perspectief verklaard worden: van een zuivere van-buiten-af-beschrijving, over de neutrale en personale vertelvorm naar de beschrijving in de eerste persoon. De overheersende beschrijvingsvorm is de derde persoon. Enkele hoofdstukken echter zijn in de eerste persoon gesteld, nl. de "lyrische" fragmenten: "De bewegingen", "Lyrisch", "De woorden om ons heen", "Een korte penseelstreek" en "Invloeden"; ook verder: "Dagboek", "Zaterdagmiddag 20 februari", "Dagboekblad" en "Speelgoed voor de kinderen". In een aantal hoofdstukken vinden perspectiefbreuken plaats door de overgang van de derde naar de eerste persoon en omgekeerd: o.a. in "Er zijn dingen", "Anita", "Een en ander", "Een vreemde geur of: beroerde gevoelens", "School-

kolonie" en "Een stadsbeeld". Ook de eerstepersoons-hoofdstukken worden in de vertellende vorm en niet, zoals men zou kunnen verwachten, als onmiddellijke beleving uitgewerkt. Telkens wordt dus beklemtoond dat het om een vertellende weergave gaat: het vertelaspect zelf wordt zodoende sterk belicht, wat ook bijdraagt tot de onderstreping van de fictionaliteit van de roman als geheel. De overgang van de derde naar de eerste persoon bevestigt de identificatie tussen de verteller en Houtdrager<sup>15</sup>: de bemiddelende rol van de verteller vervalst. De stem van de verteller verdwijnt volledig achter Houtdragers ik, Houtdragers mening is die van de roman. Deze interpretatie wordt echter slechts mogelijk gemaakt door het overkoepelende optreden van de auctoriale verteller: Houtdrager krijgt geen zelfstandige gestalte, maar moet beschouwd worden in termen van de totaalstructuur van het werk. Hij is een projectie van de levensvisie van de verteller die ook nog op andere manieren in de roman gestalte krijgt. In dit licht moeten Houtdragers veralgemenende uitspraken beschouwd worden: in tirades op het leven gaat hij dikwijls over tot veralgemeningen waarbij telkens het gebruik van de wij- en je-vorm opvalt: zowel de verteller als de lezer worden eraan deelachtig gemaakt.<sup>16</sup> Het subject Houtdrager plaatst zich daardoor in een groter geheel: niet het individualiserende is belangrijk, maar wel het veralgemenende. Zodoende wordt de kringloop auctoriale verteller-Houtdrager-Houtdragers ik-veralgemenende uitspraken weer gesloten. Houtdrager is de personificatie van de levensvisie van de auctoriale verteller: zijn veralgemeningen duiden op het grotere verband.

Niet alleen door deze veralgemeningen draagt de Houtdrager-tekst bij tot een nadrukkelijke universaliteit. Dit gebeurt ook door inzicht in andere karakters. De Houtdrager-tekst verschaft gewoonlijk slechts een blik in het innerlijke van Houtdrager; de andere karakters worden niet van binnen uit getekend, maar slechts

gekaracteriseerd door wat ze zeggen en door wat er uit hun optreden afgeleid kan worden. Hierin kan men een bevestiging zien van de centrale functie die Houtdrager in de tekst bekleedt. Toch beschikt de auctoriale verteller over de mogelijkheid de andere romanfiguren van binnen uit voor te stellen, en soms doet hij dat ook. Hij geeft dan informatie waarover Houtdrager niet kan beschikken. Juist door deze bijkomende gegevens wordt het optreden van Houtdrager vanuit een andere gezichtshoek belicht en pas daardoor wordt een volledige beoordeling mogelijk. Dit geldt vooral t.o.v. de vrouwen waarmee Houtdrager een verhouding heeft. Telkens blijkt uit hun reactie zijn onmacht om een bevredigende relatie op te bouwen. Zij voelen zich allemaal in hem teleurgesteld. Dit geldt zowel voor Zimmelmann (p.18, 20), als voor Anita (p.47) en Marianne (p.162). Het hoofdstuk "Waaraan we zien, dat de mens een diep geval is" is in dit opzicht bijzonder betekenisvol. Dit hoofdstuk neemt in het boek een uitzonderingspositie in, omdat het het enige is waarin Houtdrager volledig door de ogen van een andere romanfiguur, nl. Marianne, bekeken wordt. Het kan beschouwd worden als een samenvatting van al de vrouwelijke reacties op en grieven tegen Houtdrager: gevoelens van onmacht en onbegrip voor de koele en hardvochtige jager die hij is. In deze hoofdstukken wordt een aanvullend perspectief geopend. Ook anderen delen Houtdragers gevoelens van isolatie en onbegrip. Op deze wijze wordt dit gegeven geüniversaliseerd, terwijl tegelijkertijd Houtdragers vervreemding als absoluut voorgesteld wordt. Ook in "Moeder" en "De tijd, onze gezelschap", waarin een binnenzicht in de moeder van Houtdrager voorkomt, wordt hetzelfde gegeven belicht. In beide fragmenten drukt zij haar bekommernis uit om Houtdrager, met wie zij echter geen werkelijk contact meer heeft. Ze leven aan elkaar voorbij. Deze introspecties in anderen staan telkens in verband met Houtdrager en dienen om zijn optreden meer in reliëf te plaatsen, terwijl terzelfdertijd

een universalisering bereikt wordt.

Ook in andere verhalen komt soms inzicht in andere personages voor o.a. in de vader (p.33), de voorzitter (p.70), Werner Heuling (p.87-88), Anita (p.237), Godelieve (p.241) en John Overijsse (p.271-272). Het gaat hier echter om zeer beperkte passages die geen verdere draagwijdte t.o.v. Houtdrager hebben. Ze dienen eerder om het optreden van deze figuren te verklaren. Het geeft hun een grotere geloofwaardigheid en ze komen aldus als romanpersonages beter uit de verf.

Ook in de Houtdrager-tekst vindt er dikwijls een mate van verzelfstandiging plaats. Herhaaldelijk is de aanwezigheid van Houtdrager bijna incidenteel te noemen. Hij speelt een zeer beperkte rol in het betrokken hoofdstuk of een gedeelte ervan. De aandacht wordt door de auctoriale verteller gericht op wat anderen doen en zeggen of Houtdrager denkt aan anekdoten die hij van anderen gehoord heeft. Hij treedt dan niet handelend op, maar is passief toehoorder. Deze hoofdstukken worden dikwijls afgesloten met een reactie van Houtdrager op wat er verteld of gedaan is. Enkele voorbeelden: "Er zijn dingen" met de weergave van een gesprek in de leraarskamer; "Locomotiefjes eten" dat handelt over de ziekte van Houtdragers vader; "De brief" waarin Zimmelman haar eenzaamheid beschrijft; "Het vrolijke feest" met de beschrijving van een vriendenfeestje en "Plannen van de vriendenkring" waarin verslag wordt gedaan van een leraarsvergadering. "Dagboek" beschrijft de kleutertuin; "Niemand kan het zeggen" Godelieves ervaring van een bezoek aan een instituut voor abnormalen; "Een kleine arrestatie" is gericht op Marianne en het abortusmannetje; "De moeders, de massa" gaat over Godelieves aankomst bij de school; "Arbeid adelt" over de levensproblemen; "De dag voor de vakantie" over het leraarseindejaarsfeestje en "Het rijden" over de terugtocht van John Overijsse in versnelling achteruit naar Antwerpen. Ook in andere hoofdstukken komen dergelijke anekdoten

en vertellingen voor, maar daarin is de aanwezigheid van Houtdrager prominenter. Deze anekdoten en verhalen zijn belangrijk omdat ze de ervaringswereld van de roman uitbreiden. Het gaat niet alleen om Michael Houtdrager, maar ook om de ervaringen van anderen. In dit opzicht trekken deze hoofdstukken de lijn van de onafhankelijke verhalen en de vertellingen van de faun door. Hoewel deze figuren soms een mate van zelfstandigheid verkrijgen, kunnen ze niet los gezien worden van Houtdrager, want ze maken deel uit van zijn ervaringswereld en bepalen daardoor mede zijn wereldbeeld. De manier waarop hij op deze buiteninvloeden reageert, weerspiegelt in een grote mate zijn persoonlijkheid. Van deze hoofdstukken gaat dus een tweevoudige werking uit: ze verrijken kwantitatief de werkelijkheid die in de roman verwoord wordt en ze dragen bij tot Houtdragers karakterisering.

## 5.5. Het schrijverschap

### 5.5.1. Verteller en bespieder

De gedeeltelijke verzelfstandiging in de Houtdrager-tekst levert ook een bijdrage tot de ontginning van Houtdragers persoonlijkheid, omdat deze zich vooral in deze hoofdstukken laat kennen als een passief toehoorder en bespieder. Houtdrager is een observator die het doen en laten van anderen registreert. Dezelfde karakteristiek is van toepassing op de faun. Terzelfdertijd echter worden beide romanfiguren op hun beurt weer geobserveerd door de auctoriale verteller. De roman als geheel is hoofdzakelijk een verslag van hun ervaringen. Er vindt in het boek een bespieden in het kwadraat plaats. De auctoriale verteller bespiedt Houtdrager en de faun (en andere romanfiguren) die op hun beurt weer anderen observeren. Het bespieden is een zeer belangrijk motief in de roman en bepaalt grotendeels de uit-

werking van het vertelperspectief.

Op dit punt wordt trouwens het parallellisme tussen Houtdrager en de faun bevestigd. De faun karakteriseert hen beiden als "... ons toeschouwers..." (p.60). De faun is een figuur, niet aan ruimte en tijd gebonden, die naar anderen kijkt, zelfs naar Houtdrager en die daarover bij Houtdrager verslag komt doen: "... ik zag vandaag iets uitermate boeiends, ik beschrijf het je nauwkeurig voor ik heenga " (p.60). Zo beschrijft hij in het hoofdstuk met de veelzeggende titel "Bespied" een nare ervaring van de directeur. De observaties en verhalen van de faun geven een beeld van het menselijke leven in al zijn verscheidenheid.

Over Houtdrager zegt de faun: "... niemand kijkt vanzelfsprekend zó naar de omgeving als jij " (p.267). Voor Houtdrager is het bespieden, het kijken en luisteren een tweede natuur. Voortdurend houdt hij anderen in de gaten. Het is een karakteristiek die hem al van in zijn jeugd eigen is - "Hij keek toe" (p.233) - zoals blijkt uit "Een rond gaatje" en "Een en ander" en die zich later verder doorzet. Op school, in gezelschap, luistert hij naar gesprekken maar neemt er zelf niet aan deel.<sup>17</sup> Vooral dit luisteren is belangrijk omdat daardoor de tekst tot anderen uitgebreid wordt. Hun gesprekken en discussies worden bijna objectief weergegeven zodat op deze wijze een verbreding ontstaat. Een grote hoeveelheid bijkomend materiaal kan zodoende in de tekst geïncorporeerd worden. De zin "In zichzelf gekeerd, staat Houtdrager er een beetje afzijdig bij ..." (p.280) vat Houtdragers houding treffend samen. Soms loert hij als een voyeur door sleutelgaten (p.27) of ramen (p.226-229), dan weer wordt zijn oog tot een camera die schijnbaar objectief de omgeving opneemt. In de hoofdstukken "Een stadsbeeld" en "Het uur (een documentaire)" is dit evident. In de beschrijvingen van Houtdrager wordt herhaaldelijk naar de ogen verwezen. Hij is "de jongen met de spleetogen ..." (p.122) en 's nachts droomt hij van de ogen (p.153).

Hierdoor wordt zijn levensuitkijk treffend aangegeven.

Houtdrager wordt echter op zijn beurt weer bespied zoals blijkt uit "Speurders", "Lamp" en "Een vervolg". Houtdrager bekijkt anderen, zoals anderen hem bekijken. Ook de faun beschrijft Houtdrager in "Tantième visite du faune" en "De faun over naturalistische details". Houtdrager doet in "Het menselijk heil" ook aan zelfonderzoek en bekijkt zichzelf meermalen in de spiegel (o.a. p.24, 84, 197). Op deze wijze wordt de kringloop gesloten. Ook Houtdrager is blootgesteld aan het kritische oordeel van "luisteraars en kijkers ..." (p.84). De belangrijkste daarvan is zeker de auctoriale verteller en met hem de lezer. De auctoriale verteller treedt doorheen de tekst op als een geprivilegieerd waarnemer. Dikwijls neemt hij de positie in van een observator bij een gebeuren. Dit doet hij altijd t.o.v. de faun: "Houtdrager en wij zien nog net een glimp ..." (p.96). De faun wordt altijd van buiten af beschreven. Ook in de onafhankelijke verhalen is dit buitenperspectief evident zoals in "Mechanisch speelgoed", "In de nieuwe turnzaal" en "Dageraad aan de oceaan".<sup>18</sup> Telkens beklemtoont de verteller zijn gebrekkig inzicht, o.a. op p. 135, 138, 201, 203, 261 en in de titel "Niemand kan het zeggen". Houtdrager zelf wordt in een aantal hoofdstukken volledig van buiten af voorgesteld, zodat ook hierdoor de positie van de auctoriale verteller als waarnemer verstevigd wordt.

De bespiedende houding is een belangrijke indicatie van Houtdragers ingesteldheid t.o.v. zijn omgeving.<sup>19</sup> In de passiviteit van het bespieden wordt zijn vervreemding van de anderen en het leven verwoord. Hij neemt niet deel, zinvol contact is uitgesloten. Houtdrager kan zich niet één voelen met zijn omgeving, vandaar een kritisch en van op afstand bekijken: "Hij voelt zich alsof hij ze gadeslaat van een andere planeet" (p.97). De "handeling" van het observeren is uiting van een onbetrokkenheid die op haar beurt een aanduiding is van de vervreemding van het leven dat als ab-

surd beleefd wordt, zoals Marianne het uitdrukt: "Paren is een daad, maar kijken niet " (p.155). Elke daad vormt immers een bevestiging van de absurditeit van het bestaan. Doordat men zich aan het leven onttrekt, wordt deze zinloosheid ironisch genoeg niet verminderd, maar eerder vergroot: dan blijft alleen de totale leegte over. Door de waarnemingen zelf wordt natuurlijk Houtdragers negatief wereldbeeld versterkt: alles wat hij ziet dient als bevestiging van de zinledigheid van het bestaan. Het bespieden wordt tot het beeld van de inertie en de machteloosheid van de mens om zijn situatie enigszins te verhelpen.

Dezelfde distantiëring van het "gesul, gelummel" (p.60) van de homo ludens, treft men bij de faun aan: "Ik houd niet van de massa, de massa's, net als jij ..." (p.95); die houding is ook overdraagbaar op de auctoriale verteller. De verteller is eveneens een bespieder en daarmee deelt hij bij implicatie Houtdragers standpunt. Hij bespiedt Houtdrager en andere romanfiguren, een activiteit die even zinloos is als het bespieden door Houtdrager zelf. Hierdoor wordt Houtdrager enerzijds tot een voorbeeld, een exemplarische gestalte gemaakt, maar anderzijds wordt ook de roman als geheel en dus ook de lezer betrokken in het proces van de absurditeit. De auctoriale verteller en de lezer met hem laten zich kennen als bespieders. Ook de auctoriale verteller staat dus buiten het leven dat hij als absurd beschouwt. Het absolute van de absurditeit wordt zodoende zeer sterk op de voorgrond geplaatst. De absurditeit van het bestaan die op verschillende wijzen als thema gereleveerd wordt, blijkt uit de structurering van de tekst, nl. de statisch-cyclische tijdsopzet en het optreden van de onderscheiden vertellers als waarnemers.

Een ander belangrijk gevolg van dit bespieden is dat het objectiviteitsgehalte van de roman als geheel verhoogd wordt. De auctoriale verteller is ogenschijnlijk slechts een waarnemer, die alleen beschrijft wat hij ziet, vandaar dat hij zich groten-

deels onthoudt van veralgemenende commentaar. De gebeurtenissen moeten voor zichzelf spreken. Zijn wereldbeeld komt dus op onrechtstreekse wijze via andere gestalten zoals de faun en Houtdrager tot stand. Deze objectivering wordt nog vergroot doordat de figuren die de verteller waarneemt, op hun beurt weer waarnemers zijn. In het geval van Houtdrager wordt daardoor een subjectief element tegengewerkt dat aanwezig is in de identificatie van de verteller met hem en in de personale weergave van zijn optreden; ook Houtdrager objectiveert zichzelf door zijn waarnemingen. Trouwens, het optreden van de verteller als waarnemer is volgens Anbeek een belangrijk aspect van het streven naar objectiviteit in de laatnegentiende-eeuwse roman (1978, p. 165). In Een faun wordt hetzelfde effect nagestreefd.

#### 5.5.2. Het schrijverschap als motief

Dit observatiepatroon als middel tot objectivering moet echter beoordeeld worden in termen van de fictionaliteit van de tekst als geheel. Doorheen Een faun wordt telkens het schrijverschap op onrechtstreekse wijze beklemtoond en daardoor wordt de tekst als fictief voorgesteld. In zijn rol als bespieder wordt Houtdrager terzelfdertijd een verteller: hij draagt over wat hij waarneemt. T.o.v. Houtdrager neemt de auctoriale verteller dan een overkoepelende vertelpositie in. Een dergelijk patroon tekent zich nog duidelijker bij de faun af. De faun treedt nog evidentier als een verteller op, terwijl ook hij op zijn beurt afhankelijk is van de auctoriale verteller. Hierdoor wordt de schrijfactiviteit zelf bij het boek betrokken en tot een belangrijk onderdeel van de structuur gemaakt.

Voortdurend wordt de nadruk gelegd op het optreden van de faun als verteller: in de omschrijvingen "de voordrager, de berichtgever, mijn heraut", in de titels van de hoofdstukken "De faun voorspelt", "Verhaal" en "De faun spreekt weer" en in terloopse

verwijzingen zoals "Er woei een groot blad papier over de puinen ..." (p.113) waarmee de laatste paragraaf van "Een faun met kille horentjes" inzet en "Ken je dan de geschiedenis niet? vraagt de faun ongelovig. Dan moet ik ze dringend vertellen ..." (p.201). Ook uit hoofde van zijn mythologische achtergrond is de faun een rasecht verteller. De Griekse tegenhanger van de faun behoort immers tot het gevolg van Dionysus: "Als god van de wijn was Dionysus ook de bringer van geestdrift en inspiratie, bevorderaar der schone kunsten" (Grote Winkler Prins VI, 1968, p.418). Dit waarborgt en beklemtoont de authenticiteit van de faun als verteller waardoor de problematiek van het schrijverschap sterk gereleveerd wordt. De benamingen van de faun belichten zijn rol als verteller. Zoals reeds gezegd zijn de belangrijkste de "sprookspreker" en de "ziener" die beide tweemaal en daarenboven als titel voorkomen. Een sproke is een term voor "korte Middelnederlandse verhalen in verzen, veelal met een didactische strekking" (Van Dale, 1976, p.2312). Een sprookspreker is dus iemand die verhalen van ernstige aard vertelt, en dat is wat de faun doet met vnl. Houtdrager als toehoorder. Deze verhalen kenmerken hem terzelfdertijd als ziener, d.w.z. als profeet die de toekomst kent en inzicht heeft in het leven. In zijn realistische verhalen schetst de faun het leven in al zijn absurditeit; in de verbeeldings- en toekomstverhalen worden dezelfde gedachten verder doorgetrokken. Zodoende komen de verbeeldingsverhalen op hetzelfde vlak te liggen als de realistische vertellingen: zij zijn immers tot hetzelfde fundamentele gevoel te herleiden. In het verbeeldingswerk echter geeft de faun een grotere pregnantie en universaliteit aan dit gevoel en daarin ligt de betekenis ervan. De enige vorm van activiteit die nog overblijft, is de mens door het schrijverschap tot bewustwording van de eeuwige zinloosheid te brengen. Het is de enige zinvolle daad die nog mogelijk is, want evenals

Houtdrager is de faun een bespieder die zich uit het leven teruggetrokken heeft en nog alleen maar waarneemt, en vanuit deze positie juist tot veralgemeningen kan komen. Dit betekent echter niet dat de faun een volledig autonome gestalte is; hij is immers op zijn beurt een marionet in de handen van de auctoriale verteller. Daardoor wordt hij tot een spiegelbeeld van de auctoriale verteller; hij wordt tot zijn alter ego. Zoals de faun in het boek als romankarakter het schrijverschap vertegenwoordigt, zo geldt hetzelfde t.o.v. de auctoriale verteller voor het boek als geheel. De verteller van de totale verhaalwereld beoogt hetzelfde als wat de faun in verkleind bestek realiseert. De visie van de faun op de werkelijkheid en die van de verteller vallen samen. De faun-tekst stelt in microkosmos voor wat de verteller in de macrokosmos van de totale roman wil doen. Zoals de faun zich altijd tot Houtdrager richt - getuige daarvan de commentaar en opmerkingen bij zijn verhalen evenals zijn directe aansprekingen - zo richt de auctoriale verteller zich uitdrukkelijk tot de lezer. Door deze verdubbeling van het perspectief wordt niet alleen een grotere universaliteit bereikt, maar wordt ook het schrijverschap zelf, zij het op een onrechtstreekse wijze, tot een belangrijk romanthema gemaakt.

Ook in het optreden van de auctoriale verteller zelf wordt de schrijfactiviteit gereleveerd. Dit gebeurt op verschillende manieren, in de eerste plaats door de tijdswijzigingen en perspectiefverspringingen. Hieruit blijkt de organiserend-manipulerende rol van de verteller zeer duidelijk en wordt de aandacht gevestigd op het schrijfproces zelf. Hetzelfde wordt bereikt in het vermengen van de Houtdrager-tekst met verhalen die buiten Houtdrager omgaan en in de faun-hoofdstukken. In en door deze fragmenten wordt het zienschap van de verteller bevestigd: hij kan meer zien dan Houtdrager en daardoor tot een groter en geldiger inzicht in het leven komen. Dit komt ook tot uiting in de titel van

de roman "Een faun met kille horentjes". De verwijzing in de titel naar de faun verbindt diens zienschap met dat van de verteller. Uit het gebruik van verschillende stijlen in de beschrijving van Houtdrager zoals blijkt uit titels zoals: "Vraaggesprek", "Dagboek", "Dagboekblad", "Het uur (een documentaire)" en "Marianne" waarin een toneeldialoog voorkomt, kan de aanwezigheid van de verteller afgeleid worden. Ook in het spelen met het tekstbeeld vindt een vertellerinmenging plaats zoals p.22 en p.143 en "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonnen anstatt Butter)". Bovendien legt de auctoriale vertelinstantie de nadruk op zijn rol als verteller.

De beklemtoning van het schrijverschap bevestigt de fictionaliteit van de tekst als geheel. De realiteitsillusie wordt doorbroken. De roman beoogt niet een quasi-realiteit voor te stellen, maar door het vooropstellen van het fictieve karakter ervan wordt aanspraak gemaakt op een verhoogd levensinzicht: de fictionaliteit van Een faun ligt, zoals de toekomst- en verbeeldingsverhalen, in het verlengde van de realiteit, en juist daardoor kan een dieper inzicht in deze realiteit verkregen worden. Bovendien duidt de voorstelling van de verschillende vertellers als waarnemers aan dat het fictieve werkelijkheidsbeeld een objectieve waarde heeft. Het feit dat de auctoriale verteller ook als ziener gekarakteriseerd wordt, sluit hierbij aan en geeft aan het wereldbeeld dat aldus tot stand komt een absolute geldigheid en verdoemende kracht. In het fictieve karakter van de roman kan juist de diepere levenswaarheid onthuld worden. De romanstructurering bevestigt de universaliteit van deze visie. Overall vindt de auctoriale verteller voorbeelden die zijn levensuitkijk ondersteunen. In Een faun krijgt een totaal zinloos wereldbeeld gestalte.

Het schrijverschap zelf zit bovendien even diep in de absurditeit van het bestaan gevangen. De auctoriale verteller is

een bespieder, een waarnemer, daardoor plaatst hij zich, evenals Houtdrager en de faun, op de rand van het leven. De verteller kan alleen maar de absurde levensrealiteit beschrijven, iets eraan veranderen ligt niet in zijn vermogen. En zelfs het beschrijven schept problemen, want de taal is een zeer gebrekkig communicatiemiddel. Vooral in de lyrische fragmenten, groteske en fantastische mijmeringen en dromen van Houtdrager, wordt dit gesuggereerd. Naast de groteske uitbeelding van andere motieven zoals onmacht, strijd, onrechtvaardigheid, de ongerijmdheid van het leven, komt vooral het taalprobleem erin aan bod. In hoofdstukken als "Lyrisch", "De woorden om ons heen" en "Invloeden" verliest de taal haar normale communicatieve functie. Ook in de taalvorm heeft de absurditeit haar tentakels uitgespreid. Bij uitbreiding wordt hierdoor ook de vertelactiviteit ondergraven, ze staat, in tegenstelling tot De vadsige koningen, dan ook midden in de absurditeit.

Door het vertelperspectief wordt aldus in belangrijke mate de centrale problematiek van Een faun verder uitgedragen. De manipulatie van de totaalstructuur en de onderverdeling ervan in de Houtdrager-tekst, de faun-hoofdstukken en de onafhankelijke verhalen verlenen aan het gegeven van de absurditeit een absolute relevantie die in de beklemtoning van de rol van de verteller als ziener nog verder uitgewerkt wordt. De lezer wordt met een als absoluut voorgestelde waarheid geconfronteerd. De roman verkrijgt daardoor een sterk didactisch-moralistische inslag. Bovendien maakt het schrijverschap zelf deel uit van deze totale zinloosheid: de verteller zelf situeert zich op de rand van het leven en het medium waarvan hij gebruik maakt, de taal, is slechts een zeer gebrekkig communicatiemiddel. Op deze wijze wordt de centrale thematiek van Een faun op betekenisvolle wijze door het vertelperspectief ontgonnen.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie onder 5.2. en 5.3.
- 2 Zie ook onder 7.1.4.
- 3 Een dergelijk onderscheid wordt ook door T. Anbeek gemaakt (1978, p.43).
- 4 Zie 5.4.
- 5 Zie hierover W.C. Booth (1975, p.71-77, 211-221).
- 6 Buiten beschouwing blijven hier de verhalen van de faun, evenals de "lyrische" hoofdstukken, nl. "Tussen het appelvlees en de appelpitten", "De bewegingen", "Lyrisch", "De woorden om ons heen", "Een korte penseelstreek" en "Invloeden".
- 7 Zie p.132.
- 8 Dit zijn al de hoofdstukken waarin Houtdrager voorkomt, behalve die waarin hij slechts optreedt als klankbord voor de faun.
- 9 Naar analogie met "O, haar!" zouden deze hoofdstukken ook als verbeeldingsproducten van Houtdrager bestempeld kunnen worden; in de tekst zijn hier echter geen onweerlegbare aanduidingen voor zodat ze volledig van Houtdrager los komen te staan. Zelfs al beschouwt men ze als producten van zijn verbeelding, dan nog worden ze gekenmerkt door hun onafhankelijkheid.
- 10 Het zijn: "De sprookspreker, de ziener", "Tantième visite du faune", "Faun, de voordrager", "Een faun met kille horentjes", "De faun voorspelt", "Bespied", "Verhaal", "Het is niet al zilver wat goud is", "De faun spreekt weer", "De tuin der lusten", "Nieuwe perspectieven", "De faun over naturalistische details" en "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonen anstatt Butter)". De faun heeft niet in al deze verhalen een even belangrijk aandeel.
- 11 Zie: "Tantième visite du faune", "Verhaal", "Het is niet al zilver wat goud is" en "De faun spreekt weer".
- 12 Zie p.192, 197-198.

- 13 Houtdrager: Een faun o.a. p.11, 21, 33, 43, 45, 69, 72, 81, 83, 85, 87, 97, 118, 123, 128, 143, 166, 176, 197, 218, 240, 243, 252, 268, 272, 278, 280.  
Michael: Een faun o.a. p.31, 33, 40, 54, 73, 102, 105, 117, 134, 178, 223, 255, 257, 263, 276, 280.
- 14 Houtdragers ervaringen en belevenissen worden eerder vertellend dan belevend weergegeven: zie Een faun bv. p.28-29, 56, 84, 96-97, 196-197, 204-205.
- 15 Interessant in dit verband is de volgende commentaar van Hugo Raes: "Mijn verhalen zijn voor het grootste gedeelte in de ik-persoon geschreven, "De vadsige koningen" bv. Ik dacht: nu kan ik "Hemel en dier" niet weer in de ik-persoon schrijven, maar "De faun" was weer deels in de ik-persoon. Ik heb er lang aan getwijfeld of ik het boek afwisselend in de ik- en de hij-persoon zou uitwerken. En ik heb het dan toch maar gedaan. En nadien was ik daar blij om, want pas naderhand zag ik dat het ook in ander boeken bestond, bv. in "De rosse bietser". Ik heb dat pas nadien gelezen" (Bloem, et. al., 1969, p.22-23).
- 16 Wij-vorm: Een faun o.a. p.19-20, 185, 191, 204.  
Je-vorm: Een faun o.a. p.19-20, 54-55, 71, 103, 133, 232, 249, 258.
- 17 Zie o.a. "Er zijn dingen", "Het vrolijke feest", "Plannen van de vriendenkring" en "Een en ander".
- 18 Zie onder 5.2.
- 19 L'Enfer van E. Barbusse kan als het moderne beginpunt van dit soort "bespiedende" roman beschouwd worden.

Als gevolg van de caleidoscopische opzet wordt de eenheid van Een faun, zoals in De vadsige koningen, vooral tot stand gebracht door de weerkaatsing van thema's en motieven: "Het is bijna uitsluitend door de implicaties van verwante thema's die naar elkaar verwijzen, elkaar weerspiegelen, commentariëren, aanvullen, dat de eenheid van het boek wordt bereikt" (Gijzen, 1967, p.131). Zoals reeds gebleken is uit de bespreking van de tijd en het vertelperspectief - structurelementen die een zeer duidelijke thematische gerichtheid hebben - is de absurditeit van het menselijk bestaan het hoofdmotief. Door de fragmentarische romanopbouw wordt aan deze idee ook in de vorm een gestalte gegeven: de chaos heeft de overhand gekregen. Bovendien wordt door het vertelperspectief en de tijdsbehandeling deze zinloosheid als absoluut voorgesteld: er is geen hoop op verbetering, niets zal er ooit veranderen, iedereen deelt hetzelfde lot. Juist het hopeloze van deze situatie vormt de kern van de absurditeit.

Ook op een andere wijze, als uitvloeisel van de verbrokkeling van de romanvorm en van de gedrongen stijl van Hugo Raes - alleen de essentie wordt weergegeven - is het boek alomvattend. De absurditeit wordt niet verengd tot één enkel aspect, maar komt in al zijn geschakeerdheid naar voren. Een zeer groot aantal motieven die er deel van uitmaken, worden ter sprake gebracht, zodat ook op dit punt de roman inclusief is. Het is onmogelijk al deze motieven volledig tot hun recht te laten komen. Slechts de belangrijkste worden hier bondig besproken.

#### 6.1. Het doodsmotief

Het doodsmotief neemt een centrale plaats in Een faun in.

Het grootste onrecht dat de mens ten deel valt, is dat hij ten dode gedoemd is. Dit is een van de belangrijkste onderliggende factoren van de zinloosheid van het leven. De dood ligt aan de basis van de onaanvaardbaarheid van de "condition humaine". Hoop op overleven bestaat er immers niet. Dit besef wordt rechtstreeks verbonden met de idee van de kringloop. Reeds in het eerste hoofdstuk komt dit naar voren:

Weer begint een nieuw schooljaar, overweegt hij. Vorig schooljaar overleden eindelijk niet minder dan vijf oude grote staatslieden, hebben zestien bekende kunstenaars zelfmoord gepleegd, zijn er 3.832.007 mensen overleden op de aardbol, juist geteld, 7 en geen 8, en de Chinezen hebben grosso modo tien miljoen nieuwelingen geproduceerd (p.12).

Leven en dood zijn de twee onafscheidelijke polen van het menselijke bestaan: "Het spijt mij dat ik je heb verwekt en gedood, want ik heb je gedood, want ik heb je verwekt" (p.93). Het leven is een reis naar de dood waarbij de tijd de gezel van de mens is (p.173). De dood is in elke mens aanwezig. In bed met Zimmermann vraagt Houtdrager zich af: "Hoe zal ze eruit zien als geraamte? Welk doodshoofd zal zij hebben later?" (p.21). Vooral het plotse en gewelddadige van de dood waardoor de machteloosheid van de mens nog sterker tot uiting komt, wordt telkens beklemtoond en dit zowel in de Houtdrager-tekst als in de onafhankelijke verhalen: Geertrude Van Eyk sterft tijdens een vakantie-reis naar Egypte ("Maandag, eerste weekdag van de paasvakantie" en "Damascus"), de Yogi wordt in "Dageraad aan de oceaan" door een golf de oceaan ingesleurd en verdrinkt. Jeannine, Werners vrouw, wordt op vakantie vermoord in "Hartelijke groeten uit de Alpen". De voorzitter wordt door een auto doodgereden (p.70); de vader van Zimmermann komt in de oorlog om (p.49); Michaels broer sterft als gevolg van een plotse ziekte (p.104-105, 174), zijn vader na een lange lijdensweg (p.205). Het is deze bedreiging die de

mens van zich af wil zetten zoals wordt gesuggereerd in "Het schuurtje der omzichtigheid": "En zij horen de seinen niet. De seinen. Zij pogen beslist te vergeten" (p.215), en in het slothoofdstuk: "Terwijl ze hier staan te lullen en te zwammen, wordt nu misschien de laatste teerling geworpen, hun lot voor de volgende, hun laatste maanden beslist" (p.280-281). Houtdrager wordt voortdurend door het doodsbef gekweld. Dat komt wel het pregnantst tot uitdrukking in het hoofdstuk "Een vreemde geur, of: beroerde gevoelens" waar hij de doodsangst niet meer kan bedwingen en kalmeerpillen moet halen bij de apotheker. Ook in het café waar Houtdrager later terechtkomt, spreekt Louis, een kroegloper, over de dood: "Wel, in dat stuk zit het hele drama van de mens, daarin worden waarheden gezegd: Weten is gestorven zijn" (p.119). Dit gevoel is eigen aan Houtdrager: het zich bewust zijn van de menselijke conditie maakt levensvervulling onmogelijk. Het leven is immers de dood (p.93). De dood is slechts de ultieme bevestiging van de zinloosheid van het bestaan.

Met het doodsbef hangt de aftakeling van de mens samen. Ook hierdoor wordt het leven van elke vorm van menselijkheid beroofd. De tijd in zijn onverbiddelijke voortgang, een proces dat met aftakeling gepaard gaat, brengt de mens steeds nader bij de dood. Houtdrager ondervindt het zelf in het besef dat hij ouder wordt en de ouderdomsverschijnselen bij zichzelf waarneemt (p.197). Maar ook rondom hem zijn er overal sporen van dit verval terug te vinden: zijn vader is gedwongen tot een halfbewust bestaan (p.33-34) en een lang ziekbed (p.205); de oude De Proost is blind geworden a.g.v. zijn verslaving aan verdovingsmiddelen (p.84-85), de oude vrouw in "La tournée du Grand Duc" lijdt aan aderverkalking (p.176), een andere watert op straat (p.218). In "Een akte(r)" wordt deze aftakeling, gekoppeld aan het kringloopmotief, wel zeer expliciet uitgebeeld. Hieruit blijkt duidelijk de veront-

menselijking van het leven dat tot niets herleid wordt. Het schrijvendst wordt dit besef opgeroepen in de beschrijving van de vegeeterende vleesklompen in "Niemand kan het zeggen". De mens wordt herleid tot een dierlijk bestaan. Vandaar de conclusie van de faun: "... komen wij aldus tot de vaststelling dat het menselijk wezen een slijmdier is, en dat het leeft in de afval. Afval, die hij trouwens niet versmaadt, naar het blijkt" (p.95). Vuilheid is trouwens een motief dat doorheen het hele werk voorkomt, het is eigen aan de mens en zijn omgeving<sup>1</sup> en wordt herhaaldelijk in verband met de kleuters gebruikt, het is de mens van zijn jeugd af eigen.<sup>2</sup>

## 6.2. De vervreemding

De dood en de aftakeling vormen de ondergrond van het menselijk bestaan. De mens is gevangen in de kringloop van leven en dood. In de tijdsopzet krijgt dit gegeven een overtuigende gestalte. De zinloosheid die hieruit resulteert, leidt tot een totale vervreemding. Vooral de intermenselijke betrekkingen worden hierdoor geraakt. De mens leeft in isolatie, vervreemd van de ander. Het is niet mogelijk een waardevol intermenselijk contact op te bouwen. In dit verband is het veelbetekenend dat Houtdrager een vrijgezel is en dus geen vaste bindingen met anderen heeft. In het leidmotief van het bespieden wordt Houtdragers vervreemding structureel verwezenlijkt. Werner Heuling is de enige met wie hij kan communiceren. Met al de andere personages, zelfs met zijn moeder, heeft Houtdrager slechts oppervlakkige verhoudingen.

Deze vervreemding raakt niet alleen de betrekkingen tussen Houtdrager en de andere romanfiguren, maar zet zich ook op andere vlakken door. In zijn omgeving voelt hij zich niet thuis. Zijn werk schenkt hem geen voldoening (p.83). In zijn flatje voelt hij zich door anderen bedreigd (p.130, 186), soms kan hij het er niet meer uithouden (p.45, 113-115, 188) en wordt hij de

straat opgedreven. Hij ervaart zijn omgeving als een wereld die hem vreemd is: "Hij kent ook deze wereld niet, een hem vreemd milieu. Hij is een vreemdeling hier en voor zich zelf" (p.47-48). Deze vervreemding geldt ook voor anderen, zoals Houtragers moeder die geen contact met haar zoon heeft of Werner Heuling en John Thompson die te kampen hebben met huwelijksmoeilijkheden (p.59-60). Bijzonder treffend wordt aan deze aliënatie in de figuur van Yvette Zimmelman gestalte gegeven. In het hoofdstuk "De brief" schrijft ze aan Houtrager - een gesprek met hem is uitgesloten - over de onmogelijkheid een zinvolle relatie met hem op te bouwen. Deze teleurstelling drijft haar zelfs tot een lesbische verhouding (p.180-181) en doet haar ook besluiten een overplaatsing naar een andere school aan te vragen (p.280). In "Mechanisch speelgoed" wordt haar vereenzaming zeer expliciet uitgebeeld.

Houtragers vervreemding van de medemens is gedeeltelijk toe te schrijven aan het feit dat die er andere waarden op nahoudt dan hij en de ernst van het leven niet beseft. Het bestaan is voor velen een jacht op rijkdom: "Greed or necessity. Noodzaak, gulzigheid of draaimolennensen, wat is het, denkt Michael, wat jaagt de wezens de spiraaltrap op, de wenteltrap op die slechts naar het einde voert, de dood" (p.243). Voorbeelden hiervan zijn o.a. de vader die zijn kind aanspoort om meer punten te behalen (p.204), de Duitsers met hun volledig toegeruste caravan (p.263) en de leraars die er een bijverdienste op nahouden ("Arbeid adelt"). Het resultaat is dat deze mensen "vergeten zelfs te leven" (p.242): "Want er is welstand, maar ten koste van een meedogenloze werkjacht" (p.31).

Deze valse waarden werken ook op maatschappelijk vlak door. De mens heeft elke vorm van vrijheid verloren als gevolg van het maatschappelijk bestel waarin hij leeft, omdat dit juist de middelmatigheid in stand wil houden: "Maar jongen toch, je weet toch dat je je nooit mag verzetten tegen de machthebbers!" (p.151).

Het overtreden van wetten en normen brengt vergelding en straf met zich mee, Bolaar in "Een faun met kille horentjes" en de man uit "Verhaal" worden gestraft voor dergelijke, in het geval van Bolaar zelfs denkbeeldige, toekomstige overtredingen.

Het individu moet zich conformeren. In dit verband wordt de onderwijssituatie aan een zeer scherpe kritiek onderworpen omdat ze deze stand van zaken in de hand werkt. Er heerst in het onderwijs "de hele gamma van artificiële waanzin" (p.50):

Een zorgvuldig bewaard gebleven sfeer van steriliteit en bombast, van niet-essentiële dingen. Want zij be-  
seffen niet eens de toedracht van de zaak. Een onder-  
wijshervorming is dan ook niet mogelijk tenzij de bui-  
tenwereld er zich eens mee bemoeit, en de onderwijswe-  
zens, de klotlozen zolang op het matje wachten (p.65).

De leerlingen moeten netjes in de rij lopen en kleine onregelma-  
tigheden worden genadeloos gestraft, zoals de kleine Houtdrager  
aan den lijve ondervindt (p.102). Op de school waar Houtdrager  
later les geeft, gaat het er niet beter aan toe - ook dit is een  
aanduiding van de onveranderlijkheid van de mens en het leven.<sup>3</sup>  
Op deze wijze wordt het tijdsverschil door het trekken van paral-  
lellen uitgewist. Dit blijkt o.a. uit het optreden van Thompson die  
zijn leerlingen hardhandig drilt en de terreur die Marijke in  
haar klas uitoefent (p.242). De situatie van de leraars is echter  
niet gunstiger dan die van de leerlingen. Bij inspecteurs en di-  
recteurs moet men op een goed blaadje staan, anders wordt men hun  
slachtoffer. Dirk Overijssse hoopt door de aankoop van een reeks  
grammofoonplaten de inspecteur gunstig te stemmen (p.28).<sup>4</sup> Werner  
Heuling (p.250-251), Geertrude Van Eyk (p.223), Michael zelf (p.54,  
102-103, 134) en andere collega's worden op vernederende wijze ge-  
disciplineerd. De mens is verplicht een rol te spelen: de inspec-  
teur wil zijn gelaat in een ernstige plooi houden ondanks zijn  
aambeien (p.145); Zimmelman draagt een maquillagemasker (p.17),  
Marianne een pruik in "O, haar!"; de directeur doet ongezien zijn

lichaamsoefeningen in "In de nieuwe turnzaal". Het is in een grote mate het vernis van de beschaving die de mens tot "een verpest wezen" (p.19) heeft gemaakt: "De voorzitter is een typisch westers beschavingsprodukt: ambitieus en gefrustreerd" (p.64). Alles gebeurt onder een mom van beschaafdheid. Onder het masker is, zoals Herman het in De vadsige koningen uitdrukt, het echte verloren gegaan. Houtdrager is dezelfde mening toegedaan: "Versieren. Alles versieren. Dat lijkt wel de hoofdzaak in 't leven denkt hij" (p.15). Ook hijzelf speelt dikwijls een rol, doet alsof. Dit blijkt o.a. uit zijn innerlijke reactie op een standje van de directeur (p.134). Op de school loopt hij ondanks zijn frustraties in het gareel tot het hem op het eindejaarsfeest te machtig wordt om dan "de geilste beledigingen en beledigingen de collega's in het gelaat te slingeren" (p.252). Godelieve reageert op dit incident als volgt: "een heel jaar doe jij je best om mee conform in de molen te lopen, om je in te houden, en nu verknoei je je reputatie in enkele ogenblikken" (p.252). Bij het begin van het volgend schooljaar echter stapt Houtdrager weer in zijn oude rol. Hij conformeert zich aan het systeem. Ook op deze wijze wordt de kringloop gesloten, en de menselijke gebondenheid aan zijn maatschappelijke situatie uitgedrukt.

Deze valse en verkeerde waarden vormen een belangrijk bestanddeel van wat voor Houtdrager en de faun het belachelijke in het optreden van de mens uitmaakt. Hierdoor wil de mens zichzelf beschermen tegen de diepere zinloosheid van het leven. Dit belachelijke komt naar voren in de voorstelling van de mens als "homo ludens" (p.60). Maar ook dit spel is een masker: het dient om van de ernst van het bestaan te vergeten. De kunstmatige vrolijkheid in "Het vrolijke feest" of "De dag voor de vakantie", het gelul over beuzelachtigheden als in "Plannen van de vriendenkring" en in de leraarskamer, het doen van dwaze dingen zoals het achteruitrijden naar Antwerpen in "Het rijden", enz. liggen alle op hetzelfde vlak.<sup>5</sup> Los van Houtdrager, zodat de universaliteit ervan aangetoond wordt, wordt deze gedachte verder ont-

wikkeld, o.a. in "De sublimatie", "Klank en lichtspel" en "Verhaal": "Ze hebben hun griezeltje gekregen, hun ontspanninkje, hun slaapmutsje. En nou naar bed, mensjes, want morgen is het weer machinedag om 10 uur!" (p.150). De mens zelf beseft niet het dwaze van dit levenspatroon, hij zit er te veel in verstrikt. Houtdrager echter, hoewel hij soms verplicht is aan dit spel deel te nemen, doorziet het en stelt zich afstandelijk op. Het belachelijke van dit alles beseft hij terdege. Deze belachelijkheid wordt ook uitgedrukt in het motto ontleend aan Rimbaud: "La vie est une farce à mener par tous".

Vanuit deze optiek kan het leven niet positief gewaardeerd worden. De zinloosheid en absurditeit ervan zijn daarvoor te evident. Het leven is zoals Houtdrager het stelt: "Een Scheet in een Fles" (p.217) waarbij de mens meestal aan het kortste eind trekt: "Je moet een beetje geluk hebben in het leven" (p.232). Dat geluk is Houtdrager niet dikwijls beschoren. In de opsommingen die herhaaldelijk voorkomen, wordt de nietigheid en futiliteit van het bestaan goed weergegeven: "Hoe meer je rekening houdt met de kleinigheden, hoe indrukwekkender dus het leven lijkt; hoe langer het lijkt. Maar als je de hoofdzaken uitrekent: bijvoorbeeld vijftig vakanties per leven, of vijftig reizen of zeven auto's, hoe korter, en nietiger het lijkt" (133).<sup>6</sup> Van deze zinloosheid is Houtdrager zich al te zeer bewust zijn opsomming van het leven in termen van vakanties, auto's en vrouwen, en dan nogal in die volgorde, is in dit opzicht symptomatisch. Hogere waarden heeft hij niet. Daarom zijn zijn woorden tot Heuling tevens op hemzelf toepasselijk: "Dat is de algemeen menselijke conditie die jij als een soort persoonlijk lijden ziet ..." (p.91). Aan dit noodlot kan hij niet ontkomen.

### 6.3. Machteloosheid

Een van de belangrijkste facetten van deze absurditeit is de machteloosheid van de mens. Hij wordt in een situatie geworpen

die hopeloos is en waarvan het onherroepelijke uiteinde de dood is. De mens is gevangen in zijn situatie, hij is de gejaagde die geen uitkomst ziet ("Tafereel"). Het motief van de kringloop zoals dat vooral in de tijdsstructurering van de roman zijn beslag krijgt, drukt dit op zeer pregnante wijze uit. Het is een onmacht die betrekking heeft op het leven als geheel en van daaruit elk aspect van het leven raakt. Zoals de kleuters die niet meer uit de school kunnen ontsnappen (p.12), zo ondervinden ook andere personages deze machteloosheid: de vader a.g.v. zijn ziekte (p.33), Yvette Zimmelman (p.37-38), Werner Heuling t.o.v. zijn kinderen in "Van boten en lieden", Louis (p.121), het abortusmannetje in zijn gevangenschap in "Al gewoon", enz. Bij Houtdrager is dat gevoel zeer sterk aanwezig - hij bevindt zich in een zinledigheid waaruit hij niet kan ontsnappen - en het leidt dan ook tot een bijna totale passiviteit. P. de Wispelaere beschrijft het als volgt:

De ene pool van Houtdrager, de ervaring van het leven als bedreiging, nietigheid en beknotting, is essentieel passief: de leraar is er te zeer door bezeten en te dicht door omringd, om er zich van te kunnen distantiëren. Ze manifesteert zich vooral in futloze mijmeringen, dromen, herinneringen, ogenblikken van wegzakken in het drijfzand der sentimenten, en ook in het wrevelig en kritisch ondergaan van de onbenulligheid der omgeving, vooral op school en bij de collega's (1967, p.149).

Deze passiviteit heeft Houtdrager gemeen met Herman uit De vadsige koningen en ze is kenmerkend van zijn optreden doorheen het hele boek. De passiviteit is een logische uitloper van de ervaring van de zinloosheid van het leven: "De ontgoochelende leegte, de afwezigheid wordt bijna onmiddellijk overweldigd door het besef te kunnen blijven voortslapen" (p.226). Het duidelijkst komt dit tot uiting in zijn houding tegenover zijn beroep. Het onderwijs heeft voor hem geen enkele positieve betekenis, het

is slechts een hulpmiddel om in leven te blijven, zoals blijkt uit "Arbeid adelt". Symptomatisch is dan ook dat Houtdrager slechts eenmaal in een klassituatie beschreven wordt (p.21). Hij brengt zijn dagen in verveling en daadloosheid door. Het leven van Houtdrager bestaat grotendeels uit slapen <sup>7</sup> en passief luisteren. Daardoor kan het bespieden tot een belangrijk motief in de tekst worden. Juist in deze houding wordt de vervreemding en machteloosheid van Houtdrager onomstotelijk vastgelegd.

#### 6.4. Het leven als strijdperk

In de beleving van de absurditeit voelt de mens zich een gejaagde, machteloos onderworpen aan de grillen van het noodlot. Dit betekent echter niet dat hij zijn machteloosheid goedschiks aanvaardt. Voortdurend is hij op zoek naar ontsnappingsmogelijkheden uit deze situatie. Twee uitwegen staan voor hem open: hij kan zijn bewustzijn opheffen of hij kan als jager, machthebber, optreden.

##### 6.4.1. De mens buiten zichzelf

De mens kan door de verdoving van zijn bewustzijn zijn vervreemding tijdelijk van zich afschudden. In "De faun voorspelt" wordt beschreven hoe het in de toekomst mogelijk zal zijn door een soort osmose van jezelf los te komen: "... je kan zo vaak uit jezelf, zo vaak van de grond, van jouw leven weg als je maar wilt " (p.127). Het is echter een proces dat met verslaving en een versnelde aftakeling gepaard gaat. De beschrijving van de oude De Proost, door verdovingsmiddelen volledig afgeknapt (p.84-85), is hier de hedendaagse tegenhanger van. Anderen zoeken de roes in de drank zoals Louis: "Ja, het verlicht wel wat, maar ik moet me eerst buffeldood drinken " (p.119) of in het sensationele zoals de toekomstmossels in "Verhaal" en de toeristen in "Klank en lichtspel". Houtdrager vindt de ontvluchting

vooral in de vergetelheid van de slaap of in verbeeldingsvluchten zoals in "Zaterdagmiddag 20 februari". "Een rustige gelukkige slaap", zoals de titel van een hoofdstuk luidt, kent hij echter niet dikwijls. Steeds is het onderbewustzijn actief; in "De bewegingen" wordt daar een surrealistisch beeld van opgeroepen. In "Waarom we zien, dat de mens een diep geval is" zijn Houddragers reacties tijdens zijn slaap gedeeltelijk oorzaak van een verwijdering van Marianne. Het wegbreken kan dus niet volledig zijn. Telkens weer wordt de mens naar zichzelf teruggedwongen.

#### 6.4.2. De mens als jager

Het "jachtmotief" is doorheen Een faun uiterst belangrijk. Raes zelf levert de volgende algemene commentaar op de menselijke gedragingen:

Ja. Wat mij enorm beïnvloedt is de moedwil die ik in de wereld rondom mij zie. Niet alleen in mijn directe omgeving maar universeel: die moedwil, dat geknoei, die stompzinnigheid, die opzettelijkheid of gewoon die lompheid, waar alles op uitdraait. Geknoei en nog eens geknoei. Er is eigenlijk niets anders (Bloem, et. al., 1969, p.36).

Een andere uitspraak, waarin trouwens een verband wordt gelegd tussen de doodsidee en de daaruit voortspruitende gewelddadigheid van de mens, is ook in dit opzicht relevant:

Interviewers: Denkt u daarbij ook niet aan het genoeg dat vele mensen vinden in het vernietigen? Raes: Ja, absoluut. Een sadistisch, een masochistisch genoeg. Dat zit erook in. De mens is een vernietigend wezen en dat hangt logisch samen met zijn conditie. Hij is nauwelijks op de wereld of hij weet al op voorhand dat hij vernietigd zal worden door de dood. Bovendien weet hij dat elk kind dat hij maakt eens zal moeten sterven: hij geeft het bij zijn geboorte de dood cadeau. Hij brengt een kind op de wereld om het kapot te laten gaan, want had hij het niet gemaakt dan had het niet moeten sterven (Bloem, et. al., 1969, p.36-37).

Deze gedachten heeft Raes ondubbelzinnig in Een faun verwerkt.

Zij vormen een van de voornaamste motiefcomplexen van het werk.

De mens treedt als machthebber over anderen op om op deze manier zijn sterfelijkheid en onmacht te vergoeden. Door het leven van anderen te beheersen, meent hij aan zijn eigen beperktheid te kunnen ontkomen. Het leven wordt een jachttocht, een voortdurende strijd, maar uiteindelijk wordt de jager toch weer de gejaagde. Dit wordt zeer duidelijk gesuggereerd in de wisselende lotgevallen van een aantal personages zoals de inspecteur, de directeur, de leerlingen, het abortusmannetje, de voorzitter, John Thompson, Houtdrager zelf, enz. De mens kan nooit als overwinnaar uit de strijd treden. Telkens worden dierenbeelden gebruikt om de bitterheid en de gewelddadigheid tussen de mensen uit te drukken, bv.:

De ene bedreigt de andere: met opengesperde bekken kras-  
sen ze vervaarlijk en trappelen dreigend voor mekaar.  
Ze pikken naar mekaar met venijnige snokken, hun bekken  
open. De ene gunt de andere het brood niet, ze trachten  
het mekaar uit de bek te rukken, krijtend. Scherp krijgt  
Michael het besef: dit is het leven (p.74)

en "En hij ziet het dikke droge tapijt van dennenaalden waarin grote zwarte bosmieren wroeten en vechten als mensen ..." (p.264).

Van jongsaf is deze vechtersmentaliteit in de mens aanwezig: "Het feit dat het kind reeds zijn strijd voert, zijn verdediging leert of toepast, is voldoende om het negatief of positief te veroordelen. Ze vechten echter reeds, op hun manier. Een manier die ze later verder zullen moeten uitkienen en toepassen" (p.91). In het beeld dat van het leven in de kleutertuin wordt gegeven, wordt dit aspect verder uitgewerkt. "... het barbaarse volkje rende en kwelde ononderbroken voort" (p.41) is een beschrijving die het gedrag van de kleuters treffend samenvat. Ook de wat oudere leerlingen gedragen zich niet beter. Zo doet de kleine Houtdrager mee aan de achtervolging van het achterlijke kind in "Tafe-reel" en pest zijn vriend Dolf de olifant (p.42-44). De leerlingen op de school waar Houtdrager lesgeeft, gedragen zich even

brutaal (p.99). De hele school trouwens is een strijdperk. Iedereen wil zo goed mogelijk uit de slag komen en voert een hardnekkige strijd om zelfbehoud. De een probeert de ander de loef af te steken. Haat en jaloezie zijn terugkerende sentimenten. De secretaresse haat Werner Heuling (p.67), sommige onderwijzers zijn jaloers op Geertrude Van Eyk die op vakantie gaat (p.223) of op gewezen leerlingen die rijk geworden zijn (p.30-31). Soms heerst er een voelbare vijandschap tussen de collega's (p.97). De inspecteur en de directeur vormen voor de leerkrachten een bedreiging en ze buiten hun machtspositie ten volle uit. Hetzelfde geldt voor de wederzijdse betrekkingen tussen de leerkrachten en de leerlingen: "Dames schreien tijdens of na een inspectie, collega Eddie Jansens vertelde mij dat hij in een andere school zo erg gepest en gekleineerd werd door zijn directeur dat hij meer dan eens schreide van woede, van haat, van vernedering. De leerlingen schreien om dezelfde redenen ongeveer" (p.98). Thompson drit de leerlingen als soldaten (p.55). Ook de kleine Houtdrager heeft deze machtswellust aan den lijve ervaren, zoals beschreven wordt in "Michael". De verhoudingen tussen de leerlingen onderling, tussen leerlingen en leerkrachten, tussen de leerkrachten onderling en tussen leerkrachten en schoolbestuur zijn allemaal op dezelfde leest geschoeid. Het geweld, de pesterij en de haat vormen er telkens de ondergrond van. Belangrijk is bovendien dat, zoals aangeduid, telkens de rollen omgekeerd worden. Ook op deze wijze wordt de school een beeld van het leven in miniatuur, want uiteindelijk gaat het er buiten de school niet beter aan toe.

Ook daar worden de menselijke verhoudingen gekenmerkt door het bijtende van de haat, de onverdraagzaamheid en het geweld. Dit blijkt o.a. uit de steeds terugkerende verwijzingen naar de oorlog en de oorlogsspelletjes die Houtdrager speelt bv. in "De nieuwe orde", "De sublimatie", "Van boten en lieden", "22 april" en "Klank en lichtspel". Een van de schokkendste vormen van deze gewelddadigheid komt in "De verruiming" voor waar John Thompson in de buik van een nog stuiptrekkend konijn watert

(p.78), iets wat hij aan een onverklaarbare machtsdrang toeschrijft. In dit incident komt trouwens het volslagen doelloze van het geweld zeer sterk naar voren. Steeds komt Houtdrager met deze gewelddadigheid in aanraking of wordt hij er door anderen, zoals Werner Heuling (p.82-83), over ingelicht. Het belang van dit motief en de universaliteit ervan wordt des te meer bevestigd doordat het een gegeven is dat in de hoofdstukken die buiten Houtdrager omgaan, dikwijls aan bod komt. Dit motief komt o.a. voor in "De sublimatie", "Verhaal", "John Thompsons droom", "Het is niet al zilver wat goud is", "Al gewoon" en "Hartelijke groeten uit de Alpen". Het wordt op een abstracte wijze uitgewerkt in "Tussen het appelvlees en de appelpitten", "De bewegingen", "Lyrisch", "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonen anstatt Butter)" en in het titelhoofdstuk waardoor dit thema nogmaals een sterke nadruk krijgt. Doorheen de hele roman staat het geweld in zijn verschillende vormen centraal. Dit leidt tot een kille atmosfeer, een verkillung, zoals in de romantitel, die kenmerkend is voor het werk als geheel, aangegeven wordt.

#### 6.4.3. De sexualiteit

Ook Houtdrager reageert soms gewelddadig. Zijn aggressiviteit staat vooral in verband met de vrouw en de sexualiteit. Houtdrager is een vrijgezel die stelling in het leven ingenomen heeft (p.41). Als vrijgezel voert hij een afgezonderd, eenzaam bestaan. In de geslachtsdaad probeert hij deze afgeslotenheid te doorbreken, maar steeds lopen deze pogingen op niets uit. Zoals reeds aangegeven, wordt de sexualiteit door de verbinding met de dood tot een destructieve daad. Maar ook zonder het voortbrengingsmotief, zoals Houtdrager de sexualiteit beleeft, is de gemeenschap geen middel tot toenadering tussen man en vrouw, maar is het een wapen in "de steeds sluimerende oorlog tussen de geslachten" (p.59). Na elke geslachtsdaad ondergaat Houtdrager een

vervreemdende ervaring (p.20-21), een absurd gevoel (p.28, 47, 163-165) omdat hij elke daad ziet in termen van een machtsstrijd, een mogelijkheid om de ander te domineren en zich op het leven te wreken: "En door het leedvermaak; de haat, de brutaliteit is hij nu op en top mens. Want dan is de mens mens in de volste zin, lorsqu'il est méchant. Anders is men een pop, een halfheilige, niet het menselijk wezen" (p.48). De sexuele daad wordt een verkrachting maar daardoor wordt terzelfdertijd de mogelijkheid tot toenadering volledig ondergraven. De verkrachter wordt het slachtoffer: "... ik ben toch maar een kloot, ze heeft mij dik zitten, mij overwonnen!" (p.94) denkt Houtdrager in verband met Zimmermann - vandaar ook zijn hevige reactie in de slotparagraaf op de weigering van Marianne om na de school met hem mee te rijden: "Soms, weet hij, zou ik op een van hen willen toegaan, en zo, zonder reden, zonder enig gevoel, koel, koud mijn vuist in het gezicht laten neerkomen, wat zou zo een wijf zeggen" (p.282). Het is een uiting van een ontstellende onmacht die alleen door geweld afgereageerd kan worden. De drie verhoudingen die hij in de loop van het jaar gehad heeft, nl. met Zimmermann, Anita en Marianne zijn bij het slot van de roman tot een definitief einde gebracht: Anita is dood, Marianne wordt door iemand opgehaald (p.282) en Yvette Zimmermann heeft in het geheim een overplaatsing naar een andere school aangevraagd (p.280). Houtdrager is veroordeeld om alleen te blijven, alle zinvol contact is uitgesloten. In Houtdragers vergeefse liefdesverhoudingen wordt zijn isolatie zeer sterk belicht.

Ook in zijn jeugd was de sexualiteit voor Houtdrager steeds een negatief begrip: ze stond in het teken van het onbegrijpelijke (p.44-45, 105), het taboe (p.106), het onvervulde verlangen (p.102) en de dood. Reeds zijn eerste geslachtsdaad met een vrouw ("Tantième visite du faune") vervult hem met het besef van een totale ontoereikendheid en vervreemding. Zijn latere onbevredigende verhoudingen worden hierin reeds weerspiegeld. Deze voorstelling staat in scherp contrast met de beschrijving van het

bultige, misvormde vrouwtje in "De tuin der lusten" die alle sexuele krachten kanaliseert. Zij vangt als een heilige alle abnormalia op en ontmaagdt de jongelingen zodat die de sexualiteit positief kunnen ervaren. Houtdragers beleving van de sexualiteit is een facet van het totale patroon van de zinloosheid en wordt aldus gekoppeld aan een web van motieven.

In het hoofdstuk "Anita" wordt een hechte schakeling tussen een aantal van deze motieven duidelijk. Het hoofdstuk begint met een bezoek van Houtdrager aan Anita (p.39-41), gaat over naar de beschrijving van de kleuterklas (p.41-42), gevolgd door een jeugdherinnering van Houtdrager (p.42-45) en de beschrijving van een avond (p.45-46) om dan terug te keren tot Anita (p.46-47) en te eindigen met een bezoek aan een havenkroeg (p.47-48). Het optreden van Houtdrager tegenover de vrouwen wordt verklaard en in verband gebracht met zijn jeugd en de jeugd in het algemeen. Reeds kleuters zijn kleine barbaren die jagen en gejaagd worden. In de jeugd van Houtdrager komt vooral zijn onmacht naar voren (p.43) en de onmogelijkheid alles te begrijpen. In de avondwandeling (p.46) wordt zeer sterk het besef van de vergankelijkheid en de dood opgeroepen. Macht, onmacht, dood en barbaarsheid hebben alle betrekking op elkaar: het uiteindelijke besef dat overblijft is dat van een oeverloze vervreemding: "Hij kent ook deze wereld niet, een hem vreemd milieu. Hij is een vreemdeling hier en voor zich zelf" (p.47-48).

#### 6.5. Verzoening

Toch zijn er doorheen de roman enkele momenten waarop een mate van verzoening bereikt wordt. In "De brief" roept de muzik een "melancholieke vreugde" (p.37) op, in "De tijd, onze gezelschap" brengt de muziek Houtdrager in de kerststemming: "... alle mensen zijn mijn vrienden, mijn familie, ik ben het

universum " (p.175). Enkele malen voelt hij zich goed zoals op p.169 en in "Een rustige gelukkige slaap", zodat hij weer hoop op de toekomst heeft: "Hij voelt zich plots op het top-punt van gelukzaligheid. Hij beseft dat zulk geluk mogelijk moet zijn, en dat het de eigenlijke kern van dit aardse leven is. Een beetje zon, en ruimte. En hij valt voor éénmaal vredig in een rustige en gelukkige slaap " (p.236). In "Nieuwe perspectieven" wordt het nieuwe vakantieoord tot een paradijs verheven. Op een andere keer wordt een gelukkig gevoel verbonden met een herinnering aan het verleden (p.128) waar hij zich in zijn familiekring beschermd voelt of wordt dat opgeroepen door het herlezen van jeugdboeken waar hijzelf dan "Old Shatterhand Houtdrager" (p.133) is, de held die alle gevaren trotseert. Die tijd is echter onherroepelijk voorbij. De mens heeft al lang zijn staat van natuurlijke onschuld verloren. Door terug te keren naar de natuur probeert hij nog wel deze toestand te bereiken: "Dit is nog de oer-sprong, de essentie, het vergeten leven ..." (p.76) - hij voelt zich ook in de lente, de zon, de warmte, meer geactiveerd - maar uiteindelijk kan de mens niet meer aan zichzelf ontsnappen. Ook de natuur trouwens heeft haar oerstaat verloren. De pollutie is ook daar doorgedrongen (p.81-82, 188-189, 255-258). Alles wat er van het paradijs overblijft, is een vage herinnering aan een lang vervlogen tijd die veel beter was, zoals de faun het beschrijft in "De faun spreekt weer": "Des Guten zuviel, overvloed, zonneschijn, zuurstof, ruimte, bezigheid genoeg. Een rijk leven indertijd " (p.191). De mens is reeds lang verdreven uit het paradijs dat hij nooit meer zal kunnen herwinnen, zoals uit de toekomstfragmenten duidelijk wordt. Het is dit besef dat aan het werk van Hugo Raes een nostalgische en melancholische toon geeft en dat terzelfdertijd de beleving van de zinloosheid zoals die in Een faun verwoord wordt, des te schrijnender doet inslaan.

Kenmerkend voor de schrijfstijl van Hugo Raes is de verbin-  
ding en opeenhoping van een groot aantal motieven. Dit is zeker  
het gevolg van de gedrongen stijl van de schrijver, maar is ook  
inherent deel van de thematische opzet van het werk. Het cen-  
trale thema is de absurditeit van het bestaan. Alles maakt daar  
deel van uit. Het is deze veelheid die Raes in zijn romanstruc-  
tuur heeft proberen te vervatten. Alles sluit bij alles aan  
omdat elk onderdeel een facet is van de overkoepelende zinloos-  
heid. Bovendien wordt door de verdubbeling van de motieven uit  
de Houtdrager-tekst in de onafhankelijke verhalen en de faun-  
hoofdstukken een overkoepelende universaliteit nagestreefd.  
Op deze wijze vindt de veralgemening die uitdrukkelijk in het  
vertelperspectief en de tijdsopzet beoogd wordt, ook in de  
thematiek een verdere uitdrukking.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie Een faun o.a. p.13-14, 95, 158, 166, 186, 199, 254, 256, 257-258.
- 2 Zie Een faun p.12, 41-42, 91, 144, 198.
- 3 Dit wordt ook geïllustreerd door het feit dat Houtrager steeds in het onderwijsmilieu beschreven wordt, eerst als leerling, dan als onderwijzer. De kringloop is niet te doorbreken.
- 4 Het zijn bovendien de platen van de inspecteur, m.a.w. het gaat om het bekende verschijnsel, dat ook de inspecteur een bijverdienste heeft en een morele druk op de leerkrachten uitoefent. Vgl. hiermee trouwens het leerboek onder supervisie en met voorwoord van de inspecteur op p.250.
- 5 Zie Een faun ook p.12, 21, 24, 28-29, 54-56, 59-60, 134, 164, 197, 204, 218-222, 249-252.
- 6 Zie Een faun o.11, 12-13, 95, 169.
- 7 Zie o.a. "Lamp", "Een vervolg", "Dagboek", "Het menselijk heil", "Een stadsbeeld", "Een rustige gelukkige slaap".

## HOOFDSTUK 7            KARAKTERTEKENING EN RUIMTE

### 7.1. Karaktertekening

#### 7.1.1. Passiviteit en inclusiviteit

Houtdrager is ongetwijfeld de centrale figuur uit Een faun. Hij is, zoals reeds uit de bespreking van het vertelperspectief is komen vast te staan, het voornaamste voorbeeld waarvan de verteller gebruik maakt. Hij vormt de spil van de romanwereld die grotendeels door zijn ogen tot stand komt. Houtdrager wordt meestal vanuit een binnenperspectief beschreven, iets wat met de andere personages, op enkele uitzonderingen na, niet het geval is. Door het optreden van Houtdrager verkrijgt de roman een grotere eenheid. Zijn aanwezigheid is het belangrijkste bindmiddel tussen de onsamenhangende episoden uit zijn leven. Daarenboven worden de meeste faun-hoofdstukken aan hem gerapporteerd, terwijl in de onafhankelijke verhalen een aantal personages uit de Houtdrager-tekst figureren. De eenheidsscheppende functie die Houtdrager vervult, is noodzakelijk vanwege de verhaalstructuur van Een faun. Van een doorlopend verhaalverloop - de afzonderlijke hoofdstukken stellen meestal een afgesloten gebeuren voor - is er immers hoegenaamd geen sprake.

Terzelfdertijd houdt de losse opbouw van de intrige ook gevolgen voor de karakterisering in. Uit de bespreking van de tijd is duidelijk gebleken dat die een statisch-cyclisch karakter heeft. Deze tijdsopzet moet een weerslag hebben op de karaktertekening van Houtdrager want het jaar dat beschreven wordt, is zijn jaar. De statisch-cyclische tijdsopzet is de weerspiegeling van een wereldbeeld dat door de verteller en de romanfiguren ook als statisch-cyclisch ervaren wordt. Impliciet wordt Houtdrager hierdoor een statisch personage. De tijdsstructurering is

in dit opzicht karakteropenbarend. Houtdragers levensbeschouwing en -omstandigheden zijn na een jaar precies dezelfde als bij de aanvang van dat jaar. Er is voor hem niets veranderd. Reeds door het ontbreken in de tekst van een dynamische handelingslijn wordt elke mogelijkheid tot karakterontwikkeling in de kiem gesmoord. De stagnatie, een centraal gegeven in de beleving van de absurditeit, wordt aldus door middel van de karakterisering van de hoofdfiguur verder doorgetrokken. Houtdrager wordt vereenzelvigd met de tijdruimte waarin hij zich beweegt.

Evenals Herman uit De vadsige koningen wordt Houtdragers houding en optreden gekenmerkt door passiviteit. Tekenend hiervoor is dat hij als leraar slechts een enkele maal, en dan slechts zeer beknopt, in een klassituatie beschreven wordt (p.21). In de roman wordt dus geen aandacht aan zijn eigenlijk werk besteed, hoewel de onderwijssituatie er een groot aandeel in heeft. Deze passiviteit maakt Houtdrager tot een bespieder. Hij is een outsider die zijn omgeving waarneemt zonder er actief betrokken bij te raken. Houtdrager werkt zelf niet actief-veroverend op zijn omgeving in. Juist hierdoor wordt Een faun tot een situatieroman, want door zijn daadloosheid kan Houtdrager zich niet meer als individu realiseren.<sup>1</sup> Houtdrager wordt evenals Herman uit De vadsige koningen voorgesteld als slachtoffer van een bepaalde situatie, nl. die van de absurditeit van het bestaan die in al haar verscheidenheid wordt uitgebeeld. Het accent wordt dus verschoven van een zuiver persoonlijke problematiek naar situatieontleding. In Een faun wordt in de eerste plaats de absurditeit van het menselijke bestaan blootgelegd. Juist dit uitgangspunt maakt elke vorm van individuele karakteranalyse onmogelijk, omdat de absurditeit een nivellerende kracht is die alle individuele verschillen uitwist. Natuurlijk moet een dergelijke situatie aan de hand van concrete personages, waarvan Houtdrager het belangrijkste is, uitgebeeld worden. Houtdrager krijgt echter geen individuele gestalte. Hij dient als spreekbuis van de verteller:

Such an aspiration implies that the individual character, instead of being the focal point, the purpose for which fiction was created, becomes, instead, a medium for the expression of some particularized view of the reality constructed in the book in which he appears. What captures the excitement of the novelist is the possibility of a character as a "persona", a voice through which the author may express a special attitude toward reality. Any character with his individual temperament, intelligence, sensibility, language, culture, prejudices and convictions, is a natural mouthpiece. Sometimes this exploitation of the character as a medium results in an intentional blurring of his individuality and a consequent heightening of his typicality (Spencer, 1971, p.5-6).

Over Houtdrager zijn er weinig concrete, persoonlijke gegevens bekend. Hij is leraar op een niet nader bepaalde school in of bij Antwerpen. Vroeger gaf hij Duits (p.271), nu doceert hij waarschijnlijk Nederlands zoals afgeleid zou kunnen worden uit p.21 waar hij les geeft over het lijdend voorwerp en bij het binnenkomen van de secretaris de les onderbreekt met de zin: "Wat zagen de herders in de verre hemel?". Houtdrager is bijna veertig jaar: "Zij is nu ook bijna veertig jaar" (p.46), een vrijgezel die alleen op een flatje woont. Meer bijzonderheden worden er over hem niet gegeven. Noch zijn uiterlijk, zijn kleren of zijn studio worden beschreven, afgezien van enkele terloopse verwijzingen. Daardoor blijft hij in een grote mate anoniem. De wisselende namen waarmee naar hem verwezen wordt: Michael Houtdrager, Michael, Houtdrager, Mike, Michel<sup>2</sup>, dragen bij tot deze depersonificatie. De roman is dus niet op de eerste plaats gericht op het uitbeelden van Houtdragers persoonlijkheid en individualiteit, maar hij ontrafelt, vooral door middel van Houtdrager, de absurde situatie waarin elke mens verkeert. Deze veralgemening wordt in de hand gewerkt doordat, zoals in het hoofdstuk over de thematiek duidelijk gemaakt wordt, alle belangrijke aspecten van het leven daarbij aan bod komen. Houtdrager

ondergaat een geweldige hoeveelheid uiteenlopende ervaringen waardoor een grote inclusiviteit bereikt wordt en terzelfdertijd de individualiteit en de eenheid van zijn persoonlijkheid verder ondermijnd worden.<sup>3</sup> Dit wordt natuurlijk eerst mogelijk gemaakt door het ontbreken van een lineair-chronologisch verloop en door het opbreken van de handelingslijn in geïsoleerde, op zichzelf staande tonelen, zoals dat kenmerkend is van de reekstechniek van het moderne drama. Het gevolg is dat een grote hoeveelheid indrukken, gebeurtenissen, anekdoten, ervaringen, enz. in de roman een plaats kunnen krijgen. Ook hierdoor wil de roman een overkoepelende visie brengen; hij wil de wereld in haar absurde totaliteit schetsen. Houtrager is slechts de bijna volledig passieve receptor van een overweldigende hoeveelheid levensmateriaal. Dit brengt noodzakelijkerwijs een verminderde klem op de individuele karakterisering met zich mee: "This deliberate reduction of the role that character has traditionally played in the novel is but one of the most striking results of the novelist's desire to evoke a world, a realm, a 'totality' which will include either a special perspective on reality or as many diverse perspectives as he is capable of expressing" (Spencer, 1971, p.5). Een totaliteit wordt in Een faun weergegeven, de totale ervaring van de absurditeit wordt erin omvat - vandaar ook het grote aantal figuren dat in de roman optreedt. Ook in dit opzicht sluit deze roman, evenals De vadsige koningen bij het open drama aan.<sup>4</sup>

#### 7.1.2. De school

Houtrager wordt dus, zoals het onderzoek van het vertelperspectief onbetwistbaar heeft uitgewezen, als voorbeeld gebruikt. In en door hem wordt de absurde levenssituatie van elke mens uitgebeeld. In dit opzicht speelt de school een zeer belangrijke rol. Houtrager is een leerkracht die heel wat van zijn tijd op de school in het gezelschap van zijn collega's doorbrengt. In het onderwijs vindt Houtrager geen enkele bevrediging, zoals zeer duidelijk blijkt uit "Vraaggesprek": "Stel u even voor dat ik me zou

moeten neerleggen bij levenslang onderwijs" (p.84). Op school houdt Houtdrager zich grotendeels op de achtergrond; hij bespiedt, kijkt toe, maar neemt niet actief deel. Op grond van weinig verheffende waarnemingen echter trekt hij zijn conclusies in verband met de menselijke natuur.

De verhoudingen tussen de collega's worden bepaald door haat en afgunst. Steeds wordt ernaar gestreefd de anderen de loef af te steken. De kleinzieligheid overheerst in het onderwijs. Dit komt vooral tot uiting in het pietluttige optreden van de directeur (zie o.a. p.54, 134) en de inspecteur (zie o.a. p.29, 223). Bovendien wordt ontzettend veel energie verkwist met onbenulligheden. De bespreking van de activiteiten voor de geplande fancy fair in het hoofdstuk "Plannen van de vriendenkring" is hier een goed voorbeeld van. De verhoudingen tussen de leraren worden gekenmerkt door artificialiteit: "... na een heel jaar rigoureuus stijf en ambtelijk zonder enig falen te hebben omgebracht ..." (p.249). Ze houden zich daarenboven aan een stricte arbeidsverdeling. Niemand wil nog meer doen dan waartoe hij contractueel verplicht is, zelfs de werksters niet (p.12, 98). De leerkrachten leven een onnatuurlijk en absurd bestaan: "Het zijn de wezens die op de meest irreële manier in - of is het buiten - het leven staan ... Een zorgvuldig bewaard gebleven sfeer van steriliteit en bombast, van niet-essentiële dingen. Want zij beseffen niet eens de toedracht van de zaak" (p.65). Toch zijn zij niet alleen schuldig omdat zij weer radertjes zijn in een groter geheel. Juist hierdoor worden zij van hun individualiteit beroofd. Ze worden met toestanden geconfronteerd die onmenselijk zijn, "die al decennia duren" (p.30) en waar maar geen verandering in komt. Er wordt met de moeilijkheid van hun taak helemaal geen rekening gehouden (p.241-242). Om zelf niet ten onder te gaan, zijn de leraars verplicht als tirannen op te treden zoals Marijke (p.242) en Thompson (p.55, 68).

Nu worden de leerlingen, voorgesteld als anonieme groep, niet

uitsluitend als slachtoffers getekend. Ook over hen wordt er niets positiefs vermeld. Zij zijn er op uit om de leraren en elkaar te pesten (p.42-43, 68, 99, 122-123) en vooral hun domheid is opvallend. Herhaaldelijk wordt er door de leraren hartelijk gelachen met de fouten die de leerlingen maken (p.30, 240). Zo zoekt Houtdrager in de schriften naar al het domme: "... naar al wat er aan idioots in staat" (p.56). Het duidelijkst komt de "verdorvenheid" van het kind naar voren in Houtdragers bezoeken aan de schilderachtigheid, een sterk ironische benaming voor de kleutertuin.<sup>5</sup> Telkens wordt hij er geconfronteerd met het leven in al zijn absurditeit. De kleuters worden beschreven als "het barbaarse volkje" (p.41) en "dat gebroed" (p.42), ze zijn vuil en stelen, zoals Victor (p.144-145); in hen zijn reeds de kleine volwassenen zichtbaar. Maar grotendeels dragen de ouders door hun belachelijke optreden hiervoor de schuld (p.12, 42). De kringloop wordt zodoende onherroepelijk gesloten. De leerkrachten staan echter machteloos (p.198). Wat telkens naar voren komt in de schoolsituatie (en daarbuiten) is de gewelddadigheid en destructiviteit van de menselijke verhoudingen.<sup>6</sup> De mens streeft ernaar zijn medemens te vernietigen. Deze houding wordt met betrekking tot Houtdrager als volgt samengevat: "En door het leedvermaak; de haat, de brutaliteit is hij nu op en top mens. Want dan is de mens mens in de volste zin, lorsqu'il est méchant. Anders is men een pop, een halfheilige, niet het menselijk wezen" (p.48). Hierdoor wordt de absurditeit van het bestaan nog een stap verder gevoerd, omdat op deze wijze aangegeven wordt dat de mens zelf gedeeltelijk verantwoordelijk is voor de penibele situatie waarin hij zich bevindt.

Houtdrager ervaart de school als negatief "want de vrolijke dingen gaan uit het geheugen, de sombere blijven hangen" (p.30). Het onderwijs kan hem geen enkele bevrediging bieden. Een schooljaar ziet hij in termen van het aantal fouten dat hij moet corrigeren (p.11). Houtdrager is er dan ook over verwonderd dat anderen in de school wel kunnen genieten (p.197). In en door het

schoolverband komt echter vast te staan dat er geen duidelijke indeling tussen jagers en gejaagden kan worden gemaakt. Zoals de leraars zijn ook de leerlingen terzelfdertijd beiden. Op deze manier wordt de kringloop gesloten: iedereen is zowel beul als slachtoffer. Zodoende kan de school tot een microkosmos van het leven worden: "De school, tranenaarsdal, aarstranendal, zou men welhaast zeggen" (p.98).

Op school vindt Houtdrager door het waarnemen van alles wat er rondom hem gebeurt dus een bevestiging van zijn negatieve kijk op het leven. De absurditeit van het bestaan wordt er aan alle kanten belicht. Als resultaat hiervan ervaart Houtdrager een scheiding tussen hemzelf en de werkelijkheid: de wereld is zinloos en daardoor kan hij er zich niet in realiseren. Terzelfdertijd echter maakt hij onherroepelijk deel uit van deze wereld, hijzelf is ook een leraar en een radertje in het absurde bestaansmechanisme. Van hieruit is een universalisering mogelijk en wordt tevens de absurditeit versterkt: de mens ziet de absurditeit rondom zich, maar hij is zelf, op grond van zijn mens-zijn, tot deelname hieraan verplicht. Ook een afstandname door passiviteit helpt uiteindelijk niet.

In zijn collega's vindt Houtdrager parallellen met zichzelf. Ze staan in zijn verlengde en weerspiegelen zijn houding t.o.v. het leven. Geen enkele van de collega's vindt voldoening in het onderwijs.<sup>7</sup> Ook zij worden hoofdzakelijk passief voorgesteld, tegen elkaar kankerend in de leraarskamer over de moeilijkheden en absurditeiten van het onderwijs. Het onderwijs is kinderachtig en saai (p.11), er wordt alleen uitgekeken naar de vakantiedagen (p.11, 55). De leraars zijn onderworpen aan de grillen van de inspecteur (p.29, 98, 250-251), de pesterijen (p.68, 98) en de domheid van de leerlingen (p.30-31). Voor hun werk worden ze niet behoorlijk vergoed, zodat de meesten een bijverdienste moeten zoeken die echter een gelukkig leven onmogelijk maakt (p.31, 242-243). De andere leraars ervaren dezelfde frustraties als Houtdrager en geven daaraan ook uitdrukkelijk lucht in de hoofdstukken: "Septem-

ber", "Er zijn dingen", "Plannen van de vriendenkring", "Een en ander" en "Arbeid adelt". Deze klachten worden door een groot aantal onderwijzers geuit waarvan de meesten slechts een enkele maal of hoogstens enkele keren optreden<sup>8</sup>, zodat ze natuurlijk helemaal onpersoonlijk blijven. Het gaat er immers niet om hen als individuen voor te stellen maar ze zijn eerder personificaties van een bepaalde idee; ze worden tot hun functie herleid. Om deze idee is het te doen, niet om de individuele karaktertekening. Juist het grote aantal personen dat aan deze gevoelens uiting geeft, verleent er een anonieme universaliteit aan: "Aldus zijn de dames en heren in het leraarshokje bezig en commentariëren de toestanden die al decennia duren, en het leraarsambt dat elk jaar met enkele kleine bijkomende activiteiten verzaagd wordt ..."  
(p.30) en "De onderwijzeressen van de lagere afdeling mopperen"  
(p.241). Deze personen treden niet op als individuen maar als bestanddelen van de ruimte. Door de andere leraars worden Houtdragers onlustgevoelens t.o.v. de school bevestigd. Hierdoor boet Houtdrager aan individualiteit in en wordt zijn functie als spreekbuis van de verteller versterkt. Immers, als zijn mening door zoveel anderen gedeeld wordt, is zijn optreden van exemplarische aard. In Houtdrager en de anderen wordt aangetoond dat de ervaring van de absurditeit en het deelhebben eraan, d.i. het in de hand werken ervan, één zijn. Daarom is Houtdrager geen figuur die onverdeeld de sympathie van de lezer wint en waarmee de lezer zich geredelijk kan identificeren. Doordat hij zijn steentje tot de absurditeit bijdraagt, is hij "negatief" te beoordelen; in de mate echter waarin hij zelf slachtoffer is, verovert hij het meegevoel van de lezer.

### 7.1.3. Buiten de school

Evenals Houtdrager verkrijgt de school een exemplarisch karakter. De school en de mensen erin stellen in microkosmos het leven voor. Houtdragers leven kan volledig in termen van de school beschreven worden. De schoolinvloed doet zich immers, wat hem be-

treft, ook buiten de school voelen. Met een aantal collega's heeft hij buiten de onmiddellijke schoolsituatie contact, zoals in "Het vrolijke feest". Werner Heuling en John Thompson zijn zijn vrienden, met enkele leraressen knoopt hij een verhouding aan en samen met andere collega's, nl. Norbert Deblokker en zijn vrouw (p.255-258, 272), en John Overijsse (p.271-273) brengt hij gedeeltelijk de vakantie door. Hierdoor wordt de wereld van Houtdrager microscopisch klein. De schoolsfeer, zoals die door de leraren vertegenwoordigd wordt, is overal terug te vinden, er is geen ontkomen aan, zelfs niet tijdens de vakantie: "...je bent er onderworpen aan nog vreselijker gedwongen sfeer dan tijdens het schooljaar " (p.258). In omgekeerde richting heeft Houtdragers privé-leven ook een weerslag op zijn positie als leraar. Zo leidt het nemen van slaappillen ertoe dat hij zich verslaapt en daardoor een schooldag mist (p.128-130), wat hem dan weer de woede van de directeur op de hals haalt in "Larie", en wordt hij bij zijn inhechtenisname in "La tournée du Grand Duc" beschuldigd van het overtreden van de leraarscode (p.182). Ook op deze wijze wordt de kringloop voltooid en zo blijkt dat in wezen alles overal hetzelfde is. De onmogelijkheid om radicaal van de andere leraars en de schoolsituatie los te komen, geeft dit aan.

Bovendien versterken Houtdragers buitenschoolse ervaringen zijn negatieve bevindingen omtrent de menselijke natuur en het leven. Op deze wijze wordt door de ontmoetingen met anderen een beeld van Houtdragers levenservaring opgebouwd. Ook in dit privé-leven van Houtdrager komen heel wat personages voor. Een groot aantal blijven anonieme gestalten die slechts in een flits opduiken en dan weer verdwijnen zoals de twee gestalten: "Een afgetakeld, oud en arm mens, en op deze zijde: een meisje van een jaar of tien " (p.46) uit "Anita", een oude vrouw uit "Een stadsbeeld", een man (p.129), de kroeglopers uit "La tournée du Grand Duc" of de figuren uit "Het uur (een documentaire)"; anderen krijgen een naam zoals de oude De Proost (p.84) en Louis ("Een vreemde geur, of:

beroerde gevoelens"). In hen wordt een scala van menselijk lijden blootgelegd, het armzalige van het bestaan aangetoond en terzelfdertijd weergegeven hoe de mens zich als een beul t.o.v. de medemens gedraagt. Er is echter geen hoop op verbetering: "Met zulke wezens moet de wereld de toekomst in, de ruimte in, inschepen voor de paradijselijke tijden, huhu" (p.181). In deze wezens waarmee Houtdrager zelf in aanraking komt, en waarover hij o.a. door Werner Heuling (p.82-83) en door zijn tante (p.231-232) hoort vertellen, wordt de zinloosheid van het leven uitgebeeld. Soms vindt Houtdrager een verwante geest zoals Louis (p. 117-122), die ook deze absurditeit aan den lijve ervaart en in de drank vergetelheid probeert te vinden. Al deze personages zijn zeer schetsmatig getekend en kunnen dan ook eerder als personificaties beschouwd worden. Zij vertegenwoordigen een bepaald aspect van het leven, van Houtdragers levensruimte, ofwel door parallelie, zoals in het geval van Louis, ofwel door illustratie - nl. als zij in hun optreden gestalte geven aan de absurditeit. In beide gevallen echter wordt een grote mate van universalisering bereikt. En vooral door het grote aantal figuren dat optreedt wordt dit bevestigd: de totale levenservaring wordt in Een faun uitgedrukt. Bovendien blijkt hieruit juist de situatiegerichtheid van Een faun. Het gaat in deze en andere gevallen immers niet om het uitbeelden van Houtdragers innerlijke reacties, dus om psychologische uitdieping, maar juist om het voorstellen van aspecten van de absurde levenssituatie. Door deze gerichtheid op de objecten van Houtdragers belangstelling wordt aan hem een mate van individualiteit ontnomen en wordt het accent verschoven naar de factoren die zijn levensruimte uitmaken. Een faun is in termen van Todorov een "a-psychologische" roman:

Le récit a-psychologique, au contraire, se caractérise

par ses actions intransitives: l'action importe en elle-même et non comme indice de tel trait de caractère. Les Mille et une nuit relèvent, on peut dire, d'une littérature prédicative: l'accent tombera toujours sur le prédicat et non sur le sujet de la proposition (1971, p.79).

De diverse ervaringen duiden op hetzelfde: de absolute zinloosheid van het menselijke bestaan.

#### 7.1.4. De vrouwen

Een bijzonder aspect van deze beleving wordt uitgemaakt door Houtdragers relatie tot de vrouw. Vrouwen hebben van zijn jeugd af al een bijzondere sexuele aantrekkingskracht op hem uitgeoefend. Hij droomt van hen (p.102), probeert tussen hun benen te kijken (p.226-230) en verzamelt pin-up foto's die hij bij de dood van zijn broer verbrandt (p.230). Later gaat hij trouwens weer aan het verzamelen (p.184, 205). Als vrijgezel is Houtdrager voortdurend op zoek naar vrouwen. Bijna elke vrouw die hij ontmoet, wil hij veroveren, zoals de nicht van Guido Joers (p.57-58), Marijke (p.98), Geertje (p.197) en de Zweedse schone (p.269-271). Hij zoekt ze als prooi, in het besef dat: " ... no woman will ever be good enough for me" (p.281). In de tekst worden drie zich gelijktijdig afspelende verhoudingen beschreven, nl. met Yvette Zimmelman, Anita Thompson en Marianne. Bovendien laat hij voortdurend een oog op anderen vallen. Hieruit, evenals uit zijn voyeursgedrag, is reeds duidelijk het onbevredigende van deze relaties af te leiden.

Houtdrager wil graag een zinvolle relatie tot stand brengen, maar kan dit door zijn eigen beperkingen niet waarmaken:

Nee, dat zou het wel niet geworden zijn, want om te

trouwen had hij ook vroeger geen zin. Dat is nooit bij hem opgekomen. En meer dan een keer of twee, heeft hij nooit een vrouw gehad, langer blijven ze niet, als ze te weten komen, of voelen dat het niet gemeend is. Juist dat langer blijven had hij nodig om op peil te geraken, om zijn tempo te laten afdammen, nadat het overtollige ervan was uitgewoed, dacht hij (p.135).

De verhoudingen zijn hoofdzakelijk op het sexuele afgestemd en lopen telkens op niets uit: ze worden door Zimmelman en Marianne afgebroken en door de dood van Anita beëindigd. Omdat Houtdrager dit contact nodig heeft voelt hij zich telkens tekortgedaan.

De drie verhoudingen kennen een identiek patroon. Bij Zimmelman en Anita begint de relatie met een overweldiging door Houtdrager (p.18, 26-27), de sexuele daad wordt gekenmerkt door ruwheid en geweld (p.27, 47, 161) als uitdrukking van "een wreken? te grazen nemen?" (p.46). Zelfs wanneer de sexuele band "natuurlijk" voorkomt, zoals in het geval van Marianne, dan nog blijft er over de verhouding de suggestie van het perverse en het ontspoorde hangen (p.160-161). Houtdrager laat zich daarbij als iemand zonder gevoel kennen: "Ze begint te geloven dat hij een gevoelloze of asceet, een mensenhater is" (p.20). Daarvan getuigt ook zijn gebrek aan reactie op de aankondiging van Anita dat ze in verwachting is (p.75) en zijn optreden tegenover Marianne in zijn slaap in "Waarom we zien, dat de mens een diep geval is". Toch voelt hij zich tegelijkertijd "een bandiet, een schurk, een onmens, hij krijgt het besef dat hij een roemloze lege daad heeft gesteld nadat hij leeg en zij voltooid werd" (p.47). Deze gewelddadigheid en gevoelloosheid sluit de mogelijkheid uit een zinvolle relatie op te bouwen.

Houtdrager zal voor "de vrouwen die meer en meer afstand be-

waren" (p.205) een vreemde blijven. Dit blijkt zeer duidelijk uit de reacties van Zimmelman en Marianne op zijn optreden. Beiden krijgen uitvoerig de gelegenheid hun gevoelens van ontgoocheling te openbaren: Zimmelman bij wijze van een brief in "De brief" en Marianne door het binnenperspectief in "Waaraan we zien, dat de mens een diep geval is". Dit wordt verder bevestigd doordat Houtrager hen niet sexueel kan bevredigen. Hij kan niet tot een volwaardige daad komen. Marianne "doet alsof ze erg ver is" (p.161), Zimmelman simuleert (p.21), een tweede maal komt hij niet tot ejaculatie (p.94). Bij Anita is het te vlug en in haar (p.27). Dat ontstelt hem telkens: "Bij dit woord is het plots of hij zich heel tender en klein en onvolwassen voelt. Hij is geen man meer" (p.27) en "... is er een zwevende onzekerheid bij Michael, hij is zijn basis kwijt, ergens heeft hij een aansluiting gemist" (p.94). Van jager wordt hij tot gejaagde, van gewelddenaar tot slachtoffer: "En in de koele nachtlucht, als hij naar huis gaat, krijgt hij het overduidelijke besef: ik ben toch maar een kloot, ze heeft mij dik zitten, mij overwonnen!" (p.94). Uit deze vernedering resulteren de haatgevoelens die hij tegenover de vrouwen koestert. In deze drie verhoudingen gaat het allerminst om individuele karaktertekening. Door de identieke herhaling van hetzelfde patroon wordt juist in zo algemeen mogelijke termen een situatie geschilderd. De vrouwen fungeren als aspecten van de ruimte. Ook Houtragers optreden moet in dit licht gezien worden. Hij verpersoonlijkt voor Marianne elke man: "Ze krijgt het gevoel dat het een man slechts om dat ene ding te doen is, en dat hij voor de rest het meest norske wezen is, dat een vrouw almaardoor kwetst met zijn aangeboren ruwheid" (p.162-163). Uit deze verhoudingen blijken de onoverbrugbare kloof tussen de geslachten, de onmogelijkheid van toenadering en de destructieve gewelddadigheid van de sexu-

ele contacten. Het resultaat is een onoverkomelijke isolatie. Ook in de huwelijksverhoudingen die beschreven worden, nl. die van Werner Heuling en zijn vrouw, die van John Thompson en Anita en het verkeerde huwelijk, worden deze gedachten verder ontwikkeld, zodat de universaliteit ervan beklemtoond wordt.

Houtdrager neemt t.o.v. de vrouwen een dualistische houding in. Enerzijds heeft hij een sterke behoefte aan tederheid en liefde, anderzijds stoot hij de vrouwen af door een houding van ongenaakbaarheid en gevoelloosheid. Hij speelt dan ook een rol. In het gezelschap van Zimmelman en Marianne is hij de onderwijzer (p.20, 160), bij zijn tweede bezoek aan Anita is hij als loodgieter verkleed (p.40). Houtdrager is er niet toe in staat zich volledig voor de ander open te stellen. Juist in deze tegenstelling ligt het wezen van de absurditeit en wordt de figuur van Houtdrager getekend. De absurditeit is een deel van zijn leven. Daardoor kan Houtdrager ook niet onverdeeld de sympathie van de lezer winnen. Ook de lezer neemt dus t.o.v. hem een dualistische houding in. In zijn onmogelijkheid om van zichzelf mee te delen wordt de isolatie van Houtdrager versterkt. Houtdrager voelt wel mee met de medemens, maar kan aan dit gevoel geen uitdrukking geven. Dit meegevoel blijkt o.a. uit zijn schaamte als hij Zimmelman met een andere vrouw in een kroeg betrapt (p.180-181), zijn liefdesverklaring aan Anita (p.41) en zijn ontsteltenis bij haar dood (p.240). Hij kan echter niet boven de beperkingen van zijn mens-zijn uitstijgen. Het hopeloze uitreiken naar de ander vormt een belangrijk facet van de absurditeit van het leven. Door de tekening van de vrouwen wordt dus de absurditeit die ook op school ervaren wordt, op een persoonlijk vlak verder gevoerd. Ook nu staat de karaktertekening ten dienste van het uitbeelden van

de absurditeit van het menselijke leven in zijn totaliteit. In de drie vrouwen wordt Houtdragers verhouding tot de vrouw getekend. Dit streven naar totaliteit komt ook naar voren doordat in de hoofdstukken waarin Houtdragers relatie tot de vrouwen behandeld wordt, ook een heel aantal andere thema's aan bod komen. Zodoende wordt beklemtoond dat het seksuele slechts een aspect van een veel groter geheel is. Bovendien treden de vrouwen ook buiten een erotische context op, zodat ze "veelzijdiger" worden voorgesteld en ook op andere punten bijdragen tot de opbouw van een absurd wereldbeeld.

#### 7.1.5. Andere prominente figuren

Andere figuren die herhaaldelijk in de tekst voorkomen en daardoor een zekere prominentie verkrijgen, zijn de vader en moeder van Houtdrager, Werner Heuling en John Thompson. Van Houtdragers vader, een gewezen rijkswachter (p.205), wordt aangegeven dat hij sukkelde (p.31) als gevolg van een attaque (p.33) en daardoor Houtdrager veel geld kost. Later wordt vermeld dat de vader dood is (p.175) nadat hij drie jaar ziekelijk geweest is (p.205). De tijd van zijn dood wordt niet aangegeven, maar nergens in de loop van het beschreven jaar wordt er melding van gemaakt. In "Een faun over naturalistische details" neemt Houtdrager zelfs een Duitser kwalijk dat "bv." zijn vader tijdens de Duitse bezetting vermoord is (p.268).<sup>9</sup> In de figuur van zijn vader wordt vooral de doodsidee belicht en daarmee gepaard gaand de zinloosheid van het lijden en de machteloosheid van de mens. Van een persoonlijke relatie vader-zoon is er geen sprake. Hetzelfde geldt voor Houtdragers verhouding tot zijn moeder. Zijn vader en moeder krijgen in de tekst geen persoonlijke gestalte. Het gelukkige gevoel van zijn jeugd dat hij "heel veel van zijn moeder en vader hield" (p.128) kent hij niet meer. Hij heeft "al lang

geen hecht contact meer met haar" (p.205). Zijn moeder bekommert zich nog om hem, maar Houtdrager ervaart haar bemoeienissen als storend (p.142-143, 174, 205). Het resultaat is een toenemende eenzaamheid zoals uitgebeeld in "De tijd, onze gezelschap". Houtdragers houding, bv. in "Moeder", getuigt van een gevoelloosheid die, zoals zijn relatie met de vrouwen, kan worden toegeschreven aan een innerlijke inhibitie die hij niet kan te boven komen: "Ik kan het niet helpen. O, gruwel: vader of moeder zijn! De splitsing der wegen, het verdwijnen der affectie" (p.205). Dus ook in dit geval is er een tweeslachtigheid bij Houtdrager aanwezig.

Houtdragers optreden t.o.v. Thompson is op dezelfde leest geschoeid. Enerzijds beschouwt Houtdrager hem als zijn vriend (p. 24, 41, 191), maar terzelfdertijd bedriegt hij hem met zijn vrouw en vertelt hij hem leugens over een gefingeerde zuster (p.248). Hierin komt de variabiliteit van de menselijke verhoudingen naar voren. Ook in het gedrag van John Thompson wordt dit principe uitgewerkt: zijn tiranmentaliteit op school t.o.v. de leerlingen (p.55, 68) staat in hevig contrast met de zorg die hij zijn kinderen toedraagt na de dood van Anita, in "Speelgoed voor de kinderen". "Ik ben een beetje veranderd ..." (p.248) geeft hij toe. In andere gevallen lopen zijn daden parallel met die van Houtdrager: zij delen dezelfde liefde voor de natuur en het buitenleven, zij gedragen zich herhaaldelijk wreed en ruw en zijn verplicht er een bijverdienste op na te houden (p.242).

In het optreden van de andere figuren weerspiegelt zich de absurditeit en zinloosheid van het bestaan, het failliet van de intermenselijke betrekkingen en de problematiek van de sterfelijkheid. Dit geldt zowel voor Houtdragers ervaringen op als buiten de school. Deze omvattendheid beklemtoont echter dat het overal hetzelfde is. Door zijn waarnemingen - hij verhoudt zich niet actief tot zijn omgeving - wordt Houtdragers

beseft van de absurditeit van het bestaan gevoeld. Hij kan tot geen andere conclusie komen. Ook andere figuren, ditmaal weer binnen en buiten schoolverband, zijn dezelfde mening als Houtdrager toegedaan, zodat hierdoor naast de totaliteit van deze ervaring die alle aspecten van het leven omvat, ook de universaliteit ervan beklemtoond wordt. In dit verband is Werner Heuling de belangrijkste figuur. Hij staat van alle personages uit Een faun zeker het dichtst bij Houtdrager. Tijdens een gesprek met Houtdrager in "Van boten en lieden" maakt hij uitvoerig zijn opvattingen over het leven bekend. Hieruit blijkt dat Heuling Houtdragers levensopvattingen en -houding deelt. Hij is asociaal (p.250) en tegen zijn zin in het onderwijs (p.251). De menselijke beperktheid heeft hij aan den lijve ondervonden in zijn huwelijk dat op de rotsen gelopen is (p.86-88). T.o.v. zijn kinderen wil hij zich voor het hun aangedane leed verontschuldigen (p.91). Heuling ervaart dezelfde levensonlust zodat Houtdragers typering: "Dat is de algemeen menselijke conditie die jij als een soort persoonlijk lijden ziet ..." (p.91) ook zelfkarakteriserend is. Heuling wordt zodoende tot een alter ego van Houtdrager.<sup>10</sup>

Juist in de ervaringen het bewust zijn van de absurditeit en het deelhebben eraan wordt het leven nog zinlozer gemaakt omdat weten in dit geval niet tot bevrijding leidt, integendeel. Louis drukt het als volgt uit: "Wel, in dat stuk zit het hele drama van de mens, daarin worden waarheden gezegd: Weten is gestorven zijn. Dat wordt daarin gezegd. Weten is gestorven zijn" (p.119). Ook in het innerlijke dualisme in een aantal figuren wordt aan deze problematiek een uitdrukking gegeven. Het masker dat ze voorhouden, is immers niet in overeenstemming met wat ze werkelijk voelen, zodat ze met zichzelf in conflict liggen. Zelfs al zijn ze zich bewust van deze tweeledigheid, dan nog kunnen ze dat helemaal niet verhelpen. Dit blijkt o.a. uit Houtdragers optreden t.o.v. de vrouwen en zijn moeder, de tegenstelling tussen Thompsons optreden op school en daarbuiten, Werner Heulings afwijzing van

het onderwijs terwijl hij een leerboek naar de smaak van de inspecteur aan het schrijven is (p.250-251), en het kankeren van de leraars en leraressen over het onderwijs, terwijl ze zelf tot de slechte sfeer bijdragen. De mens handelt dus niet overeenkomstig zijn overtuigingen. Juist uit deze tweespalt blijkt zijn volslagen machteloosheid om iets aan zijn situatie te wijzigen. Hij zit vast in zijn menselijke beperktheid. In termen van Houtdrager wordt dit gevoel bevestigd door de flashbacks naar zijn jeugdijaren. De ervaringen die hij dan had, worden in zijn volwassen leven herhaald. Ook in dit opzicht is er geen verandering ingetreden. De kringloop wordt dus weer gesloten. Juist omwille van dit dualisme zijn de personages en vooral Houtdrager - de heldenfiguur die hij wil zijn uit zijn jeugdijaren: "Old Shatterhand Houtdrager" (p.133) is hij niet meer - niet eenzijdig negatief of positief te beoordelen. Ze roepen bij de lezer gemengde gevoelens op. Juist daardoor wordt aan de absurde levenswerkelijkheid gestalte gegeven.

In de karakterisering vindt dus de absurditeit van het bestaan een verdere verwoording. Het grote aantal personages beklemtoont de totaliteit en universaliteit van deze ervaring, die alle aspecten van het leven omvat en dit ook onveranderlijk beheerst. De absurditeit is absoluut en ondoorbreekbaar, zoals door de tijdsvormgeving uitdrukkelijk wordt gesuggered. In Een faun wordt de zinloosheid niet voorgesteld als een persoonlijk gevoel, alleen eigen aan Houtdrager, maar juist de algemeenheid ervan - elke mens wordt erdoor geraakt - wordt onderstreept. Dit veronderstelt meteen dat in Een faun de individuele karakterisering ten voordele van de uitbeelding van een situatie, op de achtergrond komt te staan. Een faun is geen psychologische studie. De romanpersonages verliezen hun typerende eigenschappen, ze worden bijna onpersoonlijk voorgesteld en

daardoor herleid tot onderdelen van de ruimte. Dit blijkt ook uit het feit dat slechts aan enkelen de gelegenheid wordt gegund om zich van binnen uit bekend te stellen. De anderen worden geïdentificeerd met hun masker, d.w.z. met wat ze zeggen en doen, waardoor ze automatisch vlak getekend worden. Daarmee wordt Houtdrager de centrale figuur. Zijn ervaringswereld vormt de spil van de roman. De anderen draaien om hem heen, maar terzelfdertijd wordt hij ook gedesindividualiseerd: niet zijn persoon is belangrijk, maar wel dat wat hij vertegenwoordigt. Door de analyse van het vertelperspectief is komen vast te staan dat hij een speelbal in de handen van de auctoriale verteller is. Houtdrager is de voornaamste spreekbuis van de overkoepelende vertelinstantie. In Een faun wordt geen persoonlijke beleving uitgebeeld, maar een wereldbeeld geschetst. Het individuele staat ten dienste van het algemene.

#### 7.1.6. De karakterisering in de faun-hoofdstukken en de onafhankelijke verhalen

Tot deze opzet dragen ook de vertellingen van de faun en de afzonderlijke verhalen bij. Bij de bespreking van de karakterisering in deze hoofdstukken moet men een onderscheid maken op grond van een grotere of kleinere betrokkenheid bij de Houtdrager-tekst. In de verhalen van de faun en de onafhankelijke hoofdstukken komen herhaaldelijk een aantal figuren uit de Houtdrager-fasen ter sprake: Houtdrager zelf in "Tantième visite du faune" en "De faun over naturalistische details"; Werner Heuling in "De sprookspreker, de ziener" en in "Hartelijke groeten uit de Alpen" samen met zijn vrouw Jeannine en de kinderen; John Thompson in "De sprookspreker, de ziener" en "John Thompsons droom"; de directeur in "Bespied" en "In de nieuwe turnzaal"; Yvette Zimmermann in "De nieuwe orde" en "Mechanisch speelgoed"; de inspecteur in "Een centraal punt"; Marianne in "O, haar!"; Geertje in "Damasus"; het abortusmanneltje in "Al gewoon". Hoewel de meeste van

deze verhalen relatief zelfstandige eenheden vormen, wordt door de kruisverwijzingen toch een groter verband gesuggereerd. Daardoor wordt de problematiek, die in deze afzonderlijke hoofdstukken behandeld wordt, in een bredere context geplaatst.

Deze aanvullende verhalen hebben wat de karakterisering betreft dikwijls een zeer verschillende uitwerking, die echter wel functioneel aansluit bij de karakteriseringsopzet van de Houtdrager-tekst. In "Tantième visite du faune" wordt Houtdragers latere onbevredigende beleving van de sexualiteit reeds teruggevoerd tot zijn eerste sexuele daad. Ook toen voelde hij zich "vreemd en losgeslagen" (p.80). In "De faun over naturalistische details" komt zijn onvermogen tot begrip van de ander in zijn gesprek met een Duitser naar voren. In beide fragmenten wordt dus de persoonlijkheid van Houtdrager zoals die uit de Houtdrager-fasen naar voren komt, bevestigd. Hetzelfde gebeurt t.o.v. Werner Heuling, John Thompson en Yvette Zimmelman. In "De sprookspreker, de ziener" en "John Thompsons droom" worden de huwelijksmoeilijkheden van Heuling en Thompson beschreven, in "Mechanisch speelgoed" de eenzaamheid van Zimmelman. In het eerste geval worden beiden als voorbeelden gebruikt: "Neem nu, aldus de faun, de wrevel, de wrevel van bijvoorbeeld John Thompson ..." (p.59), "Zoals in het voorbijge huwelijk van Werner Heuling" (p.59); in het tweede wordt Yvette Zimmelman niet bij name genoemd. Het resultaat hiervan is een ontpersoonlijking en universalisering die aansluit bij de karakteriseringsopzet van de Houtdrager-tekst.

Met de directeur en de inspecteur doet zich het tegenovergestelde voor. In de onafhankelijke hoofdstukken wordt hun publiek masker van de Houtdrager-fasen afgerukt ("... uitgelord tot het onwezenlijk functionaris zijn?" (p.136), "... moeite doend zijn gelaat niet uit de menselijk lijkende en intelligente plooi te trekken. Gewoonte maakt een tweede natuur ..." (p.145) ) om hun kleinmenselijkheid te belichten: "Schrik niet, walg niet, hij is

ook maar een mens." (p.136). Hierdoor wordt de absurditeit van het menselijk dualisme, een belangrijk gegeven in de Houtdrager-tekst, verder uitgedragen. In "Hartelijke groeten uit de Alpen", "O, haar!" en "Damascus" waarin respectievelijk Werner Heuling met zijn vrouw en kinderen, Marianne en Geertrude Van Eyk voorkomen, wordt een ander effect nagestreefd. In deze fragmenten wordt telkens een reeds vroeger vermeld feit verder uitgebouwd. Het gebruik van juist deze personages is echter in een grote mate incidenteel. Niet de personages als zodanig zijn belangrijk, wel de incidenten die beschreven worden. Deze gebeurtenissen illustreren een of ander aspect van de absurditeit van het leven: "O, haar!" het belachelijke en kleine van de mens, "Damascus" de doodsproblematiek en "Hartelijke groeten uit de Alpen" de menselijke wreedheid. Juist het feit dat dit laatste verhaal handelt over Werner Heuling en zijn vrouw, waarvan hij al lang gescheiden is (p.87), wijst erop dat in deze gevallen de correcte karakterisering bijkomstig is en dat het accent ligt op het uitbeelden van een situatie. Karaktergeloofwaardigheid en -consequentie zijn in dit opzicht van minder belang. De romanfiguren zijn slechts middelen tot een doel. Vandaar ook dat ze in de tekst dikwijls in zeer verschillende situaties worden getekend. De roman wil een totaal wereldbeeld schetsen. De romanfiguren staan ten dienste van het uitbeelden van de absurde bestaansworsteling van de mens. Deze situatie wordt vanuit zoveel oogpunten als mogelijk belicht. Het individuele dient als concretisering van het algemene. Ook de onrealistische verbeeldingsverhalen beklemtonen dit aspect. In het imaginaire wordt het voorbeeldkarakter van deze verhalen bevestigd. Op dezelfde manier verplaatst de aanwezigheid van de faun, een door en door fictieve gestalte, de roman als geheel van een realistisch naar een fictief vlak. De totale roman wordt daardoor tot een door de auctoriale verteller gekozen illustratie van zijn levensvisie. Op een dieper vlak wordt juist daardoor het waarheidskarakter van

Een faun, zoals reeds in het hoofdstuk over het vertelperspectief aangegeven is, verhoogd.

Deze tendens tot veralgemening is door het gebruik van het meervoud (p.246) evident in "Al gewoon" en nog duidelijker in "De nieuwe orde". De levensbeschrijving van Yvette Zimmelman is niet gericht op karakterontleding, maar wil aantonen dat alles altijd hetzelfde blijft: "Dit was toen de Grote Gruwel al lang voorbij was en in de tijd van vrijheid en vrede en democratie en gelijke rechten. Allen gelijk voor de wet!" (p.51).<sup>11</sup>

In de andere verhalen die geen rechtstreeks verband hebben met de Houtdrager-tekst is deze veralgemening, hoewel niet altijd expliciet, nog uitdrukkelijker aanwezig. Het feit dat de meeste van deze verhalen als verbeeldingsverhalen kunnen worden getypeerd, draagt zeker hiertoe bij. In deze verhalen worden thema's die reeds in de Houtdrager-tekst werden aangeroerd, verder doorgetrokken. Het gaat dan ook zeer dikwijls om bijna anonieme figuren: de vader-zoon verhouding in "Een akte(r)" als beeld van de kringloop van het leven, de twee strijdende groepen, de invaliden tegenover de oorlogsgepensioneerden in "De sublimatie" als beeld van de menselijke belachelijkheid en oorlogszucht, de Yogi in "Dageraad aan de oceaan" als een man die evenals Geertrude door de dood onverwachts verrast wordt. In "Het schuurtje der omzichtigheid" wordt op groteske wijze de doodsproblematiek behandeld. Ook in dit geval blijft de ik-figuur, verteller en hoofdfiguur, anoniem.

In de vertellingen van de faun is de veralgemening eveneens hoofdzaak. Ze is impliciet aanwezig in "De faun voorspelt", zeer expliciet in "Het is niet al zilver wat goud is" en "Verhaal" met de nadrukkelijke verwijzing naar de mens: "Want er was eens een tijd dat de mens dacht dat de miserie voorgoed voorbij was ..." (p.149). In "De tuin der lusten" wordt de hoofdpersoon tot een "verpersoonlijkte rite" (p.202) en het verhaal tot "het

mooiste verhaal van menswording" (p.203). Deze verhalen bevestigen dus de visie die uit de Houtdrager-tekst naar voren komt. Op hetzelfde vlak als "Het schuurtje der omzichtigheid" bewegen zich "Een faun met kille horentjes" en "De mens leeft niet van brood alleen (of: Kanonen anstatt Butter)" waarin door de identiteitsverschuivingen tussen de eerste, tweede en derde persoon ook een vermenging plaatsvindt van toeschouwer en slachtoffer. Beiden worden één. In dit hoofdstuk wordt op onrechtstreekse, maar ondubbelzinnige wijze aangegeven dat Houtdragers afstandname door het bespieden onontwarbaar deel uitmaakt van de absurditeit zelf. Men kan immers niet door distantiëring aan de absurditeit ontsnappen. Dit blijkt overduidelijk doorheen de hele roman: als toeschouwer is men eveneens slachtoffer. Ook in dit geval worden Houtdragers ervaringen op meer abstract-groteske wijze uitgebouwd. Deze tendens bereikt haar hoogtepunt in verhalen waarin de faun zelf niets meer vertelt, maar waarin hij slechts zijn mening over het leven ten beste geeft. Deze teksten krijgen dikwijls een zuiver essayistische toonaard zoals "Faun, de voordrager", "De faun spreekt weer", "De faun over naturalistische details". In deze hoofdstukken bereikt de tendens tot universalisering haar hoogtepunt en is er ook geen sprake meer van enige vorm van karaktertekening, tenzij dan onrechtstreeks van zelfkarakterisering.

De verhalen die buiten de Houtdrager-tekst staan, beogen een grotere universaliteit van de tekst. Dit wordt duidelijk aan de hand van de karakterisering. Die is in deze fragmenten zeer verscheiden nl., gericht op perspectivering en relativering in de fragmenten die bij de Houtdrager-tekst aansluiten; gericht op simbolisering in de andere. Op deze wijze leveren ze een onmiskenbare bijdrage tot de karakteruitbeelding in de tekst als geheel.

## 7.2. Ruimte

### 7.2.1. Veralgemening

In de bespreking van de karakterisering is komen vast te staan dat zowel Houtdrager als de andere personages geen uitgesproken individuele gestalte krijgen, maar dat ze dienstbaar gemaakt worden aan het uitbeelden van de situatie van de zinloosheid. De individuele karaktertekening moet wijken voor de uitbeelding van een universeel-menselijke situatiegebondenheid. De romanfiguren worden daardoor tot aspecten van de ruimte. Kenmerkend van de situatieroman is immers dat alles deel uitmaakt van de uitgebeelde situatie en dus, in ruimere zin, tot de romanruimte gaat behoren. Alles is uitdrukking van Houtdragers absurde levensruimte en ook Houtdrager zelf, als spreekbuis van de verteller, moet in dit licht beoordeeld worden. Elk romanelement draagt bij tot de uitbouw van de situatie van de zinloosheid waarvan Houtdrager het slachtoffer is. De absurditeit is de ruimte waarin Houtdrager zich beweegt. Het concept van het absurde wordt dus tot een filosofische, existentiële ruimte, waarbij ook de taal en het schrijfproces betrokken zijn. De titel "De woorden om ons heen" is in dit opzicht erg betekenisvol. Het is deze ruimte die Houtdragers leven bepaalt en waarvan hij zelf een bestanddeel is.

In dit verband spelen, naast de karakterisering, ook de structurelementen tijd en vertelperspectief een bijzondere rol, omdat zij aan deze situatiegebondenheid treffend uitdrukking geven en zodoende Houtdragers leefmilieu helpen opbouwen. De statisch-cyclische tijdsopzet kan ongetwijfeld als een tijdruimte gekarakteriseerd worden: "Maar met die koms van die 20ste eeu se baie uitinge van die begrip tydruimte, waardeur die ou skeidbare kategorieë tyd en ruimte verdring is, en waardeur sekerhede verander is in relatiwiteite, moes die roman ook sy eie uitdrukking daaraan

gee " (Brink, 1972, p.87). De tijd verwerft immers een intrinsieke betekenis en structureert daardoor op betekenisvolle wijze de romanwereld. Hetzelfde geldt voor het vertelperspectief. Reeds door de manier waarop Houtdrager vanop afstand zijn omgeving gadeslaat, wordt zijn levensinstelling aangegeven. Deze structuurelementen fungeren daardoor als belangrijke motieven en als ruimtelijke of tijdruimtelijke elementen. Juist deze verwisselbaarheid en fluïditeit draagt nog verder bij tot de verwezenlijking van Houtdragers situatiegebondenheid en dus tot de universalisering in de roman.

Natuurlijk heeft ook de ruimte in engere zin, nl. als concrete achtergrond waartegen het gebeuren zich afspeelt, een belangrijk aandeel in de roman. Ook in deze ruimte wordt het accent verschoven van het individueel-karakteriserende naar het algemeen-abstracte. Dit gebeurt voornamelijk doordat in de tekst weinig concrete ruimte-situering plaatsvindt. De stad waar Houtdrager woont is een havenstad (p.47 en "Van boten en lieden"). Slechts één keer wordt ze uitdrukkelijk als Antwerpen geïdentificeerd (p.279).<sup>12</sup> Het feit dat het hier Antwerpen betreft<sup>13</sup> is niet terzake en heeft geen enkel belang voor de interpretatie van de roman. Deze concrete plaatsbepaling doet eerder afbreuk aan de totale romanopzet, omdat daarin naar een zo groot mogelijke universaliteit gestreefd wordt. Dit blijkt ook uit het feit dat Antwerpen slechts in vage termen beschreven wordt. Hier en daar wordt er wel terloops verwezen naar speelterreinen, parken of straten. Een totaalbeeld wordt er echter niet opgeroepen. Antwerpen wordt daardoor tot een anonieme stad en dient alleen als een onbepaalde achtergrond. Op deze wijze wordt de veralgemening van de tekst bevestigd: het gebeuren kan zich in elke stad afspelen, het doet er niet toe waar. De enkele exacte plaatsindicaties hebben een uitsluitend lokaal belang, ze versterken alleen de realiteitsillusie van de tekst. Dit geldt a fortiori voor de

andere reële plaatsnamen die in de tekst voorkomen. Zo wordt er melding gemaakt van het feit dat Dirk (Overijsse) speciaal voor een vergadering "van Turnhout is overgekomen" (p.63). Op weg naar huis in "De verruiming" hebben Thompson en Houtdrager in Geel enkele glazen gedronken (p.77). De kroeglopers in "La tournée du Grand Duc" zijn van Mechelen (p.177) en hebben op hun fuiftoer al Brussel en Namen aangedaan (p.177). Deze en andere reële plaatsbepalingen hebben geen verdere intrinsieke betekenis, ze kunnen evengoed door andere vervangen worden. <sup>14</sup>

### 7.2.2. Een vreemde leefwereld

Door deze anonimiteit wordt bovendien een scheiding tussen Houtdrager en zijn leefwereld gesuggereerd. Houtdrager is van zijn ruimtelijke omgeving vervreemd, hij voelt er zich niet in thuis. Mens en ruimte staan niet meer in een zinvol verband. De stad, het stadsleven, wordt door Houtdrager als negatief ervaren. De stad wordt geassocieerd met het westerse levensklimaat en de overbeschaving en juist daardoor is vooral de stadsmens "een verpest wezen" (p.19). Ze is dan ook letterlijk door de geluids- en gezichtspollutie vervuild. In "Zaterdagmiddag 20 februari" heeft Houtdrager een visioen waarin hij zichzelf ziet als de man die een bomenwoud introduceert op de daken van de huizen, waardoor "de stad een nieuw, hoopvol aanschijn" (p.199) verwerft: "... het Michael Houtdragerwoud, voorbeschikter naam als de zijne kon moeilijk!" (p.200).

Ook van Houtdragers onmiddellijk leefmilieu, zijn flat en school gaat slechts een geringe concrete ruimtewerking uit. Houtdrager woont in een eenpersoonsflatje, "twee dooreenlopende plaatsen, zoals bij hem" (p.15). Hij is er niet bijzonder aan gehecht. Zo gooit hij overal vogelpikpijltjes in (p.23), zwiert hij een melkfles in de gootsteen zodat er een ster verschijnt (p.84) en mept hij duizendpoten tegen de muur (p.189). Een geborgen woon-

plaats is het zeker niet, want hij voelt er zich bespied ("Speurders" en p.129-130) en in het licht van de zaklamp lijkt alles hem vreemd ("Lamp"). Soms kan hij het op zijn flat niet meer harden: "Hij kon het niet meer uithouden in de engheid, de benauwdheid van de kamers ..." (p.81) en moet hij het huis uit (p.45, 113-115, 188), gedreven door een onverklaarbare onrust.

Ook de school wordt weinig concreet voorgesteld. Slechts in "De nieuwe orde" wordt naar de ligging, in een industriegemeente aan de rand van de stad, gewezen (p.50). De school is gebouwd op een moerassig stuk polder (p.50, 62) en is slecht toegerust: een turnzaal is er niet (p.62), de leerlingen moeten eten in menonwaardige omstandigheden (p.30) of worden in overvolle (p.241) of slecht verwarmde (p.29) klassen gepropt. Ook op de school, vooral in de leraarskamer, voelt Houtdrager zich soms in het nauw gedreven (p.12, 99). De school is een plaats waar hij niet wil zijn, en waar hij geen bevrediging kan vinden, een microkosmos van de menselijke wereld.<sup>16</sup> Stad, flat en school hebben voor Houtdrager een negatieve connotatie, omdat het de plaatsen zijn die het schouwtoneel van het menselijk leven vormen. Daar ontrolt zich, voor zijn ogen, de absurde bedrijvigheid van de mens. Door het leidmotief van het venster worden zowel Houtdragers spectatoriale levenshouding, zijn voyeurisme, als zijn afstandname van dit leven uitgedrukt.<sup>17</sup>

Maar ook waar andere ruimten voorgesteld worden, krijgen deze geen positieve waarde. Telkens weer ervaart Houtdrager het milieu waarin hij terechtkomt als vreemd, zoals de kamer van Zimmelman (p.20), de havenbuurt (p.47) of de kroegen in "La tournée du Grand Duc": "... Houtdrager verwondert er zich over dat er zoveel dingen zijn die hij niet kent, waarvan hij het bestaan niet eens afwist, of slechts vermoedde " (p.180). Zelfs in een café voelt hij zich niet thuis (p.117). Reeds in zijn jeugd kende Houtdrager dergelijke gevoelens zoals in "Schoolkolonie" met haar vreemde slaapzaal (p.207) of in "Michael" met de somberheid van

school en straat. Met zijn omgeving, vooral die van de onnatuurlijke stad, heeft Houtdrager zich nooit verbonden gevoeld. De beleving van de zinloosheid krijgt op deze wijze in ruimtelijke termen een gestalte. De ruimte verwerft dus een zeer nadrukkelijke thematische betekenis. Houtdragers beleving van de ruimte wordt tot een ervaring van de zinloosheid. Zoals de zinloosheid Houtdragers leefruimte uitmaakt, zo wordt de concrete ruimte weer tot voorstelling van de zinloosheid. Hierdoor wordt Houtdragers situatiegebondenheid onvoorwaardelijk vastgelegd.

Bij Houtdrager ontstaat het verlangen naar een ander leefmilieu, naar "een beetje zon, en ruimte" (p.236) als de kern van het leven. Hierdoor hoopt hij aan de zinloosheid te kunnen ontkomen. De winter, zoals de stad, wordt als negatief ervaren; er schijnt maar geen einde aan te komen (p.198): "De eindeloze winter blijft maar aanslepen, en ik ben hem rot, ik wil eruit. Hoe verlang ik naar een paar groene blaadjes, een andere vogel, andere geluiden, andere kleding, ander WEER " (p.217). Dit gevoel wordt op dezelfde bladzijde gekoppeld aan een beleving van levensonlust: "I feel depressed. Als dit rotgevoel blijft primeren of aanhouden, kan ik beter doodgaan " . Vandaar Houtdragers verlangen naar de natuur, de lente, de zon, ervaringen die hij associeert met een vervuld leven. In de lente voelt hij zijn levenskracht toenemen (p.204). Als stadsmens is hij van de natuur vreemd en daarmee is terzelfdertijd de mogelijkheid tot levensgeluk verloren gegaan. In het hoofdstuk met de betekenisvolle titel "De verruiming" vindt Houtdrager in het gezelschap van John Thompson weer aansluiting bij de natuur: "Dit is nog de oersprong, de essentie, het vergeten leven ..." (p.76). Een soortgelijke ervaring wordt beschreven in "Terug naar de natuur (J. J. Rousseau)". Een hoogtepunt van de ontvluchting uit een tegen-natuurlijk bestaan bereikt Houtdrager op de vakantiereis naar het zuiden. Hierin ligt trouwens een opvallende parallel met De vadsige koningen. In een nudistenkamp, zeker het toppunt van na-

turisme, vindt hij zelfs het paradijs (p.265) waardoor, vooral na de ontmoeting met een Zweedse schone, nieuwe perspectieven voor hem opengaan (p.269-271).

Terzelfdertijd echter worden deze mogelijkheden tot ontvluchting in de ruimte weer ondergraven, zodat blijkt dat er aan de zinloosheid niet te ontsnappen is. Houtdragers beleving van de natuur is niet onverdeeld positief. Telkens wordt hij er geconfronteerd met pollutie (p.81-82, 188-189, 257) of grootschaalse vernietiging (de jachtepisode in "De verruiming"). Bovendien wekt de nieuwe vrijheid die in de natuur beleefd wordt, de mens tot een barbaarsheid die, zoals blijkt uit Houtdragers reactie op John Thompsons wreedaardige behandeling van een konijn (p.78), weer negatief te beoordelen is. Ook de vakantieoordelen brengen niet de rust die men er zoekt. Ze zijn overbevolkt, de toerusting is vuil (p.254). In de zee kan men wegens de pollutie niet zwemmen en de zon die waanzinnig schijnt; maakt het leven ondraaglijk. In de hotels is men "onderworpen aan nog vreselijker gedwongen sfeer dan tijdens het schooljaar " (p.258). Tevens wordt men voortdurend geconfronteerd met de problematiek van het menselijk bestaan. Vooral de motieven van de dood en de wreedheid, zoals uitgebeeld in "Damascus", "Hartelijke groeten uit de Alpen" en "Dageraad aan de oceaan" krijgen in de vakantie-episoden een bijzondere prominentie. Een werkelijk ontsnappen is dus slechts als hoogste uitzondering mogelijk en is bovendien van korte duur.

Op deze wijze wordt de atmosfeer van Houtdragers dagelijkse omgeving doorgetrokken in de vakantieruimte, zodat daardoor bevestigd wordt dat alles overal hetzelfde is. Betekenisvol is dat de roman eindigt waar hij begon: in de leraarskamer op de school ("Het levenslang opnieuw beginnen"). Misschien is ook in dit opzicht het achteruit terugrijden naar Antwerpen van John Overijsse symptomatisch ("Het rijden"). Ook ruimtelijk wordt de

kringloop gesloten. Daardoor vindt in de ruimte de cyclisch-statische levensvisie die in de tijdsopzet een pregnante verwoording krijgt, een weerspiegeling. Op deze wijze wordt in tijd en ruimte gestalte gegeven aan de levenservaring van Houtdrager. Hijzelf is een statische, passieve romanfiguur die het leven als inherent immobiel beschouwt. Deze houding wordt ruimtelijk uitgedrukt in Houtdragers behoefte aan slaap (p.217) en het in bed liggen. In dit opzicht, hoewel in een iets minder ernstige graad, vertoont Houtdrager een opvallende gelijkenis met Herman uit De vadsige koningen. Houtdrager wordt herhaaldelijk in bed beschreven en verwijlt zelfs hele dagen in bed: bv. in "Lamp", "Een vervolg", "Dagboek", "Het menselijk heil", "Zaterdagmiddag 20 februari", "Op een luie zondag" en "Een rustige gelukkige slaap". Na de slaap blijft er slechts de leegte over (p.226). Bovendien wordt ook het onderwijs als "een zittend beroep ..." (p.25) gekenmerkt.

Deze onveranderlijkheid van het leven wordt versterkt doordat de ruimte in de Houtdrager-tekst hoofdzakelijk beperkt blijft tot flat, school en stad. In deze beperking is natuurlijk ook een eenheidsscheppend element gelegen, zoals in De vadsige koningen in de afgeslotenheid van slaapkamer en huis. Zodoende worden de relatief zelfstandige hoofdstukken ruimtelijk samengesnoerd en tot een eenheid gesmeed. Bovendien worden in de school twee generaties met elkaar geconfronteerd en in een grote mate aan elkaar gelijkgesteld.<sup>18</sup> Herhaaldelijk wordt te kennen gegeven dat er ook ruimtelijk niet veel verandert. Het speelterrein uit Houtdragers jeugd is, zoals de titel van een hoofdstuk luidt, nog "Net als vroeger". Houtdrager herleest de kinderboeken uit zijn jeugdjaren in "De eerste sneeuwstorm" en Werner Heulings zoontje speelt nog met diens oude dinky toys en rolschaatsen waarvan alleen de riempjes moesten vervangen worden (p.90). Ook de voorstelling van de seizoenen sluit hierbij aan. Vooral de tijds-

kwaliteit eerder dan de ruimtelijke kenmerken wordt beklemtoond: de opeenvolging van de seizoenen, de winter die blijft duren. De milieubeschrijving staat dus in het teken van de weergave van de eeuwige kringloop. Ze krijgt weinig specifiek ruimtelijke betekenis en daardoor zelden een uitgewerkte concrete gestalte. In dit verband kan men voor de ruimtebeelding zeker het begrip tijdruimte in een letterlijke betekenis gebruiken: de ruimte dient voornamelijk om een tijdsgevoel over te dragen. Ook dit is weer een voorbeeld van de interactie tussen de verschillende structurelementen. Alles helpt mee tot het uitbeelden van de situatie van de absurditeit waarin de mens onlosmakelijk gevangen zit.

### 7.2.3. Een abstracte ruimte

In de ruimte wordt dus de thematiek van de roman uitgebouwd. De ruimte fungeert als een motievencomplex. Doordat in de ruimte de zinloosheid wordt voorgesteld, draagt de ruimte bij tot de abstracte toonaard van de tekst als geheel. Bovendien is er in een aantal essayistische hoofdstukken, afgezien van de reeds besproken aspecten, van praktisch geen verdere ruimtewerking sprake: bv. "Er zijn dingen", "Wat vergeten is", "Larie", "Dagboek", "Niemand kan het zeggen", "Arbeid adelt" en "Het levenslang opnieuw beginnen". Ook in andere zoals "De moeders, de massa" en "Marianne" is het aandeel van de ruimte minimaal. Deze geringe aandacht voor de ruimte wijst, zoals in de tragedie, naar het overheersen van de abstracte idee. De ruimte verkrijgt dus geen zelfstandig karakter maar dient slechts om deze idee te illustreren. Waar een concrete ruimte opgeroepen wordt verwerft die dan ook een sterke symbolische inslag. Uit de voorafgaande bespreking is dat reeds duidelijk geworden. Dikwijls wordt dit verband expliciet gemaakt zoals bv.:

En dan onverwacht komen de grote Vlaamse gaaien uit de

bomen waar ze zaten te wachten. Met een vijftal strijken ze neer bij het brood. De ene bedreigt de andere: met opengesperde bekken krassen ze vervaarlijk en trap-pelen dreigend voor mekaar. Ze pikken naar mekaar met venijnige snokken, hun bekken open. De ene gunt de andere het brood niet, ze trachten het mekaar uit de bek te rukken, krijtend. Scherp krijgt Michael het besef: dit is het leven (p.74).

De ruimte wordt herhaaldelijk bijzonder effectief aangewend om een bepaald gevoel of een atmosfeer over te dragen. In "Van boten en lieden" symboliseert de scheepsafbraak de gevoelens van af-takeling en onmacht bij Houtdrager en Heuling. Het masker waar-achter de mens schuilt, wordt in "Een rond gaatje" en "Op bezoek bij collega juffrouw Zimmelman" ook in ruimtebeelden gesug-gereerd: "De woonplaats met een roodbruin vloerkleed met bom-bastische tekeningen en motieven. Een glazenkast met groene ruit-jes waarachter doods een serviesje staat te slapen. Op de kasten een paar potjes, een vaasje met kunstmatig gekleurde takjes en bolletjes: purper en roze " (p.15). Op grond van zijn observaties komt Houtdrager tot de volgende conclusie: "Versieren. Alles ver-sieren. Dat lijkt wel de hoofdzaak in 't leven denkt hij " (p.15). Soms wordt door een ruimtelijke beschrijving de betekenis van een passage gereleveerd. De verwijzing naar het blikken geluid dat de knalpot maakt, plaatst de vreugde van het kind met het goede cijfer dat het behaald heeft en de gelukwensen van zijn vader in een ironisch perspectief (p.204). In andere gevallen wordt een contrast opgeroepen. In "Een vreemde geur, of: beroerde gevoelens" en "Moeder" wordt de rust van de dag en de avond ge-contrasteerd met de gebeurtenissen die in deze hoofdstukken be-schreven worden. In "De brief" en "De tijd, onze gezelschap" werkt de harmonieuze muziek contrapuntisch. De ruimte wordt dus telkens als ondersteuning van een bepaalde idee aangewend en verkrijgt geen zelfstandig karakter. De ruimtewerking blijft dan ook be-perkt tot de betrokken hoofdstukken.

In andere gevallen heeft de ruimte zelfs geen symbolische

functie. De ruimte bezorgt aan deze hoofdstukken alleen een grotere werkelijkheidsillusie: ze is slechts de concrete achtergrond waartegen het gebeuren zich afspeelt. In bv. "Een stadsbeeld" en "Het uur (een documentaire)" heeft de specifieke situering een volledig incidenteel karakter. Belangrijk is natuurlijk wel de stadsachtergrond, maar het gebeuren zou zich op ontelbare andere plaatsen kunnen voltrekken. Niet om de ruimtebeelding gaat het hier, maar om de beschrijving van een voorval, een voorbeeldsituatie uit zoveel mogelijkheden. De ruimte blijft dan redelijk vaag.

#### 7.2.4. De ruimte in de faun-hoofdstukken en de onafhankelijke verhalen

Dezelfde opmerkingen kunnen in verband met de ruimte in de faun-hoofdstukken gemaakt worden. In een aantal van deze hoofdstukken gaat het in de eerste plaats om een algemene idee. Het concrete verwijst naar het abstracte. De nadruk valt niet op het specifieke en individuele, maar wel op het representatieve en exemplarische. Het gevolg is dat aan de ruimte, het middel bij uitstek tot concretisering, relatief weinig aandacht besteed wordt. Dit geldt op de eerste plaats voor de verbeeldings- en toekomstverhalen: "Een faun met kille horentjes", "De faun voorspelt" en "Het is niet al zilver wat goud is". In deze verhalen is de ruimte slechts decor. Er gaat geen wezenlijke werking van uit. In "Verhaal" worden de mensen beschreven als "natuurvervreemden, TV-passivisten, binnenzittertjes, secundewijzermensen ..." (p.150). Deze omschrijving, waaruit het verlies van de individualiteit en de reductie van de mens tot voorwerp blijkt, wordt echter niet verder ruimtelijk ontgonnen. Het blijft bij deze definitie. In "De faun voorspelt" gebeurt dat wel. Zijn zoeken naar sensaties doet de mens buiten zichzelf treden, en steeds nieuwe ervaringen najagen. Dat de menselijke indi-

vidualiteit daardoor opgeheven wordt, wordt gesuggereerd in het feit dat praktisch alle osmoses met dieren te maken hebben.

Zelfs in de realistische faun-hoofdstukken heeft de ruimte geen vooraanstaande plaats. Ook hier gaat het om het uitbeelden van situaties als voorbeelden. Van de ruimte wordt daarbij slechts zeer spaarzaam gebruik gemaakt. Meestal is de achtergrond van weinig belang en zijn ruimtelijke gegevens niet prominent aanwezig. Dit is bv. het geval in "De sprookspreker, de ziener", "Tantième visite du faune" en "De tuin der lusten". Telkens kan de specifieke ruimte evengoed door een andere achtergrond vervangen worden. In "Bespied" wordt ruimtelijk aan de karakterpolariteit in de directeur uitdrukking gegeven.<sup>19</sup> Waar in de Houtdrager-tekst de directeur als functionaris op de school beschreven wordt, wordt nu de plaats van handeling verschoven naar zijn slaapkamer.

De abstrahering bereikt een hoogtepunt in "Faun, de voordrager" en "De faun over naturalistische details". In deze hoofdstukken houdt de faun een betoog respectievelijk over de mens als slijm-dier en het observeren van de omgeving. De ruimte dient weer als illustratie: "De sperwer ziet geen kans een prooi te vinden, daar de duiven en mussen verward doormekaar vliegen, in groep, bijeen blijvend. Aldus worden dertig naakte vrouwen voor je een doodgewoon beeld, maar één naakte vrouw voor je een obsessie." (p.267). Slechts waar de faun eigen ervaringen uit het verleden vertelt, heeft de ruimte een indringender betekenis omdat er dan door het verband tussen karakter en ruimte een "belangenruimte" (Blok, 1969, p.193) ontstaat, wat het heimwee van de faun naar een paradijselijke natuur des te sterker beklemtoont ("De faun spreekt weer" en "Nieuwe perspectieven"). In deze hoofdstukken wordt Houtdragers natuurervaring gereflecteerd.

Ook in de andere verhalen die los staan van de Houtdrager-tekst heeft de ruimte eerder een lokaal belang. In "Dageraad aan de oceaan" contrasteert de rust van de natuur met de dood van de

Yogi, terwijl terzelfdertijd de voortgang van het leven gesuggerend wordt. In "Een akte(r)" wordt in de tegenstelling tussen de ruimten in het eerste en het tweede toneel de menselijke af-takeling uitgebeeld. Het beeld van de trekvogels in "De sublimatie" releveert de thematiek van dit verhaal. In andere verhalen als "John Thompsons droom", "O, haar!", "Damascus" en "Hartelijke groeten uit de Alpen" is het aandeel van de ruimte beperkt. Uitzonderingen vormen "Al gewoon" en "Mechanisch speelgoed". Het eerste verhaal beschrijft de gevangenschap van het abortusmannetje. De gevangenis kan als symbolisch beschouwd worden van het vrijheidsverlies van de mens in het leven. Het mechanische poppetje in het tweede verhaal is de veruiterlijking van de eenzaamheid van de jonge dame. In "Een centraal punt" en "In de nieuwe turnzaal" wordt de ontmaskering van de directeur en de inspecteur ook in de ruimte aangegeven: de directeur voert 's nachts in de turnzaal houderige lichaams oefeningen uit, de inspecteur bekijkt in de badkamer zijn aambeien.

De ruimte heeft in de faun-hoofdstukken en de onafhankelijke verhalen een redelijk beperkt aandeel en dit als gevolg van de specifieke opzet van de roman. Daarmee wordt de ruimtewerking van de Houtdrager-tekst ook in de andere hoofdstukken doorgetrokken. In het overkoepelende kader van de roman dient de topografische ruimte, die weinig concreet voorgesteld wordt, als een motievencomplex waarin de situatie van de zinloosheid verder wordt uitgewerkt. Daarin ligt, naast een lokale functionaliteit en een versterking van de realiteitsillusie, hoofdzakelijk de betekenis van de ruimte in Een faun.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie ook 3.1.4. en 6.3.
- 2 Zie p.191
- 3 Zie hierover Schramke zoals aangehaald op p.110-111.
- 4 Zie hierover ook het slothoofdstuk: De roman als montage.
- 5 Zie Een faun p.12, 41, 144, 197.
- 6 Zie onder 6.4.
- 7 Juffrouw Geertje is blijkbaar de enige die plezier beleeft aan de school (p.197). Ze lijkt dus gelukkig maar sterft in "Damascus" een gruwelijke dood.
- 8 O.a. Walter, Richard, Kameraad Julien, Juffrouw Madeleine, Wily de Baker, Lucy, Jan, Emmy, Albert Smet, Juffrouw Mertens, Edy de Jager, Lamot, Nico, Lidie Vandevijver, Frans, de turnleraar, Eliane, De Bruyn, Marijke. Enkele leerkrachten zoals John Thompson, Werner Heuling, Yvette Zimmelman en Marianne treden herhaaldelijk op en krijgen dan ook een grotere mate van individualiteit. Zie verder hierover in 7.1.4. en 7.1.5.
- 9 Zie over deze inconsequenties ook onder 8.4.
- 10 In Werner Heuling heeft Raes trouwens gedeeltelijk zijn eigen levensgeschiedenis geprojecteerd. Werner Heulings scheiding ("Van boten en lieden") en moeilijkheden in het onderwijs (p.250-251) weerspiegelen ervaringen van Raes zelf (zie o.a. Bloem, et. al., 1969, p.40-47).
- 11 De titel "De nieuwe orde" is erg ironisch omdat hij ontleend is aan het nationaal-socialistische taalgebruik van de nazitijd (Van den Toorn, 1975, p.80-81). Reeds door deze toespeeling wordt elke mogelijke hoop op zinvolle verandering in de kiem ontkracht.
- 12 Ook De vadsige koningen speelt zich in Antwerpen af.
- 13 Hugo Raes zelf woont in Hoboken, een randgemeente van Antwerpen.

- 14 In De komst van Joachim Stiller van Hubert Lampo integendeel, dat zich ook in Antwerpen afspeelt, verkrijgen de concrete, herkenbare beschrijvingen van de stad Antwerpen een bijzondere functionaliteit.
- 15 Zie Een faun ook p.64, 136.
- 16 Zie p.219-220.
- 17 Zie Een faun p.24, 28, 45, 114, 175, 218, 219, 227, 281.
- 18 Zie onder 4.4.2.
- 19 Zie p.246-247.

### 8.1. De herhaling als onderliggend structuurbeginsel

Over de opbouw van Een faun is al heel wat commentaar geleverd, dikwijls negatief. Samenvattend komt de kritiek dan neer op het feit dat het boek eenheid mist als gevolg van de verwisselbaarheid van de hoofdstukken en van de weglaatbaarheid ervan, zonder dat dit de roman als geheel zou schaden. Deze opmerkingen lopen als een leidraad door het interview in In gesprek met Hugo Raes:

Interviewers. Ja, maar men kan zich bij wijze van vergelijking afvragen of men bij bepaalde schilderijen geen element kan wegnemen zonder het geheel te schaden, terwijl dat bij andere wel het geval zou zijn. In een schilderij bv. van Delvaux of Magritte speelt elk element een rol, en je kunt er niet één element uitnemen zonder het hele schilderij te verminken. Met een schilderij van Mechnig daarentegen kan je dat wel: hier kan je rustig een bepaald kleurenvlak verder doorzetten of eruit weghalen. Ik stel me nu de vraag of men uit "De Faun" een hoofdstuk kan weghalen zonder het geheel te schaden. Hoewel dit enigszins anders is dan de vraag of men hoofdstukken kan verwisselen (Bloem, et.al., 1969, p.33). 1

De critici die deze mening zijn toegedaan, gaan uit van een begrip van eenheid dat ook causaliteit en intrigeverloop in de zin van de traditionele roman veronderstelt. Dat een dergelijke causaliteit in Een faun ontbreekt, is onbetwistbaar. Hugo Raes schrijft, zoals hij het zelf stelt, een ander type romans:

Bovendien vind ik de rechtlijnige roman met een intrige erin totaal achterhaald. En dit is niet enkel een theoretisch begrip van me over de roman, maar ik voel die rechtlijnigheid werkelijk aan als overbodig, als onnodig. Het lijkt mij zo doelloos, zo zielloos, en absoluut niet essen-

tieel. Een intrige die voortloopt in de roman vind ik iets dat volkomen voorbijgestreefd zinloos en oninteressant is, en ik kan zo'n intrige ook niet doen voortlopen (Bloem, et.al, 1969, p.30).

Dat op grond hiervan de roman eenheid zou missen, is echter onjuist. Bij een dergelijke kritiek wordt de roman niet meer beoordeeld volgens zijn eigen intrinsieke structuur, maar wordt hij gemeten naar de maatstaf van een ideale, in dit verband traditionele, opzet. Dat een dergelijke benadering aan de unieke structuur van deze roman tekort doet, is evident. Het eenheidsbeginsel dat hier geldt, is van een andere aard, overeenkomstig de andere doelstellingen die in Een faun verwezenlijkt worden.

Bovendien is de kritiek op de verwisselbaarheid en weglaatbaarheid van de hoofdstukken dikwijls schromelijk overdreven. Uit de voorafgaande bespreking is reeds gebleken dat een beperkte mate van causaliteit en verloop toch in Een faun aanwezig is. Een aantal hoofdstukken sluiten rechtstreeks bij elkaar aan.<sup>2</sup> Andere worden associatief met elkaar verbonden zoals "Een rond gaatje" en "Op bezoek bij collega juffrouw Zimmelman" op grond van het versieren, "Er zijn dingen" en "Wat vergeten is" als voortzetting van het gesprek over bijverdiensten. "Terug naar de natuur (J.J. Rousseau)" en "De faun spreekt weer" handelen beide over de natuur, "Op school" en "Een en ander" over de frustraties van het onderwijs. Ondanks deze vormen van directe aaneenschakeling tussen verschillende hoofdstukken, is de zelfstandigheid ervan primair. Maar ook als dergelijke verbanden tussen hoofdstukken niet bestaan, treden andere bindmiddelen op. Eenheidscheppende elementen zijn de overkoepelende tijdsstructuur van een jaar, de beperking van de plaats van handeling, de centrale rol die Houtdrager speelt, de herhaalde verschijningen van de faun evenals de terugkeer van dezelfde personages. De belangrijkste eenheidscheppende factor is echter de thematiek. Elk hoofdstuk werpt een licht op en bouwt verder aan de centrale thematiek

van de roman. Zelfs hoofdstukken die zelfstandig materiaal behandelen, sluiten thematisch bij de andere aan: van parallellen en contrasten wordt herhaaldelijk gebruik gemaakt. Dit geldt niet alleen voor hoofdstukken die elkaar opvolgen, maar ook voor verder van elkaar verwijderde hoofdstukken. Door de parallellen wordt de universalisering van de tekst bevorderd, de contrastering houdt een verdere doorvoering van de absurditeit in.<sup>3</sup> Het gevolg van de werking van deze eenheidsscheppende elementen is dat het principe van de herhaling, als onderliggend eenheidsbeginsel, in de tekst zeer belangrijk is. Terzelfdertijd wordt daardoor ook structureel de kern van de roman waargemaakt: in de onverbreekelijke herhaling is juist het wezen van de absurditeit gelegen.<sup>4</sup>

Zelfs al kan men een mate van verwisselbaarheid tussen de hoofdstukken, vooral deze waarin Houtdrager geen rol speelt, vaststellen, dan nog doet dit hoegenaamd geen afbreuk aan de betekenis die de roman wil communiceren, integendeel zelfs. Juist de beperkte verwisselbaarheid ondersteunt structureel het principe van de herhaling en dus ook de thematiek van de roman: hoe men de gegevens ook rangschikt, fundamenteel verandert er niets, alles blijft altijd hetzelfde.<sup>5</sup> Vooral in de structurering van het tijdsaspect komt dit gegeven zeer duidelijk naar voren. De versplintering en vervreemding, de chaos van het leven worden weerspiegeld in de structurele gebrokenheid:

Wenn also die modernen Autoren eine derart zerrissene Welt vorfinden, dass sie ihnen nicht mehr direkt darstellbar erscheint, so wollen sie desto entschiedener wenigstens die abstrakte Eigenschaft der Zerrissenheit durch die Gestalt ihrer Werke nachahmen. Es soll nicht die brüchige Welt abgebildet, sondern die "Abbildungsfeindschaft" dieser Welt durch die Brüchigkeit der Romanform wiedergespiegelt werden. Um zeitgemäss zu bleiben und seine Daseinsberechtigung zu erweisen, muss der Roman demnach auf alle stabilisierenden Konventionen verzichten; so entsteht der spezifisch moderne Roman, "der

um den Roman zu retten darauf ausgeht die Form des Romans zu sprengen" (Flake) (Schramke, 1974, p.140-141).

## 8.2. Een architectonische roman

Nog minder gefundeerd is het verwijt dat men hoofdstukken zou kunnen weglaten zonder het geheel te schaden. Raes zelf zegt hierover: "... je kan er een stuk uit weghalen, maar dan is het boek minder volledig" (Bloem, et. al., 1969, p.33). Elk hoofdstuk heeft een bepaalde functie en levert een wezenlijke bijdrage tot de opbouw van dat geheel. In termen van Sharon Spencer kan Een faun als een "architectonische" roman gekwalificeerd worden. Spencer definieert de "architectonic" roman als volgt:

Although, like many modern novels, the architectonic novel manifests an avoidance of character developed for its intrinsic interest, its essential feature is neither thematic nor stylistic, but structural. Its goal is the evocation of the illusion of a spatial entity, either representational or abstract, constructed from prose fragments of diverse types and lengths and arranged by means of the principle of juxtaposition so as to include a comprehensive view of the book's subject (1971, p.XX-XXI).

Ze legt daarbij een bijzondere nadruk op de ruimtelijkheid van een dergelijk werk, waarin de betekenis bepaald wordt door de relaties tussen de onderdelen:

In a very real sense, the meanings of a novel constructed according to the architectonic procedure are not in the words. They are to be found, instead, in the relationships among the juxtaposed portions of the work, as in the final image or concept that is derived from the collision of elements in Eisenstein's idea of montage composition (Spencer, 1971, p.174).

In Een faun heeft deze ruimtelijkheid dan ook een wezenlijke functie, omdat daardoor de situatie van de zinloosheid bijzonder treffend wordt uitgebeeld.<sup>6</sup> In de verschillende hoofdstukken

wordt een geschakeerdheid en een verdere verdieping bereikt, de inhoud van het ene hoofdstuk wordt door de andere geper-  
spectiveerd, gecontrasteerd, versterkt, enz. Daardoor ont-  
staat een geheelbeeld dat omvattender is dan en uitstijgt  
boven de inhoud van de onderdelen: "The meaning of an archi-  
tectonic novel resides in the relationships among its parts.  
In this sense, the whole may be said, as in mathematics, to  
be greater than the sum of the parts" (Spencer, 1971, p.175).

Nu is het wel zo dat een aantal hoofdstukken, vooral die  
buiten de Houtrager-tekst, volledig op zichzelf zouden kunnen  
staan, zelfs in die mate dat R. Gijsen Een faun ook kan bespre-  
ken in zijn artikel met als titel "Als schrijver van korte ver-  
halen" (1969, p.55-63). Zoals "Saïdjah en Adinda" en "De Japan-  
se steenhouwer" uit de Max Havelaar krijgen deze hoofdstukken  
echter een gewijzigde betekenis als men ze volledig op zichzelf  
beschouwt: eerst in het kader van de roman wordt hun betekenis  
ten volle gerealiseerd. Dat deze hoofdstukken uit Een faun over  
een relatieve zelfstandigheid beschikken, is een gevolg van  
de specifieke opzet van de roman. Bijna in elk hoofdstuk wordt  
een afzonderlijke idee uitgewerkt waardoor dit een entiteit op  
zichzelf is. Hierdoor verkrijgt Een faun een gebaldheid, zeggings-  
kracht en breedte die deze van een traditionele roman ver over-  
schrijdt. <sup>7</sup>

In het verband en de samenhang tussen de hoofdstukken komt de  
roman als geheel tot stand. Ze kunnen dan ook niet uit het ge-  
heel losgemaakt worden, zonder de roman wezenlijk te schaden:

Je hebt vele verhalen geschreven en ook je romans zijn  
steeds fragmentair geschreven. Ben je dan toch niet in  
de eerste plaats een verhalenschrijver? - Vroeger dacht  
ik van wel, maar mettertijd heb ik geleerd dat de roman  
het genre is waarin je het meest kan zeggen, het meest  
kwijt kan. En dat een originele structuur je zelfs toe-  
laat met verhaalachtige componenten te werken. Een struc-

tuur die aan je eigen geaardheid beantwoordt. Deze aparte romanvorm is organisch gegroeid - nog eens - uit noodzaak over de mogelijkheden van het verhaal, maar ook over de mogelijkheden van de roman te kunnen beschikken (Roggeman, 1975, p.135-136).

Op een andere plaats beweert Raes als antwoord op de opmerking dat Een faun geen organisch geheel zou vormen, het volgende: "Ik heb integendeel het gevoel dat 'De Faun' meer dan mijn andere boeken organisch één geheel vormt. Ik dacht ook dat het mijn beste boek was, omdat het het stevigst in elkaar zit, het grondigst, het meest de 'essence' is zoals men dat in het Engels uitdrukt, de naakte 'essence'." (Bloem, et.al., 1969, p.24). Het "verhaalmatige" karakter van zijn roman doet hieraan geen afbreuk. Dat hij met "essence" geen causaliteit bedoelt, is overduidelijk. Maar in termen van de thematiek van Een faun kon Hugo Raes geen economischer vorm gevonden hebben.

### 8.3. Een totaal wereldbeeld

In Een faun wordt een totaal wereldbeeld geschetst. De centrale idee is die van een volstrekte absurditeit en zinloosheid. De universaliteit van dit gevoel - vooral in het principe van de herhaling uitgewerkt - maakt de kern van het boek uit. Voor Hugo Raes gaat het om het scheppen van dit oppermachtige wereldbeeld. Dit wordt duidelijk uit de structurering van de tijd, de ruimte en de personen, de hantering van het vertelperspectief en de thematische alomvattendheid. Niet de individuele mens en zijn persoonlijke worsteling met de zinloosheid wordt beschreven; niet de individuele problematiek van één mens staat centraal, maar wel het uitbeelden van de situatie waarin elke mens zich bevindt. De aard van de menselijke geworpenheid op aarde wordt onderzocht aan de hand van romanfiguren die daardoor tot voorbeelden worden. In Een faun staat alles in het teken

van de veralgemening, vandaar ook het sterk essayistische karakter van de roman en het naar de achtergrond verdwijnen van het zuiver epische element. Dit is een tendens die zich in de hedendaagse letterkunde sterk doorzet als poging om tot het wezen van de werkelijkheid door te dringen:

Für die modernen Autoren ist Reflexion nicht ein episches Darstellungsmittel unter anderen; vielmehr soll das epische Werk, indem es ständig über die Welt und über sich selbst reflektiert, eine Erkenntnisaufgabe leisten. Dem Roman wird jetzt ein Erkenntnisanspruch verliehen, wie er noch keiner Dichtungsform zugemutet wurde (Schramke, 1974, p.152).

In dit opzicht belicht elk hoofdstuk een of ander facet van dit wereldbeeld. In "Een faun over naturalistische details" wordt de faun voorgesteld "als een gids in een museum naar de panelen rechts en links van hem" wijzend (p.267). Deze karakterisering is niet alleen van toepassing op de faun-hoofdstukken, maar ook op het werk in zijn geheel. De faun is immers het alter ego van de schrijver. Elk hoofdstuk kan als een paneel, "een situatiemicroscoop" (p.87), van het leven beschouwd worden. Gezamenlijk bouwen ze een bepaald wereldbeeld op, zoals de faun het op p.267 uitdrukt: "Onbelangrijk detail, maar nodig ter vollediging van het wereldbeeld". In een andere context formuleert de inspecteur een soortgelijke idee, die even relevant is voor de structuur van het boek:

Er kan niet genoeg op gewezen, de nadruk op gelegd worden, dat in elke les zoveel mogelijk van één centraal punt moet worden uitgegaan, van één middelpunt, waar rond de leerkracht met zoveel mogelijk souplesse de diverse bijaspecten betreft. De correlatie van diverse thema's moet steeds terug te voeren zijn tot één middelpunt, één kern (p.146).

Elk hoofdstuk is een vlak van de veelkantige diamant van het ab-

surde leven. In al de hoofdstukken wordt prismatisch deze kern weerspiegeld: "Het is bijna uitsluitend door de implicaties van verwante thema's die naar elkaar verwijzen, elkaar weerspiegelen, commentariëren, aanvullen, dat de eenheid van het boek bereikt wordt " (Gijzen, 1967, p.131).

In dit opzicht vertoont Een faun treffende overeenkomsten met de structuur van het open drama. Ook daar komt de thematiek immers tot stand, niet zoals in het Aristoteliaanse drama door de afwikkeling van een lineair-causale intrige, maar door de verticale oriëntering van elk toneel op de thematiek:

Das zentrale Thema ... kommt nicht erst, wie im geschlossenen Drama, durch kontinuierliches, sukzessives Zusammenwirken der Szenen und Akte zur Anschauung: es wird in jeder einzelnen Szene Ereignis. Wenn auch jede Szene einen anderen Aspekt des Themas darstellt und die Summe der Szenen das Thema erst völlig ausschöpft, so macht doch die Eigenart jeder einzelnen Szene die Eigenart des Themas schon deutlich. Es besteht sozusagen eine Reichsunmittelbarkeit zwischen der kleinsten und der grössten Einheit. Die Szenen erweisen mithin nicht durch Abhängigkeit den Dienst am Ganzen - durch enge Verkettung untereinander wie im geschlossenen Drama - sondern gerade durch Unabhängigkeit: in ihrer Jeweiligkeit. Das Ganze tut sich in autonomen Ausschnitten kund (Klotz, 1972, p. 151-152).

#### 8.4. Inconsequenties

Door deze relatieve zelfstandigheid van de delen kunnen een aantal fouten of onnauwkeurigheden in de tekst verklaard en opgevangen worden. R. Bloem heeft het in dit verband over het "verschuivingsprincipe" (1969, p.94 e.v.). Dit brengt volgens hem mee dat de tijd zelf in de tekst een thematische betekenis krijgt en dat de verveling doorbroken wordt: "Het belangrijkste resultaat van de opzet is het interfereren van alle hoofdstukken" (1969, p.98). Verschillende verhalen worden door elkaar heen

gevlochten zodat een voortdurende interactie bereikt wordt. Terzelfdertijd echter versterken inconsequenties de relatieve zelfstandigheid van de hoofdstukken. Juist als gevolg van deze onafhankelijkheid is een volledige consequentheid in de tijdsstructurering<sup>8</sup>, de karakterbeschrijving en de ruimtebeelding geen absolute vereiste. Zo kan de secretaris (p.21, 62) tot secretaresse worden (p.67) en weer tot secretaris (p.281).<sup>9</sup> Nu eens is er sprake van Dirk Overijssse (p.28, 55, 66) dan weer van John Overijssse (p.272, 279). De ene keer is Geertrude Vaneyk (ook Van Eyk gespeld) een kleuteronderwijzeres (p.12, 41, 197) dan weer een onderwijzeres van de lagere afdeling (p.223, 241); ze wordt ook Truusje of Geertje genoemd. Yvette Zimmelman verwijst naar een zus (p.17), verder wordt er echter slechts melding gemaakt van broers (p.38) en in "De nieuwe orde" wordt duidelijk uitsluitend naar één broer verwezen (p.49). Werner Heuling is van zijn vrouw gescheiden, maar wordt in "Hartelijke groeten uit de Alpen" toch als getrouwd man met twee kinderen voorgesteld. Houtdragers vader verdwijnt spoorloos uit het boek. Op p.31 wordt gezegd dat hij sukkelst. In "Locomotiefjes eten" wordt zijn aftakeling als gevolg van een attaque beschreven. Op p.175 is hij reeds overleden, een gegeven dat herhaald wordt op p. 205. Tijdens zijn vakantie vertelt Houtdrager aan een Duitser dat zijn vader "bv." tijdens de Duitse bezetting vermoord is (p.268). Op p.205 wordt beweerd dat Houtdragers moeder geen naaste familie meer heeft. In "Klank en lichtspel" treedt toch plots een Franse oom van Houtdrager op (p.278).

Ook in de beschrijving van de ruimte duiken een aantal onnauwkeurigheden op. Houtdrager woont op de hoogste verdieping (p.72), maar in een ander hoofdstuk gaat een man voorbij zijn flat naar de hoogste verdieping (p.129). Thompson woont nu eens in een flatgebouw met een lift (p.237-238), dan weer in een eigen huis (p.247). Op de school klaagt de turnleraar over het ontbreken van een turnzaal (p.62); verder in de tekst biedt

de nieuwe turnzaal aan de directeur de gelegenheid om ongezien oefeningen te doen (p.194-196). Nu eens eten de leerlingen "in condities die onder het hoofdstuk rassenhaat geklasseerd zouden worden" (p.30), dan weer in "de enorme moderne zaal" (p.240).<sup>10</sup> Wegens het ontbreken van een sterke causale band doen deze onnauwkeurigheden geen afbreuk aan het romangeheel. Ze versterken juist de verticale gerichtheid van Een faun. Door deze inconsequenties worden de logische verbanden tussen de hoofdstukken ondergraven zodat ze zelfstandiger komen te staan. Het gaat primair om hun relatie tot de centrale kern, secundair om hun onderlinge causale samenhang. In dit opzicht zou men de hoofdstukken kunnen vergelijken met de dagelijkse afleveringen van een strip zoals Andy Capp, Peanuts, Alfredo, Fred Basset, Beetle Bailey, e.a. Ook in deze strips wordt de "held" telkens in andere situaties getekend, maar toch bouwen de afzonderlijke strips gezamenlijk een totaalbeeld op.

Dat deze roman dus niet in termen van een traditionele romanstructuur kan beoordeeld worden, is evident. Hij poneert zijn eigen normen en houdt zijn eigen rechtvaardiging in:

Indem aber der Romancier die herkömmlichen Formprinzipien ausser Kraft setzt, um die Zerrissenheit der Epoche rückhaltlos in sein Werk einzulassen, steht er sogleich vor der Frage, auf welche Art er den notwendigen ästhetischen Sinnzusammenhang dennoch erzeugen kann. Es bleibt nur die Antwort: da keine verbindliche Tradition, keine allgemeingültige poetische Konvention anerkannt wird, verlangt jedes Werk die Schaffung nur ihm eigentümlicher Formgesetze (Schramke, 1974, p.141).

Indien de criticus dit over het hoofd ziet, kan zijn oordeel geen recht laten geschieden aan de complexiteit en de bijzondere structuuropzet van Een faun: "Door poëtische beginsels toe te passen in een roman: zelfstandigheid van de onderdelen, de symbolische werking van ook de gewoonste dingen, a-lineair verloop, het ac-

tualiserende karakter - kan men deze roman niet lezen met een proza-beginsel rotsvast in het achterhoofd " (Bloem, 1969, p. 103). Door deze opzet heeft Raes alleszins het derde motto, ontleend aan Jorge Luis Borges, waargemaakt: "Een boek dat niet zijn contraboek bevat, wordt niet als compleet beschouwd". De ontraditionele structuur, het gebruik van verschillende vertelstijlen, de elkaar balancerende, relativerende en aanvullende hoofdstukken zijn de belangrijkste aspecten daarvan. Terzelfdertijd wordt daardoor de lezer bij het boek betrokken. Op zijn creativiteit wordt aanspraak gemaakt. Hij moet actief het werk meescheppen om de betekenis ervan te realiseren. Daardoor eerst wordt hij tot inzicht gebracht, hij wordt een deel van deze werkelijkheid, die hijzelf mee heeft helpen creëren.

#### 8.5. De roman als leerstuk

De caleidoscopische structuur van de roman kan in termen van A. Friedman als "multivalent" beschreven worden, tenminste wat de vorm ervan betreft, daar verschillende perspectieven (nl. van de auctoriale verteller, Michael Houtdrager, de faun, de onafhankelijke verhalen) erin aan bod komen. Friedman definieert dit begrip als volgt: "a double-edged term: it applies equally to multiple ways of viewing and to multiple ways of being seen " (1974, p.123). Deze omschrijving stemt overeen met wat Spencer een "open structure" noemt:

The open structure, by contrast, reflects a vast, diffuse, confusing, complex world which is just as independent of conventional ideas of characterization and of time and space as is that of the closed structure. However, its structural nature is very different. It gives an impression of asymmetry. It seems jagged, full of points and thrusts, poorly balanced, and it perhaps even conveys the notion that it is either in motion or is capable of motion. Since it demonstrates the deliberate violation of classical

ideals of proportion among parts, of harmony of tone and diction, of balance, of unity, and of a sense of being finished or rounded off, the openstructured novel may be said to be an "antinovel" (1971, p.3).

Deze openheid houdt natuurlijk de noodzaak van een wisselend perspectief in (Spencer, 1971, p.3-4).<sup>11</sup>

Vormelijk behoort Een faun tot deze categorie. Inhoudelijk echter is er een fundamenteel verschil. De multivalente, open roman wil juist door het weergeven van wisselende en dikwijls aan elkaar tegengestelde perspectieven de subjectiviteit en betrekkelijkheid van de menselijke ervaringen overdragen. In Een faun gebeurt juist het tegenovergestelde. De verschillende perspectieven vullen elkaar aan en versterken elkaar, zodat een cumulatief effect bereikt wordt. In dit opzicht is de rol van de auctoriale verteller zeer belangrijk. Uiteindelijk kan alles tot hem herleid worden. Zijn standpunt is allesoverheersend. De wisselende perspectieven zijn slechts afsplitsingen van zijn standpunt. Houtdrager, de faun, de onafhankelijke verhalen vormen subperspectieven die alle het centrale perspectief opbouwen en bevestigen.

De auctoriale verteller orchestreert het hele boek. In zijn absolute macht en zijn uitgesproken standpuntinname kan zijn rol gelijkgesteld worden met het optreden van de auctoriale verteller in de traditionele roman.<sup>12</sup> Alleen de wijze van optreden verschilt. In hun moreel gezag echter bestaat er geen onderscheid. Dit is een gevolg van het streven in Een faun naar een zo groot mogelijke universaliteit en een zo uitgesproken mogelijke standpuntinname t.o.v. het leven. Vandaar ook dat Kees Fens kan beweren dat "men uit de gelijktijdigheid van alle gebeuren en de afwezigheid van een aanwijsbaar centrum moet concluderen, dat Raes in Een faun met kille horentjes de wijze van schrijven van De vadsige koningen en Hemel en dier geobjectiveerd heeft: de schrijver is de centrale van waaruit alles gezien wordt" (1967, p.127).

Evenals B. Brecht in zijn episch theater, werkt Hugo Raes hier met voorbeelden, maar waar Brecht d.m.v. het vervreemdingseffect wou aantonen dat de mens veranderlijk is, werkt de structuur van Een faun in omgekeerde richting. Brecht ziet de mens in zijn historische bepaaldheid en is positief t.o.v. verandering en ontwikkeling ingesteld. Raes neemt een negatieve houding in: de mens is onveranderlijk; alles zal altijd hetzelfde blijven. De totaalstructuur van Een faun is niet gericht op het vervreemdingseffect zoals bij Brecht, maar op het cumulatief overtuigen van de lezer. Raes heeft in tegenstelling tot Brecht een anti-historische visie van de mens en zijn leefwereld. Gaat men uit van de volslagen zinloosheid en absurditeit van het leven, dan is het evident dat deze toestand als permanent ervaren wordt. Vandaar het absolute karakter van het boek als geheel. Een absolute levenshouding verdraagt geen relativerende uitwerking.

Door de onvoorwaardelijke beklemtoning van de centrale levensvisie van de tekst, nl. die van de zinloosheid, verkrijgt Een faun een zeer sterk moralistisch-didactische inslag: "Stijl en structuur drukken dus bij Raes hetzelfde uit als de inhoud. Wie bezwaren of aanmerkingen heeft, mag zich niet beperken tot het literaire, maar moet de eenzijdig uitgesproken levenshouding waarvoor Raes in dit boek getuigt onder de loep nemen" (Gijzen, 1967, p.132). Raes laat de lezer geen keuze.

Het is juist tegen deze levensvisie dat bezwaren geopperd worden. Weck en Kersten oordelen dat het trieste te sterk domineert (1976, p.92); ook Fens sluit zich hierbij aan:

Men kan bij een auteur moeilijk op zijn levensvisie afdingen; ik meen echter te moeten verklaren, de visie op het totaal zoals die blijkt uit deze roman, niet altijd te kunnen delen. Bij een normaal roman-procédé komt men zelden of nooit tot deze vaststelling; met het procédé van deze roman dringt de auteur zijn visie op een gebeuren als een visie op het totale gebeuren op, trek van de moralist die zich ook in de vorige boeken van Raes verraadde.

Op dat punt zal bij de lezer weerstand en noodzaak van tegenspraak kunnen ontstaan. Zo gauw een romangebeuren een algemene geldigheid gaat suggereren en daarmee vanuit de wereld van de roman in de wereld van allen wordt overgezet, gaat het allen aan en kan men ook uit naam van niet alleen zichzelf tegenspreken. Ik meende dat bij deze roman, die ik op veel punten bewonder en waarvan bepaalde delen mij zeker gegrepen hebben, te moeten doen (1967, p.128-129).

Fens meent dus het boek te moeten afwijzen op grond van de wereldvisie die erin verwoord is. Daar de absolute universalisering in Een faun zeker sterker dan in de meeste andere romans is doorgevoerd, komt de aanspraak op algemeengeldigheid des te dwingender naar voren. De lezer wordt aldus tot een duidelijke positieve of negatieve stellingname t.o.v. het werk verplicht. Het staat hem vrij het boek al of niet te verwerpen. Een dergelijk oordeel is echter een morele uitspraak die met literaire interpretatie nog weinig te maken heeft. Een dergelijke ethische uitspraak zegt meer over de betrokken lezer dan over het boek zelf. De felheid waarmee Fens Een faun meent te moeten afwijzen, duidt op de literaire geslaagdheid ervan. Bij de interpretatie van een roman gaat het uitsluitend om een literaire evaluatie en naar deze criteria gemeten vormt Een faun met kille horentjes een bewonderenswaardige eenheid.

#### AANTEKENINGEN

- 1 Zie Bloem, et. al., (1969, p.27, 30, 31, 32, 34).
- 2 Zie onder 4.2.1.
- 3 Zie p.240-244.
- 4 Zie ook p.52-53.
- 5 Deze verwisselbaarheid is niet zo absoluut als bv. in The Unfortunates van B.S. Johnson. Deze "roman" bestaat uit een doos waarin de losse secties willekeurig kunnen geschommeld en herrangschikt worden.
- 6 Zie onder 7.2.
- 7 Zie ook het slothoofdstuk: De roman als montage.
- 8 Zie onder 4.2.2.
- 9 Het is echter niet onmogelijk dat er op de school zowel een secretaris als een secretaresse zijn, hoewel ze nooit samen worden beschreven.
- 10 Het is natuurlijk mogelijk dat de turnzaal en de refter in de loop van het jaar eindelijk gebouwd zijn. Het is dan wel vreemd dat er van die ophefmakende fase in de geschiedenis van de school helemaal geen melding wordt gemaakt.
- 11 Deze definitie van een "open" roman verschilt wezenlijk van die van A. Friedman zoals besproken in de eerste afdeling.
- 12 Zie Van Gorp (1963).

INLEIDING

Het smarán is het laatste werk van het drieluik <sup>1</sup> dat hier besproken zal worden. Het boek is voor het eerst verschenen in 1973 en werd in 1975 met de driejaarlijkse Belgische staatsprijs voor Nederlands proza bekroond. Ondanks deze bekroning is het boek niet onverdeeld gunstig ontvangen. De positieve recensies zijn daarbij sterk in de minderheid. Daarin wordt dan de nadruk gelegd op Raes' vermogen om een grote hoeveelheid uiteenlopend materiaal tot een eenheid te smeden. Willem M. Roggeman stelt het als volgt: "'Het smarán' is dan ook een bijzonder rijk boek, waarin talrijke elementen zijn geïntegreerd in een boeiende constructie, bestaande uit verschillende lagen, waartussen telkens valluiken zorgen voor verbindingen en de lezer blijven verrassen" (1973). Ab Vissers commentaar is nog lovender: "Het smarán is, in zijn grillige, schijnbaar chaotische bouw, in zijn afwisseling van stijl- en vertelmethoden, een grandioos boek, een der hoogtepunten in de Vlaams-Nederlandse literatuur van de laatste jaren en van een ongevenaarde originaliteit" (1973).

De negatieve kritieken zijn juist op dezelfde punten uiterst veroordelend. Hoewel de meeste erkennen dat de roman in onderdelen bijzonder geslaagd is - over juist welke onderdelen geslaagd zijn, bestaat er geen eenstemmigheid - verwerpen ze toch de geheelstructuur van het boek. Bezwaren worden ingebracht tegen de algemene structuurloosheid: "Hier stuiten we op een eerste zwakte van Het smarán; het is nl. de eerste keer dat Raes een chronologisch verhaal én een fragmentaire structuur verbindt. Het heeft een gigantische warboel opgeleverd" (JJW, 1973). De opbouw van het werk wordt om verschillende redenen onbev-

digend genoemd. Vogelaar verwijt Raes een gebrek aan visie:

Nee de samenhang die ontbreekt is vooral een gebrek aan visie, een visie die meer zou inhouden dan een vadsig kultuurpessimisme dat lijkt op een drietonig instrument: de mens is slecht, zo is het en zo was het en zo zal het altijd zijn; de wereld gaat ten onder door de mens en pas als dat gebeurd is zal een nieuwe orde mogelijk zijn. Een aardig deuntje om mensen tot het lezen van je boek te verlokken, maar wel science-fiction van een stupide soort (1974, p.61).

Ook door anderen wordt deze idee en de specifieke uitwerking ervan, zoals die vooral naar voren komt in de geschiedenisfragmenten, afgewezen. De gruwelverhalen worden door Raes te veel als schokmiddel aangewend, een werkelijke uitdieping van het gegeven van het geweld vindt niet plaats: "Soms krijgt de lezer de indruk dat Raes die wreedheden van de mens vooral beschrijft om de teerhartigen onder ons (zoals Valentijns vrouw) te epateren. Hij wil schokken, maar dat kan iedereen met wat goede wil en geschiedboek op zijn lessenaar" (Van der Veen, 1973). Bovendien is ook het verband tussen de historische verhalen en Valentijns eigen leven dikwijls zoek:

Wat over de twee (Valentijn en Jasmine -L.R.) en hun leven verteld wordt, staat niet of nauwelijks in relatie tot wat erom heen verhaald wordt vanuit de historie. Tenzij in deze relatie: dat verteld wordt hoe de auteur met die historische stof bezig is. Maar zelfs dat wordt op een dergelijke oppervlakkige wijze beschreven, dat de in tijd uiteenliggende stukken elkaar op geen enkele wijze weerwerk geven (Fens, 1973).

De gebeurtenissen die uit Valentijns leven geselecteerd worden, zijn bovendien dikwijls onbelangrijk en incidenteel. Te lange kabbelgedeelten, "banale proeven van logorrhoe" zoals De Vree (1973) het noemt, met vaag en stereotiep gefilosofeer, op

de rand van de cursiefjesschrijverij komen voor. De roman mist gespannenheid, zodat hij niet overtuigt. In de aangehaalde citaten worden de belangrijkste bezwaren tegen Het smarán samengevat. Uit een nader onderzoek van de centrale structuuraspecten zal blijken in hoeverre deze kritiek gewettigd is. Daarbij zullen respectievelijk de volgende onderwerpen behandeld worden: schrijverschap en perspectief, dubbelstructuur, thematiek en uitwerking.

Een onderzoek naar de bronnen waarmee Hugo Raes gewerkt heeft, zal daarbij niet ter sprake komen. Raes heeft in Het smarán heel wat van historisch materiaal gebruik gemaakt, soms in originele, soms in verwerkte vorm:

Ik heb een heleboel interessante dingen gevonden in de Nederlandse Matla-agenda, van het persagentschap Matla, die o.a. het materiaal levert voor wat in onze kranten van dag tot dag als merkwaardige gebeurtenissen uit het verleden gesignaleerd worden. Ik heb inzage gekregen in de afleveringen van de laatste twintig jaar en heb een aantal interessante dingen kunnen vinden. Dat zijn allemaal berichtjes van een vijftal regeltjes, soms een tiental regeltjes die ik dan afschreef en die ik dan nadien heb uitgewerkt in de vorm van een verhaal, een volledig hoofdstuk, alsof ik er dus zelf was bijgeweest. Ik heb ook een aantal data overgenomen uit het uitstekende naslagwerk: Kulturfahrplan van Stein. Uit deze twee bronnen heb ik nogal wat geput, moet ik zeggen. Vandaar ook achterin het boek de credits ervoor. Verder heb ik een heleboel oude kronieken en boeken, kranten, tijdschriften uitgepluisd en geschiedkundige werken geraadpleegd, boeken gelezen etc. (Roggeman, 1975, p.121).

Het opsporen van deze bronnen zal heel wat tijd vergen, en uiteindelijk bijna waardeloos zijn voor de interpretatie van Het smarán.

In dit opzicht is het onderscheid dat H. Meyer maakt tussen "quotation" en "borrowing" van toepassing:

In general it might be maintained that the charm of the quotation emanates from a unique tension between assimilation and dissimilation: it links itself closely with its new environment, but at the same time detaches itself from it, thus permitting another world to radiate into the self-contained world of the novel. Its effect is to expand and to enliven the novel, contributing thereby to its variegated totality and richness (1968, p.6-7)

en

The borrowing is distinguished from the quotation by the fact that it has no referential character. It does not aim to be related to its source, and this is appropriate since the return to the source may bring about a certain philological clarification, but no enrichment of the meaning and no added aesthetic value (1968, p.8).

Het is duidelijk dat het in Het smarán gaat om "borrowing". Kennis van de oorspronkelijke tekst is niet nodig om de ontleende passages en daardoor ook de totaaltekst beter te begrijpen. De ontleende teksten spreken voor zichzelf, en verkrijgen in Het smarán een zelfstandige functie. Ze staan los van de originele tekst en verwijzen er niet meer naar terug. In dit opzicht is Het smarán een in zichzelf besloten geheel.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie hierover p.11.

HOOFDSTUK 9      SCHRIJVERSCHAP EN PERSPECTIEF

Het smarán is een roman die zich op verschillende vlakken afspeelt. Die kunnen herleid worden tot twee globale patronen: enerzijds zijn er de lotgevallen rondom de historicus-schrijver Valentijn Snell, nl. zijn dagelijkse bedrijvigheden en de beschrijving van zijn schrijfactiviteit; anderzijds is er het boek met historische gebeurtenissen en verbeeldingsfragmenten. Dit laatste wordt echter ook door Valentijn Snell gecompileerd en opgesteld, zodat beide delen van de roman rechtstreeks bij elkaar betrokken zijn: het tweede deel is het resultaat van Valentijns werkzaamheid in het eerste. Het is duidelijk dat het creatieproces hierdoor in de roman centraal komt te staan en de sleutel tot de interpretatie van de structuur van Het smarán inhoudt.

9.1. Valentijn Snell als auteur

In Het smarán wordt het werkproces van Valentijn Snell beschreven, nl. de manier waarop hij materiaal verzamelt en opstelt voor het boek dat hij wil schrijven over de geschiedenis. Valentijn is historicus (p.14-15, 88); de geschiedenis dient als aanknopingspunt van zijn werk, maar ze moet verder aangevuld worden. Hij zet zijn bedoelingen als volgt uiteen:

Bij het populariserend verwerken van de geschiedenis zijn hoe langer hoe meer intuïtieve factoren gaan opduiken. Verbeeldingswerk. Maar flarden weinig bekende geschiedenis opnieuw tot leven te brengen, opnieuw vertolken alsof hij er als getuige bij was geweest: dit is de stof voor mijn nieuwe boek, denkt hij. Schokken, waarmee de mensheid is vooruitgegaan, of delen van de mensheid zijn ondergegaan, uit de duisternis van het

vergeten zijn opnieuw laten opdoemen. In al hun felheid en kleuren. Met authentieke dagboekbladen, van de bestaande getuigenissen en verslagen, en tegelijk er een aantal opnieuw beschrijven als ondergaan, door getuigen in een verre of nog dichtbij tijd. Teruggaand in de geschiedenis, met een pendel zoekend, aftastend, terugkerend naar de eigen tijd, waarvan ik ook de getuige ben, vooruitlopend in de toekomst. Met een pendel die begint te sidderen bij sommige dagen, jaren, plaatsen in de tijd. Achteruit, vooruit, een soort geestelijke luchtverkenning met acrobatieën, een spel met flitsen historie, en met eigen ervaring, eigen getuigenissen, het eigen ik. Een verpersoonlijkte, geïmpersonifieerde bloemlezing uit de geschiedenis van de mens (p.24-25).

In dit citaat wordt de opzet van Valentijns boek belicht. Even verder in de tekst komt hij hierop terug:

Met alleen verbeelde ooggetuigeverhalen, gebaseerd op historisch materiaal, kan je ook al een merkwaardig boek samenstellen. Maar, zowel de ene als de andere oplossing vind ik wat aan de saaie kant, zegt Valentijn tegen Jasmine. Ik maak er een kleurige collage van, samen met nog persoonlijke dagboekbladzijden, zijnde een proeve van observeren, van associëren, van getuigenissen uit deze en de al snel naderende tijd, de aanstormende toekomst, waarvan de verbeelding al sommige voorsmaakjes kan geven ... Een boek als een bont en overweldigend spektakel ... (p.47-48).

Het zijn deze uitgangspunten die Valentijn als basis van zijn boek gebruikt, maar die tevens de opbouw van het grotere roman geheel karakteriseren. In deze citaten wordt in een notedop dus terzelfdertijd de totaalstructuur van Het smarán blootgelegd. Juist deze overeenstemming is erg betekenisvol.<sup>1</sup>

In deze uittreksels komen twee belangrijke facetten van Valentijns schrijverschap reeds naar voren, nl. de creatieve impuls, het element van de verbeelding aan de ene kant en de historische gegevens, het feitenmateriaal aan de andere. Beide polen vullen elkaar aan en kunnen dus niet gescheiden worden. Het ma-

teriaal dat Valentijn in zijn boek gebruikt, is feitelijk, ontleend aan de geschiedenis of aan wat hij rondom zich waarneemt. Deze werkelijkheid trouwens moet in niets onderdoen voor het zuivere verbeeldingswerk: "En men zoekt naar verhalen, denkt hij, terwijl hij de krant openslaat, en meteen springen ze je in het gezicht, als explosies treffen ze je" (p.151). Op grond van zijn waarnemingen kan Valentijn door intuïtie en verbeelding bovendien een beeld van de toekomst opbouwen dat even reëel is als zijn beleving van het heden en het verleden. Hier komt de rol van de creativiteit zeer duidelijk naar voren. In en door het creatief proces kan inzicht bereikt worden: "Al de feiten sorteren, rangschikken, groeperen. Het is natuurlijk al gedaan. Maar het zelf kunnen doen, het allemaal zelf kunnen doen, en dus te weten komen, weten, verstaan, heel de geschiedenis ..." (p.38). Schrijven is uitpueren, transponeren en transformereren (p.124) <sup>2</sup>, tot de essentie doordringen en zodoende tot inzicht komen in de wereld en het leven.

Het schrijven heeft dus een onmiddellijke relevantie voor de lezer, het boek is een vorm van mimesis. De werkelijkheid is erin tot verhaal gemaakt. De schrijver gaat voor het scheppen van zijn verbeeldingswereld uit van de realiteit. Dit gegeven wordt verder beklemtoond doordat het voorwerp van onderzoek juist de geschiedenis en de onderzoeker een historicus is. Het gaat om de werkelijkheid zelf waarbij de verbeelding uiteraard een richtende rol speelt. In dit opzicht is het belangrijk dat ook de feiten uit het heden als echte realia worden aangediend, hoewel ze in het overkoepelende kader van de roman natuurlijk fictioneel zijn. In Het smarán wordt er uiteindelijk geen verschil gemaakt tussen de zuivere geschiedenisfragmenten en de fictionele ervaringswereld van Valentijn. Ook hieruit blijkt de intieme relatie tussen verbeelding en realiteit.

Eerst door de creativiteit is het mogelijk de geschiedenis

te interpreteren, kunnen de krachtlijnen die het menselijke handelen bepalen, geïdentificeerd en daaruit kan dan een toekomstbeeld geprojecteerd worden. Aan de basis van de creativiteit ligt de verwondering:

Maar meer nog dan de contacten met de geschiedenis, is eigenlijk de verwondering de grote stimulans. Meer dan de nieuwsgierigheid, de weetgierigheid, die de wetenschap drijft. De verwondering, die de grote creatieve impuls is. Tegelijk het besef voor hem dat de ambivalentie, de tweezijdigheid wetenschap-creativiteit zijn boeken de gedaante geeft die ze hebben: een spel van historische documenten en achtergronden, en van verbeelding en verwondering (p.15-16).

De schrijver wordt daardoor tot een profeet, visionair, ziener, wichelaar. Het is zijn taak om openbaar te maken en te waarschuwen:

En terwijl de letters verder blijven verschijnen moet er nog zoveel gezegd worden. Vooral dat hetgeen eigenlijk geschiedenis is, of verleden, NU is, of heden. En het noemen van, het zeggen, het waarschuwen, zich zou moeten uitstrekken over alle tijden en momenten, alle landen en streken, alle werelddelen en zeeën, nu (p.334)

De auteur Hugo Raes is m.b.t. het schrijverschap dezelfde mening toegedaan als zijn fictionele tegenhanger, Valentijn Snell: "Het is misschien een soort (on)bewust verantwoordelijkheidsgevoel, een poging om al agerend, als schrijver, als schrijvend dus, inzicht bij te brengen, en de wereld te helpen beter maken" (Roggeman, 1975, p.125).

Door het op de voorgrond brengen van de schrijfactiviteit van Valentijn Snell wordt de betekenis van de creativiteit en het schrijverschap zeer duidelijk belicht. Het smarán wordt daardoor tot een boek dat zichzelf tot onderwerp heeft en waarin op

de betekenis van de literatuur wordt gewezen: "En behalve al het geweld en al het lieflijke, en vooral de verwondering hebben de keverachtige poten van de schrijfmachine ook het loflied aan haarzelf op het papier doen verschijnen, waarom het aanvankelijk allemaal te doen was " (p.334). De schrijver ziet zijn werkzaamheid ongetwijfeld in een positief licht. Het is zijn taak de chaos te ontrafelen en de lezer tot inzicht te brengen.

In Het smarán bestaat er geen twijfel omtrent de taak van de schrijver. Valentijn Snell weet wat hij wil bereiken, al twijfelt hij soms aan zijn bevoegdheid of kundigheid als schrijver om die taak tot een goed einde te brengen. Het boek wordt dus tot een scheppende vorm. In dit opzicht beweegt Het smarán lijnrecht in tegen een aantal moderne romans waarin de schrijf-act juist deel wordt en een weerspiegeling is van de grotere levensonzekerheid en absurditeit. De schrijf-act zelf wordt in deze werken tot beeld van de literaire machteloosheid:

Während die traditionelle Epik, eine gewisse Lebenserfahrung und Weltkenntnis voraussetzend und über gegebene Darstellungsmittel verfügend, die Formprobleme zu einer Funktion des gewählten Stoffes macht und in der Ausführung verschwinden lässt, muss der moderne Roman, weil er die Erfahrbarkeit der Welt bezweifelt und daher nichts als wirklich geschehen zu berichten wagt, ständig seine eigenen Intentionen reflektieren, indem er sich etwa fragt, ob das Erzählen noch statthaft sei oder ob die epischen Darstellungsmittel noch zur Erfassung der Wirklichkeit taugten (Schramke, 1974, p.142).

De creativiteit is voor Valentijn wel degelijk een zinvol proces, omdat dit juist tot groter inzicht in en kennis van de realiteit leidt, en zelfs de enige mogelijkheid daartoe biedt. De creativiteit is het zoeken naar zin en betekenis. Deze houding staat zeer scherp in contrast met de opvattingen die de ouders van Jasmine erop nahouden: "Boeken vonden ze tijdrovers en onzin" (p.73), opvattingen die dan ook hevig gekritiseerd worden: "Het

is haast niet te geloven hoe dom en wreed kleine mensen kunnen zijn, zegt Jasmine" (p.74). In Het smarán wordt door de verwijzingen naar de schrijfactiviteit juist de realiteitsbetrokkenheid van het boek duidelijk naar voren gebracht. Ook in dit opzicht wijkt Het smarán af van het normale patroon: "The modern novel draws attention to the rules which govern its own creation in order to force the reader into recognising that it is not the world " (Josipovici, 1971, p.298).

De werking van het creativiteitsproces leidt noodwendig tot het centrale thema, nl. de moorddrift, omdat die de grootste drijfveer is van de menselijke daden. Schrijfact en behandelde problematiek worden zodoende één gemaakt. Valentijn drukt dit als volgt uit: "Uiteindelijk heeft de hele menselijke creativiteit alleen maar betrekking op de dood, staat ze in zijn dienst. Zo is dit een museumschip van de mensheid. Een varende stilleven met natuurgetrouwe taferelen. Met duidelijke herkenningpunten uit deze en gene tijd " (p.121). Maar terzelfdertijd komt het positieve van de creativiteit hierin naar voren, want dit alles gebeurt met de bedoeling om te "overleven, en niet uit te doven" (p.16).

## 9.2. Het werkproces zelf

Een gegeven dat hier nauw bij aansluit en waardoor nogmaals de creatieve daad gereleveerd wordt, is het feit dat niet het eindresultaat van de creativiteit beschreven wordt, maar wel het creativiteitsproces zelf. De creativiteit in werking, het schrijfproces wordt in Het smarán uitgebeeld. Hierdoor wordt natuurlijk het belang van de creativiteit als instrument tot inzicht onderstreept. Valentijns oorspronkelijke bedoeling was om de invloed van de zomer, weersomstandigheden en plaatsen op de geschiedenis na te gaan, om de schokken te beschrijven waarmee de

mensheid is vooruitgegaan of delen van de mensheid zijn ondergegaan ("De dans der data")<sup>3</sup>, maar naargelang zijn onderzoek vordert, wijzigt zijn optiek zich:

Hij denkt: van de oorspronkelijke opzet ben ik verder en verder afgeweken. De grote zomer gebeurtenissen, de belangrijke schokken of sprongen waarmee de geschiedenis is voortgerommeld. Een ongelijke steen door de mens voortgerold als een moordwapen, een pletrol. De mens die de tijd als uitroeiwapen gebruikt. Systematisch, weloverwogen, met voorbedachten rade (p.106).

Valentijn komt geleidelijk tot de conclusie dat de menselijke wreedheid de belangrijkste factor in de geschiedenis is. Deze optiekswijziging is het resultaat van een groter inzicht in het wezen van de geschiedenis. Het boek ontwikkelt zich dan ook meer en meer in deze richting. De voortdurende moordzucht is het overheersende thema in de menselijke geschiedenis en vandaar ook in Valentijns boek. De werkzaamheid van de creativiteit, gegrond op de geschiedenis, leidt noodzakelijkerwijs tot deze conclusie. Terzelfdertijd wordt Valentijn in toenemende mate geobsedeerd door de menselijke gewelddadigheid, zodat hij bijna doelbewust op zoek gaat naar steeds schokkender voorbeelden van wreedheden en hij al de andere getuigenissen van de geschiedenis ignoreert.

Het werkproces zelf wordt dus uitgebeeld. Valentijn wordt herhaaldelijk voorgesteld terwijl hij aan zijn boek bezig is: "Het zweet staat op zijn voorhoofd, en in naakt bovenlijf beweegt hij zich van de ene werktafel naar de andere, als een strateeg overziend de notities, de schema's, de al getypte gedeelten, de nog aan te vullen of te bewerken passages, de inhoudstafel, de plans" (p.324).<sup>4</sup> Hij werkt aan de formulering van zijn tekst, zoals reeds uit de eerste bladzijde blijkt: "In gedachten herhaalde Valentijn Snell de woorden die hij proevend testte en bevond als zeer geslaagd, raak geformuleerd" (p.9).<sup>5</sup> Daarbij moet Jasmine

hem soms voor excessen waarschuwen: "Woordkramerij, Valentijn-tje, woordkramerij, snoest Jasmine. Soms vraag ik me af of jij niet een goeie cabaretier zou zijn geweest. Woordspelerij, doorhollen, dat kun je toch goed, of niet?" (p.34). Hij gaat ook naar de bibliotheek om materiaal te verzamelen: "... nog een hoofdstuk of vier denk ik er bij te schrijven, maar daar moet ik eerst nog een paar keer voor naar de bibliotheek. Er ontbreken nog enkele gegevens" (p.338).<sup>6</sup>

Soms formuleert hij zijn vrees ontoereikend te zijn en niet te kunnen uitdrukken wat hij wil, zoals blijkt uit de titel "Een niet te schrijven, doch prachtig verhaal", evenals zijn onvermogen om alles neer te schrijven (p.268) en de moeilijkheden om bij het op schrift stellen de juiste aanslag te vinden, de vonk te doen overslaan (p.158). Hij werkt naar een toekomst die veel gevaren inhoudt:

De schrale troost van de auteur: een al van op afstand betasten, proberen zich in te beelden, een geheel voor ogen scheppend. Maar altijd blijft het een verre luchtspiegeling, een zinsbegoocheling waaraan hij zich nochtans hardnekkig moet vastklampen. Verblind, of nee, visionair, helderziend. Een projectie in de toekomst die nog maanden ver verwijderd is van het nu (p.154).

Bovendien stoort de buitenwereld Valentijn bij zijn werk. Een huis wordt tegen het zijne aangebouwd: "Er komt maar geen eind aan. Gefrustreerd zit Valentijn grasjes uit te rukken, overwegend hoeveel verder zijn boek al gevorderd zou zijn, als dit niet te geloven ongeluk hem niet te beurt was gevallen" (p.162). Het creatieve proces, het schrijven van een boek vergt bijzonder veel inspanning en concentratie. Valentijn ervaart het soms als masochisme<sup>7</sup> waarvan het uiteindelijke resultaat onzeker blijft. Dit gevoel leidt hem tot de retorische vraag vol zelftwijfel: "Schrijven: trapezewerk in het luchtledige, buiten de tijd, buiten de mensen, buiten het zelf. Of erin?" (p.155).

In deze en andere verwijzingen worden het creatieve proces en de moeilijkheden die ermee gepaard gaan, centraal gesteld. Het creatieve proces krijgt daardoor bijzondere aandacht en waarde. Tevens wordt de creativiteit als activiteit van de mens onderhevig gemaakt aan de menselijke beperkingen. Juist in het overwinnen ervan ligt de grootheid van de schrijver.

Een aspect waardoor de creativiteit in werking nog verder wordt onderschraagd, is het feit dat Het smarán, of zelfs een gedeelte ervan, als boek niet samenvalt met het resultaat van Valentijn Snells werkzaamheid. In Het smarán worden slechts snippers gegeven, fragmenten van een te voltooien en nog te structureren geheel. Dit leidt tot een aantal discrepanties tussen Het smarán als voltooide roman en de roman waaraan Valentijn Snell werkt. Het smarán is immers de roman over de schrijfactiviteit van Valentijn Snell en niet de roman van Valentijn Snell zelf, zelfs niet als onderafdeling van het geheel, hoewel fragmenten van Valentijns geprojecteerde boek erin zijn opgenomen. Enkele voorbeelden: op p.48 is er sprake van "het tweede uittreksel uit het reisverhaal van de boekanier William Dampier", het eerste uittreksel heeft de lezer echter nooit onder ogen gehad. In "De schok der herkenning" wordt Valentijns bedoeling aangegeven deze schok in zijn boek op te nemen, terwijl die juist in hetzelfde hoofdstuk als onverwerkt materiaal beschreven wordt. Het slot van het hoofdstuk "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels" bevat de commentaar op Jasmynes aanvulling bij het voorafgaande verhaal. De in "Nachtwaarnemingen" vermelde fictieve brief van de voorvader van Valentijn wordt nooit weergegeven. Valentijn overweegt op p.309 om de beschrijving van de gruwelijke marteldood van Damien misschien niet in zijn boek te incorporeren, terwijl de lezer er in de vorige bladzijden al mee geconfronteerd werd (p.302-309). In "Op de rechterheup van de tijd" herleest Valentijn enkele aantekeningen die hij

waarschijnlijk toch niet zal gebruiken (p.324). Het slothoofdstuk bevat de mededeling dat Valentijn nog een viertal hoofdstukken zal schrijven (p.338), tevens ontvangt hij per post het door Odette beloofde verhaal ("De weddenschap of belofte van Odette"). Jasmine en Valentijn lezen het, maar de lezer wordt onkundig gelaten. In hetzelfde hoofdstuk vindt een discussie tussen Valentijn en Jasmine plaats over de vraag of het verhaal "In een verre toekomst, of Net als op de planeet Aarde" als begin- of eindpunt van Valentijns boek gebruikt moet worden. Op een andere plaats suggereert Jasmine met verschillende lettertypen of bladspiegels te werken voor de verschillende soorten hoofdstukken (p.48). In Het smarán is daar echter niets van te merken.<sup>8</sup> Door deze discrepanties wordt nogmaals de klemtoon geplaatst op het creativiteitsproces als zodanig. De taak van de schrijver om door middel van de creativiteit tot inzicht te komen, verkrijgt daardoor in Het smarán een bijzondere pregnantie. Raes zelf legt op dit aspect van zijn roman de nadruk:

Wat wij nu in mijn roman zien, is zijn werk, het eigenlijke werkproces, het opzoeken van documentatie, het lezen van dingen, het fotocopieren praktisch, het opnemen van historische documenten en ooggetuigenverslagen ... Het is duidelijk dat in de eerste helft van het boek de nadruk ligt op het zoeken, het opzoeken, het zoeken naar het definitieve thema, het verzamelen van het materiaal. Terwijl in de tweede helft van het boek de auteur steeds een duidelijker beeld krijgt van wat het boek wordt. Men ziet hoe het materiaal verder en verder wordt uitgewerkt en zijn definitieve vorm krijgt. Je volgt het werken aan het boek op de voet. In het begin nog zoekend, tastend, en naar het einde toe steeds duidelijker en steeds meer afgerond. Van het laatste hoofdstuk wordt door de vrouw van de auteur in het boek gezegd dat het een mooi begin voor het boek zou zijn. Er wordt dus gesuggereerd dat in het boek dat de auteur voltooit dit het eerste hoofdstuk zal zijn, terwijl het in het boek dat ik schrijf het uitgerekend het laatste hoofdstuk is. Het is een soort spelen met effecten, wat nog herhaaldelijk voorkomt in mijn werk. (Roggeman, 1975, p.119-120)

Dat de focus op het creativiteitsproces meer inhoudt dan "een soort spelen met effecten" is reeds aangetoond. De creativiteit schept de mogelijkheid inzicht te bereiken. Dezelfde opvattingen worden door een aantal andere Vlaamse auteurs gedeeld. Voor hen is, zoals Van Vlierden het stelt in Van In't Wonderjaar tot De Verwondering, de vorm

hét scheppende element in de romankunst, de romanvorm is een poging om de chaos te ordenen en te plooiën onder de zingevende activiteit van de kunstenaar. Pas in het wérk van de kunstenaar wordt uit de chaos de werkelijkheid. De eenheid en de zin van de realiteit hebben hun zetel niet meer in de werkelijkheid, ook niet meer zo vanzelfsprekend in de mens, maar in het werk van de kunstenaar (1969, p.218-219).

Toch komen er in de tekst een aantal inconsequenties voor, die gedeeltelijk afbreuk doen aan de hierboven beschreven opzet. Als Valentijn op p.48 aanduidt ook gekke dingen op te nemen "zoals het tweede uittreksel uit het reisverhaal van de boekancier William Dampier, dat kort hierna volgt" dan houden deze laatste woorden een verbreking van de totaalstructuur van Het smarán in. De dagboektekst volgt immers in het volgende hoofdstuk (p.52-58). Valentijn overschrijdt hierdoor zijn relatieve machtspositie; over de structurering van Het smarán heeft hij immers geen enkele zeggenschap. Dezelfde rolovertreding is evident in de verwijzing naar "dit boek" (p.124), die zowel kan slaan op Valentijns eigen werk als op Het smarán.

Doorheen de roman bestaat er ook een zekere diffuusheid omtrent de ontwikkeling ervan. De oorspronkelijke oogmerken van Valentijn Snell blijven altijd nogal vaag: "Schokken, waarmee de mensheid is vooruitgegaan, of delen van de mensheid zijn ondergegaan, uit de duisternis van het vergeten zijn opnieuw laten opdoemen" (p.24). Hierbij wil hij ook allerlei verbanden onderzoeken zoals de invloed van het weer, de fysionomie, sterrebeel-

den, plaatsen, enz. In het hoofdstuk "Een insektachtig profiel" gaat hij hier weer op in. Het is de bedoeling van Valentijn het leven in zijn totaliteit uit te beelden: "Een lach en een traan: het leven!" (p.48). Hij wil een boek schrijven vol diversiteit en afwisseling, "als een bont en overweldigend spektakel ..." (p.48). Een uitspraak op p.188 sluit bij deze oogmerken aan: "Dit moest een deel van mijn boek worden: de rol van de morfologie, van de karakterologie, van het weer, van de omgeving, de voorwerpen en de gebouwen, in het verloop van de tijd, van de geschiedenis." Ondertussen heeft Valentijn echter reeds te kennen gegeven dat hij van deze opzet meer en meer is afgeweken en zich is gaan richten op het geweld in de geschiedenis, de moorddrift van de mens (p.106-107). Deze verandering wordt echter niet voldoende gemotiveerd in de tekst en is trouwens in tegenspraak met latere mededelingen. Valentijns omzwaai wordt slechts uit de aangehaalde geschiedenisfragmenten duidelijk, maar wordt niet vanuit zijn persoonlijke beleving verantwoord.

Bovendien erkent Valentijn, in tegenstelling tot zijn ogenschijnlijk neutrale houding ten opzichte van de geschiedenis bij de aanvang van zijn werk en ook later nog, toch reeds heel in het begin het geweld als centraal gegeven in de menselijke geschiedenis: "De geschiedschrijving: een poging van de mens om door rangschikken van de bloedbaden, de krankzinnigheid die activiteit heet, enige zin te ontwaren in het menselijk bedrijf" (p.20). Hij moet dan ook het doek ophalen "voor de danse macabre der data" (p.25). Door deze contradicties ontstaat er een mate van verwarring en richtingloosheid die enigszins afbreuk doet aan de functie van de creativiteit als zingevende activiteit, omdat deze nu niet meer zo doelgericht lijkt te werken. Terzelfdertijd wordt ook het belangrijke thema van de moorddrift gedeeltelijk ontkracht, omdat de noodwendigheid ervan als drijfkracht van de geschiedenis bijna tot een accidenteel

gebeuren wordt als gevolg van Valentijns wisselende focus. Hij had zijn aandacht evengoed op een ander gegeven kunnen toespitsen. In "Een loflied aan haarzelf" komt de volgende uitspraak voor: "Zoals de wil tot goed doen, die ongetwijfeld miljardenvoudig de drijfkracht is tot daden" (p.331). Dit hoofdstuk sluit af met de zin: "En behalve al het geweld en al het lieflijke ..." (p.334) waarin het geweld als drijfveer van de geschiedenis op gelijke hoogte gesteld wordt met de liefde. Beide stellingen lijken de belangrijkste thesis van Het smarán volledig te ontkrachten.

De diffuusheid versluiert dus in een mate de centrale problematiek. In Het smarán wordt weliswaar het creativiteitsproces in zijn dynamische ontwikkeling weergegeven, maar toch doet zich juist in dit opzicht een structuurfout voor, omdat de beschrijving ervan nog te veel het onderliggende werkproces zelf blijft. Daardoor past het niet volledig bij de uiteindelijke geheelstructuur; het blijft te veel kladwerk waarbij uit het oog verloren wordt dat het creativiteitsproces, door zijn opname in de roman, ook deel moet hebben aan de structuur van het geheel - dit in tegenstelling tot bv. De Kapellekensbaan van L.P. Boon of De man die zijn haar kort liet knippen van J. Daisne. De tegenspraken in de beschrijving van de richting waarin het creatieproces zich beweegt, druisen in tegen de absolute waarheid waarmee het geweld als centraal motief in de geschiedenis wordt erkend. Terzelfdertijd verliest de voorstelling van de creativiteit als middel tot zingeving gedeeltelijk haar betekenis.

### 9.3. Creativiteit en realiteit

Uit Valentijns uitspraken over het schrijverschap blijkt de onverbreekelijke samenhang tussen creativiteit en realiteit. Valentijn schrijft een boek met historische gegevens waarin terzelfdertijd het aandeel van de verbeelding bijzonder groot is: "Tegelijk het besef voor hem dat de ambivalentie, de twee-

zijdigheid wetenschap-creativiteit zijn boeken de gedaante geeft die ze hebben: een spel van historische documenten en achtergronden, en van verbeelding en verwondering" (p.15-16). Beide polen zijn onafscheidelijk met elkaar verbonden: de creatieve daad is immers gericht op het doorvorsen, het verwerven van inzicht in de realiteit. Deze wisselwerking bepaalt de uitwerking van Valentijns boek.

### 9.3.1. De geschiedenis

Het samengaan van verbeelding en realiteit is het fundamentele kenmerk van het boek dat Valentijn schrijft, zelfs in de historische hoofdstukken is dat evident. Valentijn omschrijft zijn doelstellingen in dit verband als volgt:

Bij het populariserend verwerken van de geschiedenis zijn hoe langer hoe meer intuïtieve factoren gaan opduiken. Verbeeldingswerk. Maar flarden weinig bekende geschiedenis opnieuw tot leven brengen, opnieuw vertolken alsof hij (hij had hieraan moeten toevoegen: en anderen - L.R.) er als getuige bij was geweest: dit is de stof voor mijn nieuwe boek, denkt hij (p.24).

De meeste historische fragmenten worden vanuit een ik-perspectief verteld. Soms is deze ik-figuur een schrijver-getuige: de verslaggever in "Als een eerste hoofdstuk uit het boek van de geschiedenis: Kodynsky, 26 mei 1896", een marktschrijver in "2660 schoonheden" of Robin Snell de "schrijver voor het Handelshuis De walvis" (p.285). In andere gevallen is hij alleen een getuige: "Dit is mijn getuigenis ..." (p.44), "Dit was mijn getuigenis" (p.71), "... gelyck wyt twee en veertich jaer met met onsen ooghen gesien hebben sonder ophouden/ protesterende voor God en mijn conscientie ..." (p.134), "Ik was getuige geweest ..." (p.285). Het overdragen aan anderen, schriftelijk of mondeling, wordt telkens in deze hoofdstukken centraal gesteld.

In andere historische hoofdstukken is dat niet het geval, maar wordt het gebeuren toch door een belevende ik-figuur beschreven: "Hessen, mei 883", "De terechtstelling van Martin Jacobs, valsemunter" en de beschrijving van het beleg van Malta (p.156-157). In enkele geschiedenisfragmenten die auctoriaal beschreven worden nl. "De brandstapel van Montségur" en "Beste binnenste persoon" treedt Valentijn zelf als getuige op. De meeste getuigen interpreteren en evalueren het kleine stukje geschiedenis waarbij zij betrokken zijn. In deze interpretatie wordt het werk van de verbeelding zichtbaar. De getuige geeft immers een bepaalde visie op de feiten en diept zodoende de realiteit uit.

Wat voor de historische hoofdstukken afzonderlijk geldt, is natuurlijk van toepassing op Valentijns boek als geheel. Valentijn Snell interpreteert als auteur de geschiedenis; ze wordt tot het verslag van de moorddrift van de mens. Hierin ligt zijn creatieve bijdrage. Daarbij mag echter niet uit het oog verloren worden dat deze getuigen, zoals Robin Snell uit "Een walgelijke gebeurtenis", op hun beurt weer scheppingen van Valentijn Snell zijn. Zij worden daardoor tot afsplitsingen van Valentijn zelf en tot personificaties van zijn opvattingen over de geschiedenis.<sup>9</sup> Daardoor wordt zelfs de historiografie een element in de karakterisering van Valentijn. Op het creatieve schrijverschap van Valentijn Snell wordt zodoende nogmaals de aandacht gevestigd: hij interpreteert niet alleen op grond van de selectie van de ooggetuigenverslagen, maar zelf maken die reeds bij nader toezien deel uit van zijn interpretatie. Valentijn drukt meestal via anderen zijn visie op de geschiedenis af. Het uitgangspunt blijft de werkelijkheid, maar die wordt getransponeerd en gesublimeerd.

Er bestaat dus een onverbidelijke wisselwerking tussen de

creativiteit en de geschiedenis, waarop het creatieve proces immers berust. De schrijver, Valentijn Snell, kan niet loskomen van de werkelijkheid - vandaar ook de geschiedenis als voorwerp van onderzoek - maar begrip kan alleen door de persoonlijke creatieve daad bereikt worden. In Valentijns behandeling van het historische materiaal komt dus zeer sterk het aandeel van de verbeelding naar voren, tevens wordt beklemtoond dat de geschiedenis, de realiteit, de ondergrond vormt waarop de creativiteit berust. Het schrijven is geen trapezwerk in het luchtledige, maar staat middenin de realiteit. Het is de taak van de schrijver om deze werkelijkheid te belichten en te interpreteren. Schrijven wordt tot een ordeschepende daad. Hierdoor echter wordt terzelfdertijd Valentijns centrale stelling, nl. dat de moorddrift het leven van de mens door de eeuwen heen beheerst, enigszins ontkracht. Immers, als deze visie berust op een persoonlijke creatieve daad, dan staat het iedereen vrij om tot andere conclusies te komen. De te sterke creatieve manipulatie van de geschiedenis ontnemt aan het centrale thema uit Valentijns boek gedeeltelijk de dwingende overtuigingskracht. Er wordt niet onomstotelijk - ook niet vanuit Valentijns eigen leven - bewezen dat een andere interpretatie onmogelijk is.

### 9.3.2. Het heden

De bipolariteit werkelijkheid-verbeelding blijkt ook uit de enkele hoofdstukken uit het hier-en-nu die Valentijn in zijn boek opneemt. Personen uit zijn leefmilieu worden beschreven. In "Jeannine" en "De nos jours l'on voyage ..." worden ervaringen van zijn vrouw, Jasmine, verwoord, in "Dear Emmy," die van zijn moeder. Deze hoofdstukken vinden hun basis in de "realiteit", figuren uit Valentijns omgeving worden erin voorgesteld. Het aandeel van de verbeelding berust in de "objectivering" die erin plaatsvindt: ze worden vanuit het personale gezichtspunt

van Jasmine en de moeder overgedragen.

Ook de eigen realiteit krijgt een plaats in Valentijns boek. Valentijn fungeert zelf als getuige: "Vlug, de straat op!" en "4 september 1944" handelen in de eerste persoon over zijn oorlogsherinneringen. Tevens is Valentijn getuige van het heden, zodat het uiteindelijk moeilijk wordt een onderscheid te maken tussen hoofdstukken die voor opname in zijn boek bedoeld zijn en andere die dat eventueel niet zijn. Deze hoofdstukken kunnen immers ook ingeschakeld worden in de weergave van het hier-en-nu van Valentijn Snell, waarbij het gebruik van de ik-figuur aan de overkoepelende vertelinstantie moet worden toegeschreven. Het betreft hier: "Minuscule observaties", "Le Petit Larousse Illustré", "Vandaag", "Kronstadt, maart 1921: de Derde Revolutie", "De woningen en hun mensen II", "Een leven als parfum". Valentijns bedoeling dat zijn boek moet inhouden: "een spel met flitsen historie, en met eigen ervaring, eigen getuigenissen, het eigen ik. Een verpersoonlijkte, geïmpersonifieerde bloemlezing uit de geschiedenis van de mens" (p.24-25) maakt een zuiver onderscheid onmogelijk.

Er wordt dus geen verschil aangegeven tussen de (fictionele) levenswerkelijkheid van Valentijn en de realiteit van de geschiedenis. Beide lopen in elkaar over. Het leven behoort tot het boek, het boek is deel van de werkelijkheid.<sup>10</sup> De werkelijkheidsbetrokkenheid van Valentijns boek wordt op deze manier nadrukkelijk op de voorgrond geplaatst. Deze idee krijgt in een droom van Valentijn, "De jaren der mooie geluiden" een verdere uitbeelding. Ook in deze droom zijn fictie en realiteit niet meer te scheiden is: een auteur schrijft een verhaal over een kind, Tedje, dat in de "werkelijkheid" van de droom zijn zoontje blijkt te zijn. Ook hier worden beide sferen door elkaar gehaald. Het geheel is, als droom (p.293), toch weer fictioneel. In verkleind bestek wordt de totaalstructuur van Het smarán hierin weerspiegeld.

### 9.3.3. De toekomst

Nog duidelijker wordt de interafhankelijkheid werkelijkheidsverbeelding belicht in de toekomstfragmenten. Waar in de historische hoofdstukken het aandeel van de verbeelding beperkt is tot het optreden van een getuige, is de stof die in de toekomstverhalen verwerkt is, natuurlijk volledig fictief. Toch komt ook hier een sterke band met de realiteit tot stand. De toekomstvisie wordt immers afgeleid uit de geschiedenis. Raes drukt het als volgt uit:

Het gefingeerde komt tot uiting in toekomstverhalen, zoals "1981", "In een verre toekomst" of "Een alternatief einde van de mensheid". Dat zijn dus allemaal dingen waarvan je voelt dat het louter fantasie is van de auteur. En toch is het ook geschiedenis, al toekomstige geschiedenis, of geschiedenis van de toekomst (Roggeman, 1975, p.120-121).

Dit wordt bevestigd doordat in "1 juni 1981" een ik-getuige aanwezig is die een duidelijk verband met het verleden legt: "Het geroezemoes van de duizenden die wachtten, deed denken aan een spektakel uit de tijd van de Romeinen, de duizenden in het Colosseum, wachtend op de intocht van de gladiatoren, of de beesten, of de slaven" (p.93-94).<sup>11</sup> Het verhaal "In een verre toekomst, of Net als op de planeet Aarde" wordt door de commentaar van Valentijn en Jasmine met de geschiedenis verbonden. De toekomstvisie wordt aldus geënt op de realiteit. Het toekomstverhaal vormt de synthese van het inzicht in de geschiedenis, waarin terzelfdertijd de werking van de creativiteit het duidelijkst naar voren komt. Het onderzoek van de geschiedenis leidt tot een bepaalde toekomstvisie, die door de verbeelding reeds tot werkelijkheid kan worden gemaakt. Het toekomstverhaal verkrijgt, juist omdat het op de realiteit geschoeid is, een grote impact. Verbeelding en realiteit vullen elkaar volmaakt aan. De toekomst-

visie is dus het resultaat van de interactie tussen historie en verbeelding.

Een derde toekomstverhaal "Een alternatief einde van het mensdom. Weer een verhaal" sluit bij de twee vorige aan. Toch komt in dit verhaal op een andere wijze nogmaals de verhouding verbeelding-realistieit ter sprake. Het kaderverhaal beschrijft Robbin, een toneelspeler, die het slachtoffer wordt van een jeukplaag die de mensheid de dood injaagt. In de loop van dit gebeuren verzint hij echter een verhaal over een kauwgomplaag. Door deze opzet wordt nogmaals beklemtoond dat de "realiteit" genoeg verbeeldingsstof bevat: men kan het zo gek niet uitdenken of de "realiteit" overtroeft het. Maar uiteindelijk worden deze verhoudingen weer omgedraaid, want Robbins realiteit is slechts een fictioneel bestaan. De titel van het hoofdstuk met de kwalificatie "Weer een verhaal" spreekt voor zichzelf. Ook het feit dat dit hoofdstuk gedeeltelijk in de verleden tijd geschreven is, versterkt het verbeeldingsaspect.<sup>12</sup> Door het beklemtonen van de fictionaliteit van het verhaal als geheel wordt de bijzondere verhouding tussen verbeelding en realiteit duidelijk gemaakt: de creativiteit moet als noodzakelijke basis dienen voor het interpreteren van de werkelijkheid. Elk verbeeldingswerk, al verwijst het niet rechtstreeks naar de realiteit, beeldt toch in essentie deze realiteit uit. Dit geldt niet alleen voor de toekomstverhalen, maar ook voor de andere verhalen die deel uitmaken van Valentijns boek: "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels" en "To sleep ... perchance to dream ... for in that sleep of death what dreams may come ... (Hamlet)" en voor Het smarán in zijn totaliteit.

#### 9.4. Een overkoepelend perspectief

Uit de manier waarop Valentijn Snell zijn schrijverschap be-

leeft, theoretische commentaar erop levert en ook in de praktijk van zijn boek waarmaakt, blijkt de onverbreekelijke samenhang tussen verbeelding en realiteit. De verbeelding is een noodzakelijke factor om de realiteit te doorvorsen en daarin ligt de taak van de schrijver. Door het creatief onderzoek van de werkelijkheid en de geschiedenis komt Valentijn tot de conclusie dat de moorddrift de drijfveer van het menselijke handelen is. Tot de uitbouw van deze verhouding levert het neutrale perspectief een bijzondere bijdrage.

Uit de manier waarop het creatieve proces beschreven wordt, kan men reeds afleiden dat Valentijn Snell de organisatie van het geheel niet in handen heeft, dit in tegenstelling tot een werk als De Kapellekensbaan waarin de schrijver van de roman-in-de-roman ook verantwoordelijk is voor de opbouw van het overkoepelende romangeheel. Het smarán beschrijft Valentijns dagelijkse doen en laten waarvan ook zijn schrijfactiviteit deel uitmaakt; bovendien worden gedeelten uit Valentijns boek erin opgenomen. Terzelfdertijd echter is het belangrijk dat Valentijn op zijn beurt een speelbal is in de handen van een almachtig regisseur, de "implied author" van W.C. Booth.<sup>13</sup> Valentijn wordt beschreven door de ogen van een vertelinstantie die het hele werk omvat. Zoals Valentijn in zijn boek andere personages scheidt en beschrijft, zo worden Valentijn en zijn kring door een overkoepelende vertelinstantie geobserveerd. Dit grotere perspectief is doorheen het hele boek slechts op een indirecte en subtiele manier herkenbaar en kan daarom misschien het best als een neutraal perspectief getypeerd worden.

Het ontbreken van directe auctoriale inmengingen beschouwt Friedman als het onderscheidende kenmerk van de "neutral omniscience":

Since the next step toward objectification differs from Editorial Omniscience only in the absence of

direct authorial intrusions (the author speaks impersonally in the third person), ... Regarding characterization, although an omniscient author may have a predilection for scene and consequently may allow his people to speak and act for themselves, his predominant tendency is to describe and explain them to the reader in his own voice (1955, p.1172-1173).

Deze omschrijving is zeker van toepassing op Het smarán. Toch is ze niet zonder voorbehoud geldig, omdat de neutrale vertelhouding gecombineerd wordt met een personaal perspectief.

Hoewel Stanzels indeling van het neutrale onder het personale perspectief onbevredigend is, zijn zijn opmerkingen over het neutrale perspectief in dit verband bijzonder relevant:

Ein Sonderfall der personalen Darstellung, die neutrale Darstellung, tritt ein, wenn die Perspektive der Beobachtung in keiner der Gestalten fixiert ist. Diese Darstellungsweise wird selten allein in längeren Erzählwerken durchgeführt. Meistens erscheint sie in Verbindung mit personaler, manchmal auch mit auktorialer Erzählsituation. Eine in solcher Darstellungsweise gebrachte Stelle wird auch objektive Szene genannt. Längere Dialogstellen, in die nur gelegentlich Inquitformeln eingestreut sind, werden vom Leser häufig als objektive Szenen aufgenommen. Hier liegt das Orientierungszentrum des Lesers in der Szene, dem Jetzt und Hier eines Handlungsmomentes. Man könnte auch sagen, es liege im Jetzt und Hier eines imaginären Beobachters auf der Szene, dessen Platz der Leser vorstellungsweise einnimmt (1955, p.28-29).

In dit citaat wordt uitdrukkelijk de combinatiemogelijkheid van het neutrale met het personale perspectief aangegeven. Juist deze koppeling markeert het perspectief in Het smarán. De personages worden van buiten af beschreven door een verteller die geen commentaar levert, maar a.h.w. objectief vaststelt en dus een anonieme vertelinstantie blijft. Deze vertelinstantie gaat echter dikwijls over tot de personale beschrijving, in termen

van Friedman de "selective omniscience" (1955, p.1177-1178), waarbij echter uitsluitend inzicht gegeven wordt in Valentijn Snell. In de anderen wordt geen binnenzicht verschaft. Deze specifieke vertelopzet houdt belangrijke gevolgen in voor de structurering en de interpretatie van Het smarán.

Een zeer belangrijke aanduiding van de neutrale vertelpositie is gelegen in de manier waarop Valentijn Snells schrijfsactiviteit wordt voorgesteld, nl. als een proces-in-werking. De opzet van Het smarán verschilt in heel wat opzichten van het beoogde boek van Valentijn, hoewel er ook een aantal overeenkomsten zijn. Het resultaat is echter dat de finale vormgeving van Het smarán berust bij een overkoepelende vertelinstantie die voor de opbouw ervan verantwoordelijk is.

De aanwezigheid van deze overkoepelende vertelinstantie wordt door een aantal andere aanduidingen bevestigd, op de eerste plaats door de hantering van de tijd. De meeste hoofdstukken die zich in het hier-en-nu van Valentijn afspelen, zijn in de tegenwoordige tijd gesteld; enkele echter zijn volledig in de verleden tijd geschreven: "Valentijn, 29 november 1971" waarin ook een overgang naar de tegenwoordige tijd voorkomt: "En daarop aansluitend typt hij ..." (p.82), de slottekst in "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels", "Kronstadt, maart 1921: de Derde Revolutie", "De brandstapel van Montségur" en "Een leven als parfum". Ook het hoofdstuk "Minuscule observaties" is in de verleden tijd geschreven, maar het gebruik ervan kan ook vanuit Valentijns perspectief verklaard worden als een, wel ongewoon, achternaperspectief: "Toen ik daarstraks mijn potloodslijper nam ..." (p.45). Deze tijdsverschuivingen tussen hoofdstukken die in hetzelfde tijdsvlak liggen, nl. het hier-en-nu van Valentijn, kunnen alleen aan een hogere vertelinstantie toegeschreven worden. Vanuit een personaal point of view zijn dergelijke overgangen niet te verklaren. Door het gebruik van de verleden tijd

wordt nogmaals de aandacht gevestigd op de creativiteit als basis van het werk. De verleden tijd in deze hoofdstukken duidt niet op een bepaalde tijdsverhouding tot andere hoofdstukken, en heeft dus geen tijdsfunctie, maar dient uitsluitend als aanduiding van de fictionaliteit.<sup>14</sup>

Nog duidelijker wordt het optreden van de neutrale vertelinstantie in hoofdstukken waarin de verleden en de tegenwoordige tijd elkaar afwisselen en dit tijdsverschil geen overeenkomstige tijdsprong weergeeft. Beide tijden dienen om gebeurtenissen in hetzelfde tijdsvlak te beschrijven. Dit is het geval in: "Verwondering en geheugenwonder", "De zondag voor de winter", "Een niet te schrijven, doch prachtig verhaal" en "De woningen en hun mensen II". Hetzelfde geldt voor hoofdstukken in het hier-en-nu waarin tijdsprongen voorkomen, al of niet gepaard gaand met een wisseling in de werkwoordtijd zoals in "Het groen van de jonge eiken wordt al ros", "Er wordt iets gevierd", "De irreële realiteit", "Beste binnenste persoon" en "In de velden van Vlaanderen bloeien de klaprozen". Vanuit een personaal perspectief, gecentreerd in Valentijn, vormen dergelijke sprongen te abrupte overgangen.

Ook veranderingen in de persoonsvorm wijzen op het optreden van een overkoepelend organisator. De meeste hoofdstukken die over Valentijn handelen, zijn in de derde persoon gesteld en geven een scenische voorstelling met binnenzicht in Valentijn. Een aantal hoofdstukken echter zijn geschreven in de eerste persoon, met Valentijn als ik-figuur, nl. "Minuscule observaties", "Le Petit Larousse Illustré", "Vandaag", "Kronstadt, maart 1921: de Derde Revolutie", "De woningen en hun mensen I", "De woningen en hun mensen II", "De brandstapel van Montségur" en "Een leven als parfum".<sup>15</sup> Deze overgangen van de eerste naar de derde persoon en omgekeerd gebeuren soms zelfs binnen het bestek van hetzelfde hoofdstuk. Deze perspectief-"fouten" zijn toe te schrijven aan de overkoepelende vertelinstantie. Dit gebeurt o.a. in:

"Een huisje met een tuintje", "Meimaand" en "Nachtwaarnemingen". Een opvallend voorbeeld van een dergelijke verschuiving komt in het hoofdstuk "In de velden van Vlaanderen bloeien de klaprozen" voor. De beschrijving gaat van de eerste persoon over naar de derde: "We zijn al in Ramskapelle. Zonder het te weten hebben we dus Mannekensvere rechts laten liggen. Hier werd hard gevochten in 1917. Ze parkeren de auto, en Val neemt de kijker en overziet het landschap" (p.313).<sup>16</sup>

Een groot aantal verspringingen doet zich voor in de weergave van de gedachten van Valentijn Snell. Van de derde persoon, de gewone vorm voor de personale weergave, wordt dikwijls overgegaan naar de eerste. De indirecte rede wordt dan tot de directe: "Valentijn tracht de sfeer van toen hij voor het eerst dit oorlogstijdschrift doorbladerde en las in december 1941 opnieuw te beleven. Maar het gaat moeilijk, het is al ver af. Hoe oud was ik toen ... 12 jaar" (p.220).<sup>17</sup> Deze overgangen zijn niet opvallend, maar verstevigen samen met de andere manipulaties van het perspectief toch de positie van de overkoepelende vertelinstantie.

De problematiek van de persoonsvormveranderingen wordt ook besproken door Valentijn en Jasmine n.a.v. het slot dat Jasmine aan het verhaal "Vlaggen noch wimpels" toegevoegd heeft. Op de opmerking dat dit stukje niet past omdat het in de derde persoon geschreven is in tegenstelling tot het voorgaande gedeelte in de eerste persoon, antwoordt Jasmine: "Jawel, lachte ze, want jij bent het immers niet die het erbij heeft getikt, maar ik" (p.121). Deze opmerking kan als een ironische commentaar beschouwd worden op het spel met perspectieven door de neutrale verteller. Ook hij hoeft zich niet te houden aan het gezichtspunt van Valentijn. De overkoepelende vertelinstantie kan naar willekeur het perspectief wijzigen. Door het spel met het point of view wordt juist de aanwezigheid van de neutrale vertelinstantie bevestigd.

Hoewel in de Valentijn-hoofdstukken de personale vertelwijze, gekenmerkt door de scenische voorstelling en het gebruik van de "vision avec" overheerst, komt toch telkens de overkoepelende vertelinstantie naar voren. Beschrijvingen worden dikwijls als observaties ingekleurd, bv.: "De geheel glazen voordeur gaat open, en de bewoners van het vooralsnog alleenstaande huis aan deze zijde van het loofbosje, komen naar buiten. De vrouw, Jasmine Snell, heeft kleurige gebloemde tuinhandschoenen aan. De man, Valentijn, trekt de garagepoort open en ontrolt de tuinslang op de oprit" (p.173). Soms wordt een ruimtelijke verwijdering opgeroepen en zodoende de alomtegenwoordigheid beklemtoond: "En terwijl Val en Jasmine in Montségur en Béziers waren, in het zuiden, heeft het veel geregend hier, zodat alle tulpen en narcissen en hyacinten reuzegroot en felkleurig bloeien" (p. 217). De afstandelijke observator laat zich ook kennen doordat hij weleens zijn onzekerheid te kennen geeft ten opzichte van wat er in het gemoed van Valentijn aangaat: "Of denkt hij aan Odette? Ziet hij haar voor ogen?" (p.338) en "En misschien voelen ze het alle twee nu voor het eerst, dat liefde angst is ..." (p.293), dan weer zijn alwetendheid uitdrukt: "Hij ziet niet de beweging die er op straat is vlak naast zijn huis" (p.51). Herhaaldelijk wordt het innerlijke van Valentijn niet direct weergegeven, maar wordt dit via het bemiddelende neutrale perspectief overgedragen:

Valentijn drinkt het bierglas in een paar teugen achter mekaar snel leeg en vraagt een tweede, en ook een reep chocola. Hij heeft een soort slapte, net alsof hij op de rand van een ineenstorting is. De nachtmerrie duikt hard als een kristalrots in hem op, ze overmeestert hem, zij neemt zijn gedaante in. Hij besluit snel naar zijn wagen te gaan en naar huis te rijden. Geen moment langer in Brussel blijven, het is of de adem van de pest om hem hangt (p.306).

Uit het voorgaande wordt duidelijk dat in Het smarán een overkoepelende vertelinstantie aanwezig is. Door het ontbreken van directe auctoriale inmengingen kan dit perspectief het best omschreven worden als neutraal, dat echter in de Valentijn-hoofdstukken dikwijls neigt naar de personale weergave. De verhaalwereld komt dan door Valentijns ogen tot de lezer. Het perspectief in Het smarán kan dus als een neutraal-personale combinatie getypeerd worden. De structuuropzet en de opbouw van Het smarán liggen echter, zoals aangetoond, buiten het bereik van Valentijn Snell. Deze vertelsituatie vertoont heel wat overeenkomsten met die in De Kapellekensbaan van L.P. Boon.<sup>18</sup>

Het is dus evident dat de roman Het smarán niet door Valentijn Snell geschreven wordt, maar door een instantie die boven hem staat. Hierdoor wordt Valentijn gereduceerd tot een personage, een romanfiguur naast de andere in de tekst, hoewel hij toch een centrale plaats inneemt: hij is de hoofdpersoon van de hoofdstukken die zich in het heden afspelen en terzelfdertijd is hij de auteur van een boek over de geschiedenis en de eigen tijd, waarvan fragmenten in Het smarán opgenomen zijn. Het smarán is een roman over de schrijver-historicus Valentijn Snell die een boek schrijft over de geschiedenis, waarin ook weer andere schrijvers figureren. Er vindt dus een perspectiefverdubbeling plaats waarbij het telkens gaat om schrijvers die andere schrijvers creëren, dus zoals in De ridder is gestorven van Cees Nooteboom. Hugo Raes formuleert het als volgt: "Je hebt eigenlijk te maken met een auteur in een auteur, en een boek, in een boek, in een boek" (Roggeman, 1975, p.123). Ook Bousset wijst hierop: "Zoals in de dubbelroman Max Havelaar het geval was, is de ontstaansgeschiedenis van roman B (het door een personage geschreven boek), te lezen in roman A en de weerspiegeling van het ontstaan van het ganse boek uit de handen van de auteur zelf" (1977, p.214). Het gevolg hiervan is dat het motief van het schrijverschap en de creativiteit zeer sterk gereleveerd wordt.

### 9.5. Literatuur als engagement

Het smarán handelt over de schrijver Valentijn Snell die een boek schrijft over de geschiedenis. De werkelijkheid van Valentijn Snell wordt echter als gevolg van het neutrale perspectief fictioneel gemaakt. Wat op een vlak reëel lijkt te zijn, wordt op een ander vlak tot fictie. Door het optreden van de overkoepelende vertelinstantie wordt de fictionaliteit van de roman als geheel buiten twijfel gesteld, terzelfdertijd wordt echter de realiteitsbasis van het werk niet aangetast. De historische fragmenten blijven even reëel, zodat aan de essentiële wisselwerking tussen realiteit en creativiteit geen afbreuk gedaan wordt. Valentijn beschouwt het als de taak van de schrijver om door middel van de creativiteit inzicht te brengen in de werkelijkheid, het leven van de mens. Door het neutrale perspectief wordt Het smarán als geheel tot een fictioneel werk. Daardoor wordt het belang van de creativiteit eens te meer beklemtoond. Wat voor Valentijn geldt, is a fortiori op de roman als geheel van toepassing: als fictioneel werk brengt ook Het smarán inzicht in de werkelijkheid. In Het smarán vindt dus een beklemtoning van het fictionele proces plaats, dit niet met de bedoeling om de roman van de werkelijkheid te vervreemden, maar integendeel juist om de werkelijkheidsbetrokkenheid ervan te verhogen.<sup>19</sup> Steeds weer wordt immers beklemtoond dat de creativiteit ten dienste staat van de werkelijkheid. De centrale stelling die rondom het schrijverschap van Valentijn Snell wordt opgebouwd, luidt immers dat de realiteit alleen via de verbeelding kan worden begrepen. De creatieve daad leidt tot inzicht in de geschiedenis en het leven. De bevestiging van het fictionele karakter van Het smarán versterkt de uiteindelijke realiteitswaarde van het boek als geheel. In de fictionaliteit ligt precies de werkelijkheidswaarde ervan. Deze betrokkenheid wordt bevestigd doordat het onderwerp van Valentijns boek juist

de geschiedenis is. Valentijn, een fictioneel personage, werkt met reëel materiaal en bezoekt zelf de plaatsen waar deze historische gebeurtenissen zich hebben afgespeeld: de brandstapel van Montségur (p.209-213) en de slagvelden van de eerste wereldoorlog (p.312-322). Er wordt dus aangegeven dat de schrijver (Hugo Raes) historicus moet zijn en dat de historicus (Valentijn Snell) tot schrijver moet worden. Werkelijkheid en verbeelding zijn niet te scheiden. In dit opzicht beweegt Het smarán langs gelijkaardige lijnen als Multatuli's Max Havelaar.<sup>20</sup> De schrijver wordt tot een getuige die de werkelijkheid in zijn boek herstructureert en daardoor open schrijft. Dit samengaan van en deze interactie tussen creativiteit en werkelijkheid wordt in de volledige titel reeds aangegeven: Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis. De verbeeldingspool wordt gesuggereerd in de gefingeerde kleuren smarán, vikka en ronko, neologismen van de schrijver; de werkelijkheidspool wordt opgeroepen in de verwijzing naar de geschiedenis. De "echte" kleuren van de geschiedenis worden in fictionele termen omschreven.

Door het optreden van de overkoepelende vertelinstantie wordt het thema van de creativiteit in het werk centraal gesteld. Bovendien wordt hierdoor ook een verdere dimensie aan de roman toegevoegd. Belangrijk vanuit het neutrale perspectief is dat hierdoor de mogelijkheid ontstaat om uitgebreid in te gaan op Valentijns leven in het hier-en-nu. Dit wordt omvattend weergegeven. In de beschrijving van het alledaagse leven van Valentijn vindt de centrale problematiek uit zijn boek door contrastering en parallellie een verdere uitwerking en verdieping.<sup>21</sup> Het neutrale perspectief verschaft dus niet alleen een versterking t.o.v. het thema van de creativiteit, maar plaatst ook Valentijns interpretatie van de geschiedenis, als beeld van de menselijke moorddrift, in een groter reliëf.

## 9.6. Identificatie

Doordat het neutrale perspectief als versterking dient van Valentijns standpunt, is het evident dat de neutrale vertelinstantie en Valentijn Snell met elkaar geïdentificeerd worden. Zoals de figuren die in Valentijns boek optreden, afsplitsingen zijn van hemzelf en dus zijn ziening verder uitbouwen, zo wordt Valentijn Snell tot een afsplitsing van de neutrale vertelinstantie, hij wordt er tot een spreekbuis van. Dit blijkt reeds uit de vermenging van het neutrale en het personale perspectief. Kenmerkend voor het neutrale perspectief is de grote mate van objectivering.<sup>22</sup> Het gebeuren spreekt voor zichzelf, in tegenstelling tot een auctoriale weergave waarin de stem van de verteller voortdurend gehoord wordt. In de hoofdstukbetiteling, waarin slechts een aanduiding van de hoofdstukinhoud wordt gegeven, komt deze afzijdigheid duidelijk naar voren. Hierdoor komt in de roman de visie van Valentijn centraal te staan. De roman wordt uitspraak van zijn werkelijkheidsbeleving, omdat hij door de overgang naar het personale perspectief in de gelegenheid gesteld wordt om zichzelf volledig te openbaren.

Bovendien wordt uitsluitend Valentijn van binnen uit beschreven. Door zijn ogen worden de anderen beschouwd. Hij treedt evaluerend en commentariërend op. Zijn uitspraken worden door het neutrale perspectief niet geïroniseerd of gerelativeerd. In de personale passages verdwijnt de stem van de neutrale vertelinstantie, zodat daarin de visie van Valentijn volledig tot de visie van de verhaalwereld wordt. De overgang van het neutrale naar het personale perspectief werkt de identificatie tussen de neutrale vertelinstantie en Valentijn in de hand. Vanuit deze vereenzelviging zijn de vroeger genoemde "perspectief-fouten"<sup>23</sup> volkomen verklaarbaar.

Door de overgangen van de derde naar de eerste persoon wordt deze identificatie verder uitgewerkt en gedemonstreerd. In deze

gevallen blijft slechts de stem van het ik, Valentijn Snell, over. Hij is de enige verteller-belever van de verhaalwerkelijkheid. Alles is alleen maar uitspraak van hemzelf. De neutrale vertelinstantie geeft haar almachtige positie dan helemaal prijs ten voordele van Valentijn. Valentijn fungeert volledig als spreekbuis van deze neutrale vertelinstantie. Opvallend zijn het aantal veralgemenende uitspraken van Valentijn - vooral in de je-vorm - culminerend in het volledig abstracte hoofdstuk "Dagboek van 1945, een historisch jaar".<sup>24</sup> Daardoor maakt hij zijn visie tot die van allen. In deze veralgemeningen wordt de kern van het boek belicht: Valentijn is de spil waaromheen het hele boek draait. Ook in een aantal aansprekingen tot gefingeerde lezers of toehoorders wordt deze tendens bevestigd.<sup>25</sup>

De identificatie van Valentijn met de neutrale vertelinstantie wordt versterkt doordat er in Het smarán een grote plaats ingeruimd wordt aan Valentijns boek. Als deel van het geheel levert het een bijzondere bijdrage tot de romanopbouw. Valentijns omschrijving van de opzet van zijn boek is ook in een grote mate toepasselijk op het werk als geheel.<sup>26</sup> Ook in dit opzicht weerspiegelt de binnenstructuur de buitenstructuur.

Stilistisch bestaat er geen onderscheid tussen het verhaal over Valentijn Snell, diens boek over de geschiedenis en de hoofdstukken erin die aan andere vertellers worden toegeschreven. Bousset is de mening toegedaan dat de stilistische eenvormigheid, evenals de perspectiefverschuivingen, afbreuk doen aan de structurele eenheid van Het smarán; "Indien Raes de verteller is van A, dan hanteert hij dezelfde schrijfwijze als Val Snell in B, die dezelfde vergissing begaat: ook de vertellers en getuigen van B schrijven allen op een identieke wijze" (1977, p.217). In het kader van het identificatieproces is deze gelijkvormigheid, juist als versterking van het identificatieproces, wel degelijk functioneel.

Zelfs in de tijds- en perspectiefverbrekingen is er een grote

mate van overeenkomst tussen de Valentijn-tekst en de vertelwijze van de neutrale vertelinstantie. De meeste hoofdstukken in Valentijns boek zijn in de verleden tijd geschreven, enkele echter in de tegenwoordige tijd: "De nos jours l'on voyage ...", "De terechtstelling van Martin Jacobs, valsemunter", "Vlug, de straat op!", "4 september 1944". In andere komt er een afwisseling tussen de verleden en de tegenwoordige tijd voor: "Jeanine", "Een alternatief einde van het mensdom. Weer een verhaal", "To sleep ... perchance to dream ... for in that sleep of death what dreams may come ... (Hamlet)", "Dear Emmy," en "De jaren der mooie geluiden". In "Dear Emmy," vindt er een overgang plaats van de eerste naar de derde persoon. Valentijn schrijft dus op dezelfde manier als de overkoepelende vertelinstantie. Op deze wijze worden de verschillen tussen beide vertelvlakken verdoezeld. De overeenkomsten worden beklemtoond, zodat de identificatie tussen de overkoepelende vertelinstantie en Valentijn Snell tot een voldongen feit wordt.<sup>27</sup> Valentijn Snell is een fictioneel personage, de spreekbuis van de neutrale vertelinstantie. Valentijn verwoordt de ideeën van deze vertelinstantie over de creativiteit en de geschiedenis.

Het perspectievenspel verkrijgt in Het smarán een grote functionaliteit. Het thema van de creativiteit verwerft een sterke nadruk doordat Valentijns opvattingen over de verbeelding door de werking van het neutrale perspectief verder versterkt worden: het wezen van de creativiteit (het schrijverschap) bestaat in het doorvorsen van de werkelijkheid. De creativiteit onttrekt de roman niet aan het leven, maar plaatst hem er integendeel midden in. Elk werk is een vorm van littérature engagée. Door het schrijverschap kan inzicht verkregen worden in het leven en de daden van de mens. De creativiteit leidt dan ook bijna noodwendig<sup>28</sup> tot het onderzoek van de geschiedenis en dus tot de vaststelling dat de moorddrift de sterkste drijfkracht van de menselijke daden is. Deze ontwikkeling vloeit logisch voort uit Valentijns

interpretatie van de functie van de creativiteit. Bovendien kunnen door het neutrale perspectief Valentijns bevindingen over de geschiedenis in groter reliëf geplaatst worden, doordat zijn hier-en-nu ertegen afgespeeld wordt. Op deze wijze houdt Het smarán een pleitrede voor zichzelf in: "Haal het doek op, Valentijn. De personages stellen zich op voor de danse macabre der data. De gebeurtenissen voltigeren in de wirrelwarrel van de tijd, het schrijven begint" (p.25). Het verweven van het thema van de creativiteit met dat van de moorddrift verleent aan Het smarán, ondanks de enkele structurele tekortkomingen, een buitengewone intensiteit.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie onder 9.6.
- 2 Zie Het smarán ook p.20, 289.
- 3 Valentijn lijkt hier wat de seizoenen betreft geen onderscheid te maken tussen het noordelijk en zuidelijk halfrond.
- 4 Zie Het smarán o.a. p.47-48, 82, 121, 126, 154-156, 157, 287, 324.
- 5 Zie Het smarán ook p.34, 62, 64, 124.
- 6 Zie Het smarán p.105, 128, 214, 302, 338.
- 7 Zie Het smarán p.49-50, 127, 155.
- 8 Interessant in dit opzicht is wel dat Raes in een interview met Roggeman te kennen gaf van hetzelfde procédé gebruik te zullen maken. In de praktijk is daar echter niets van terecht gekomen (1975, p.121).
- 9 Dit wordt bevestigd doordat ze in de tekst op hetzelfde vlak liggen als Valentijns persoonlijke ervaringen en zijn herinneringen bv. aan de tweede wereldoorlog.
- 10 In dit verband is het inzichtgevend dat anekdoten die aan Valentijn verteld worden of die hij zelf vertelt, verhalen genoemd worden: p.38, 317. In het verhaal "Borges and I" uit Dreamtigers van J.L. Borges wordt een soortgelijke problematiek behandeld.
- 11 Ook in Een faun wordt een dergelijk procédé gebruikt. Zie onder 4.3.1.
- 12 Dit geldt ook voor het volledig in de verleden tijd geschreven "1 juni 1981".
- 13 Zie Booth (1975), vooral hoofdstuk 3: General Rules, II: "All authors should be objective".
- 14 Zie hierover Hamburger (1973, p.55-133).

- 15 Zie ook hoofdstuk 10: Dubbelstructuur.
- 16 Even verder in hetzelfde hoofdstuk komt een duidelijke verspreking van Valentijn voor: het gebruik van de derde i.p.v. de eerste persoon, "Ze gaan naar de wagen, en dan naar Passendaele, zegt Val ..." (p.321).
- 17 Zie Het smarán o.a. p.18, 24, 61, 123, 176, 243, 258, 311.
- 18 Zie de Wispelaere (1977, p.27-34).
- 19 Eenzelfde procédé wordt ook in het drama Bacchus in die Boland van B. Smit gebruikt.
- 20 Zie hierover Brink (1967, p.32-33).
- 21 Zie hierover de volgende hoofdstukken.
- 22 Zie de aanhaling van Stanzel op p.304
- 23 Zie p.294.
- 24 Zie Het smarán o.a. p.18, 22, 46, 47, 61, 111, 159, 268.
- 25 Zie Het smarán o.a. p.109, 152, 158.
- 26 Zie p.285.
- 27 Dat Hugo Raes in Het smarán bij monde van Valentijn Snell, heel wat van zijn eigen visie op het schrijverschap geincorporeerd heeft, blijkt uit een aantal uitspraken in een interview met W. Roggeman in Beroepsgeheim die volledig samenvallen met de opvattingen van Valentijn Snell.
- 28 Afgezien van de reeds uitgesproken kritiek op p.294-296.

Het smarán kan gekarakteriseerd worden als een roman met een dubbelstructuur: enerzijds zijn er de gebeurtenissen die zich hoofdzakelijk in het heden d.w.z. het hier-en-nu van Valentijn Snell en zijn vrouw Jasmine afspelen, anderzijds zijn er de historische, gefantaseerde en eigentijdse hoofdstukken en fragmenten die deel uitmaken van het populair-wetenschappelijke boek over de geschiedenis dat diezelfde Valentijn Snell schrijft.<sup>1</sup> Door Valentijns scheppende werkzaamheid worden beide vlakken van de roman aan elkaar gekoppeld: vlak B, Valentijns roman, is immers het gevolg van zijn activiteit in vlak A, Valentijns hier-en-nu. Een onderzoek van de manier waarop beide vlakken gestructureerd zijn en van de onderlinge wisselwerking door raakpunten en verbanden, waarbij termen als dubbelroman en kadervertelling op hun toepasselijkheid moeten worden getoetst, zal een inzicht verschaffen in de opzet en de thematiek van Het smarán. Terzelfdertijd kan ook nagegaan worden in welke mate de onderdelen tot een geheel geïntegreerd zijn. De graad van integratie zal grotendeels de trefkracht van de motieven bepalen.

#### 10.1. Afgrenzing van de dubbelstructuur

Als dubbelstructuur beweegt Het smarán zich op twee vlakken: het heden van Valentijn Snell en de hoofdstukken of fragmenten uit zijn boek. Bij de identificatie van beide vlakken doen zich echter al onmiddellijk moeilijkheden voor die juist een onmiskenbare functionaliteit verkrijgen. Bij een aantal hoofdstukken die uitsluitend over historische gebeurtenissen handelen, levert deze identificatie geen problemen op; dit betreft: " Als

een eerste hoofdstuk uit het boek van de geschiedenis: Kodynsky, 26 mei 1896", "Afstraffing van de Catharen - ooggetuigeverslag", "William Dampiers Reystogt rondom den Aerdkloot", "22 juli 1209 - getuigenis van de slachting van Béziers", "Hessen, mei 883", "De terechtstelling van Martin Jacobs, valsemunter", "Spieghel der Spaenscher tyrannye in West Indien Las Casas - Amsterdam 1559", "2660 schoonheden" en "Een walgelijke gebeurtenis". Deze hoofdstukken behoren integraal tot Valentijns boek. Dit geldt ook voor een aantal fragmenten die onderdelen zijn in hoofdstukken over Valentijns hier-en-nu: de getuigenis van de chirurg van Mohammed II (p.124-126), de weergave van het beleg van Malta in 1565 (p.156-157), het relaas over Lolonois en de zeerovers (p.269-271). Al deze fragmenten zijn voor opname in zijn boek bedoeld. Door de inschakeling van deze fragmenten in hoofdstukken over Valentijns hier-en-nu wordt de betekenis van de creativiteit en de causale band tussen vlak A en vlak B beklemtoond. Vlak B is het gevolg van de schrijfcactiviteit in vlak A.

Hoofdstukken over historische onderwerpen die buiten dit patroon vallen zijn: "Kronstadt, maart 1921: de Derde Revolutie", "De brandstapel van Montségur", "Beste binnenste persoon" en "In de velden van Vlaanderen bloeien de klaprozen". Doordat ze ingeschakeld zijn in het tijdsverloop van Valentijns heden, maken de laatste drie naar alle waarschijnlijkheid geen deel uit van Valentijns boek. Het eerste is een grensgeval. Valentijn bezoekt een getuige die hem verslag doet over de opstand te Kronstadt. Het hoofdstuk bevat Valentijns weergave van het gesprek. Doordat het echter in de verleden tijd en de eerste persoon gesteld is, zou het als een hoofdstuk uit Valentijns boek beschouwd kunnen worden. Deze dubbelzinnigheid is onoplosbaar. In "De brandstapel van Montségur" bezichtigen Valentijn en Jasmine Montségur, de laatste Catharenvesting. Uitdrukkelijk verwijst

Valentijn naar zijn boek: "Montségur zal ik niet als ooggetuige-verslag uitwerken, zei ik, maar gewoon zoals wij het nu bezochten. Dat is een afwisseling in de techniek van benaderen" (p.212). Deze stelling duidt er juist op dat dit hoofdstuk niet samenvalt met het voor zijn boek beplande hoofdstuk, al wil Valentijn er dan ook zelf als getuige in optreden<sup>2</sup>; hij moet de stof nog verwerken. "Beste binnenste persoon" handelt gedeeltelijk over de tweestrijd van Valentijn over het al of niet opnemen van de terechtstelling van Damien. Valentijn is zo geschokt door de beschrijving van de gruweldood van Damien dat hij besluit "deze historie misschien toch maar beter niet te verwerken" maar anderzijds beschouwt hij het als "uniek materiaal" (p.309). Het is dus niet zeker of deze geschiedenis ooit een plaats krijgt in Valentijns boek, ze staat op de rand ervan en behoort daardoor eerder tot vlak A dan tot vlak B. De lezer van Het smarán wordt echter wel met deze tekst geconfronteerd. Het hoofdstuk "In de velden van Vlaanderen bloeien de klaprozen" is soortgelijk aan "De brandstapel van Montségur". Ditmaal bezoeken Valentijn en Jasmine het toneel van de eerste wereldoorlog. Valentijn haalt heel wat uit authentieke bronnen aan. Afgezien van een onrechtstreekse verwijzing: "Hier is een verhaal dat je misschien kunt gebruiken voor je boek..." (p.317), wordt nergens aangegeven dat Valentijn deze stof in zijn werk zal gebruiken.

In deze vier hoofdstukken vindt in mindere of meerdere mate een verbreken van de dubbele structuur plaats: een situering en benadering van historische feiten buiten de context van Valentijns boek. Ze worden daardoor tot een onderdeel gemaakt van vlak A, Valentijns heden. Het gevolg hiervan is dat in deze hoofdstukken zeer sterk de nadruk wordt gelegd op het ontstaansproces van Valentijns boek en dat tegelijkertijd een vermenging van beide vlakken ontstaat, waardoor een verband wordt gelegd tussen het verleden en Valentijns heden. Het verleden wordt bij Valentijns werkelijkheid betrokken.

De verbeeldingsverhalen maken ontegensprekelijk deel uit van Valentijns boek. Hiertoe behoren de toekomstverhalen "1 juni 1981", "Een alternatief einde van het mensdom. Weer een verhaal" en "In een verre toekomst, of Net als op de planeet Aarde" evenals "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels" en "To sleep ... perchance to dream ...". Door de verwijzing in de titel naar het woord "verhaal" of door commentaar in het heden worden sommige van deze verhalen uitdrukkelijk als producten van Valentijns verbeelding voorgesteld, zodat het verband ervan met het hier-en-nu bewaard blijft. Verder worden in de tekst twee dromen van Valentijn weergegeven. De eerste, nl. "Vietnamdroom", wordt op geen enkele wijze met zijn boek in verband gebracht, het hoofdstuk sluit trouwens af met de beschrijving van Valentijns ochtendritueel, en valt dus naar alle waarschijnlijkheid buiten het kader van vlak B. Wel schijnt dit aan te duiden dat het niet alleen vlak A is dat inwerkt op vlak B, maar dat het omgekeerde ook gebeurt: Valentijns bemoeienis met de geschiedenis beïnvloedt zijn persoonlijk leven. Bij de tweede droom "De jaren der mooie geluiden" wordt expliciet aangegeven dat Valentijn die noteert: "Een uur later zijn ze ingeslapen en Val droomt een droom die hij de volgende dag zal uitschrijven" (p.293). Men kan aannemen dat dit met het oog op opname in zijn boek gebeurt. Een onweerlegbaar bewijs wordt er echter niet gegeven.

Waar bij sommige van de geschiedenis- en de verbeeldingsverhalen het onderscheid tussen vlak A en B reeds problematisch is, zijn de moeilijkheden bij het indelen van de hoofdstukken uit het heden, waaronder ook die met herinneringen van Valentijn, nog groter. Door de radicale perspectiefveranderingen<sup>3</sup> kan aangenomen worden dat "Jeannine", "De nos jours l'on voyage ..." en "Dear Emmy," deel uitmaken van Valentijns boek. Ook Valentijns oorlogsherinneringen in "Vlug, de straat op!" en "4 september 1944" horen daartoe, omdat in deze hoofdstukken geen enkele band met het heden van Valentijn wordt gelegd. Bij een latere beschrij-

ving van zijn schrijfactiviteit wordt bovendien aangegeven dat hij nog een aanvulling moet maken bij dat laatste hoofdstuk: "Nog ergens bij te verwerken, of aansluitend op het hoofdstuk 4 september 1944, over de bevrijding, dat de geplunderde boeken, inderhaast van de rekken gepakt, zonder te kunnen kiezen, alle onbruikbaar bleken!" (p.324). Een aantal hoofdstukken kunnen zowel tot vlak A als B gerekend worden: het hangt er nl. van af hoe ruim men Valentijns woorden opvat dat hij "met eigen ervaring, eigen getuigenissen, het eigen ik" (p.24) wil werken. Dit betreft vooral hoofdstukken die in Valentijns ik-perspectief zijn gesteld, nl. "Minuscule observaties", "Le Petit Larousse Illustré", "Vandaag", "De woningen en hun mensen II" en "Een leven als parfum". In al deze gevallen ontbreken telkens onbetwistbare aanduidingen dat ze in deze vorm wel degelijk als hoofdstukken voor Valentijns boek bedoeld zijn. Ze kunnen dus ook beschouwd worden als beschrijvingen van Valentijns hier-en-nu of als flashbacks vanuit Valentijns heden. De overgang naar de eerste persoon en het achternaperspectief kan, zoals in andere hoofdstukken, toegeschreven worden aan de inmenging van de neutrale vertelinstantie die daardoor haar actieve rol bij de structurering van het geheel en haar vereenzelviging met Valentijn Snell te kennen geeft.<sup>4</sup> Het gevolg van deze tweeslachtigheid is dat in deze hoofdstukken een hechte koppeling tussen beide vlakken van de roman bereikt wordt; ze kunnen immers in beide fungeren.

Het smarán kent, zoals Menuet van L.P. Boon, een dubbele structuur. In een aantal hoofdstukken wordt, zoals reeds aangegeven, deze structuur echter ernstig ondergraven, ofwel doordat Valentijn zelf op een of andere wijze bij de geschiedenis betrokken raakt, ofwel doordat zijn eigen leven a.h.w. tot geschiedenis wordt gemaakt. De verdubbeling van de tijd, ruimte en personen, eigen aan de dubbelroman in zuivere vorm (Maatje, 1968, p.6), wordt dan niet nagekomen doordat een of twee van deze structuuraspecten identiek blijven - vandaar juist de problemen bij de indeling van deze hoofdstukken.<sup>5</sup>

Deze openheid is bijzonder betekenisvol voor de interpretatie van de roman. De situatie wordt echter nog verder gecompliceerd door een bijkomende "verdubbeling" in vlak A. Tot vlak B behoren slechts die gedeelten die onomstotelijk deel uitmaken van Valentijns boek; hierin heeft Valentijn het primaire geschiedenismateriaal reeds verwerkt tot "secundair" boekmateriaal.

In vlak A komen echter een aantal hoofdstukken voor waarin "primair" materiaal opgenomen is: grepen uit dagboeken en verslagen, invallen, anekdoten, verhalen die hem verteld worden om in zijn boek op te nemen, krantenberichten enz. Er wordt daarbij geen enkele positieve aanduiding gegeven dat Valentijn dit alles inderdaad in zijn boek gaat verwerken. Hij komt echter op deze nieuwtjes af in de loop van het speurwerk voor zijn boek, en als zodanig zijn ze bestanddelen van het hier-en-nu. Daar ze echter buiten Valentijn zelf omgaan, vormen ze een diepere laag in vlak A.

Er moet dus een duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen materiaal dat reeds tot boekstof, vlak B, verwerkt is - hiertoe behoren ook letterlijke aanhalingen uit oorspronkelijke teksten - en primair materiaal waarvan Valentijn nog niet weet of hij er gebruik zal van maken, dat dus een onderdeel van vlak A vormt: "een soort drift tot noteren. Een heleboel korte invallen, details die misschien kunnen dienen. Maar half weet hij dat ze de volgende dag bloedeloos zullen lijken, de meeste toch, in tegenstelling tot het ogenblik van nu" (p.327). Dit is o.a. het geval in "'Lieve moeder'", "8000 planes bomb reich", "Een universeel reservoir van gedachten waaruit de mensheid al sinds de oertijd put", "Meimaand", "In de velden van Vlaanderen bloeien de klapprozen", "Op de rechterheup van de tijd" en "Een loflied aan haarzelf", en tevens in de hoofdstukken waarin een opsomming van data en wetenswaardigheden voorkomt.<sup>6</sup> Het hoofdstuk "Dagboek van 1945, een historisch jaar" dat volledig uit een opsom-

ming, gevolgd door een algemene commentaar, bestaat, kan zowel tot vlak A als B gerekend worden. Door de inschakeling van primaire geschiedenisstof en ander materiaal in vlak A van Het smarán wordt nogmaals de aandacht gevestigd op het ontstaansproces van Valentijns boek en wordt de betrokkenheid tussen Valentijns heden en de geschiedenis verder uitgebouwd. Ook op deze wijze wordt eens te meer inbreuk gemaakt op de zuivere dubbelstructuur.

## 10.2. De opbouw van Valentijns boek (vlak B)

In deze onderafdeling zullen voornamelijk de hoofdstukken besproken worden die bijna onweerlegbaar deel uitmaken van Valentijns boek.<sup>7</sup> Het gaat hier om twintig hoofdstukken, bijna een derde van de totale romanomvang. Reeds kwantitatief vormen ze een belangrijk deel van Het smarán. Deze hoofdstukken handelen over het verleden, het heden en de toekomst. Het tijdsbestek van Valentijns boek is dus inclusief. Deze inclusiviteit veronderstelt natuurlijk een bepaalde verhouding tussen de verschillende tijdscategorieën.

### 10.2.1. De toekomstverhalen

In de toekomstverhalen, die het minst talrijk zijn, wordt deze verhouding het duidelijkst belicht. Het eerste, "1 juni 1981", geeft de chaotische ontmanteling van een overgeïndustrialiseerde wereld weer. Deze aftakeling is genoodzaakt door het wanbestuur uit het verleden:

Want dat was zeker: het was voorgoed uit met de welvaart. Voor het egoïsme en de kortzichtigheid der vaders, van de leiders, de herders en verantwoordelijken, de gezagsdragers, dit ras van machtswellustelingen en voordelenverzamelaars uit het nabije en verre verleden, zouden wij boeten. Zij zogen en vraten de aarde uit en verteer-

den ze. En ze lieten ons een erfenis, vuil en stinkend als een drol (p.97-98).

Voortgang in de tijd houdt geen positieve ontwikkeling in, maar leidt tot verdere degeneratie en verval. De tijd werkt regressief. De toekomst is opnieuw het verleden: "De geschiedenisklok was drieduizend jaar teruggedraaid" (p.95). Op deze wijze wordt de tijd van zijn inherente tijdskwaliteit - de tijd als ontwikkeling, progressie - beroofd. Het verschil tussen de onderscheiden tijdscategorieën wordt opgeheven: heden, verleden en toekomst zijn gelijkgeschakeld omdat ze geen evolutie in het menselijke handelen aanduiden, maar een stilstand weerspiegelen. De geschiedenis van de mens is een eindeloos nu. Het versmelten van de tijdscategorieën wordt in dit hoofdstuk verder aangegeven doordat het gaat om een zeer nabije toekomst t.o.v. 1973, de publicatiedatum van Het smarán, nl. 1981, dus bijna een heden. Hierdoor wordt de dringende ernst van de situatie in het heden aangegeven. Dit proces wordt acuter naargelang de reële lezer Het smarán steeds nader aan het reële 1981 leest. Na die datum zal dit hoofdstuk veel van zijn pregnante kracht verliezen, daar de toekomstvisie niet, of slechts gedeeltelijk, uitgekomen zal zijn. Ook door het gebruik van de verleden tijd in dit hoofdstuk, wordt de toekomst als reeds afgehandeld beschouwd. De toekomst behoort reeds tot het verleden.

In "Een alternatief einde van het mensdom. Weer een verhaal" wordt de pollutie de oorzaak van de ondergang van de mens. Robbin, de centrale figuur, creëert een verhaal in het verhaal over een kauwgomplaag, maar wordt dan zelf het slachtoffer van een wereldjeukcatastrofe. Een rechtstreeks verband met het verleden wordt er niet gelegd. Het verhaal wordt echter wel met het heden van Valentijn Snell verbonden doordat de kwalificatie in de titel, "Weer een verhaal" diens schrijfactiviteit oproept evenals het gebruik van de naam Robbin.<sup>8</sup> Daar Valentijns heden ook deel

van zijn boek uitmaakt, komt dit hoofdstuk in het verlengde ervan te liggen. Een verbinding tussen heden en toekomst komt op deze wijze tot stand.

Ook het laatste hoofdstuk van Het smarán "In een verre toekomst, of Net als op de planeet Aarde" brengt een toekomstblik. De band met het heden wordt gelegd doordat Valentijn en Jasmine de functionele plaatsing ervan in zijn boek bespreken: als inzet of als sluitstuk om te wijzen op de consequenties van het menselijke optreden doorheen de geschiedenis, zoals dat in de andere hoofdstukken geschilderd wordt. Omdat dit toekomstvisioen in Het smarán in het laatste hoofdstuk voorkomt, brengt het een uit het voorafgaande resulterende toekomstvisie. De conclusie die Valentijn in zijn boek bereikt, is ook van toepassing op de roman als geheel. In "Nachtwaarnemingen" levert Valentijn de volgende algemene commentaar: "De wereld is een moordkuil: in de vonk die het menselijk leven is, doet men alles om elkaar uit te roeien. Al duizenden jaren lang. Na een spetterende vuurwerkreeks van vonken zal de wereld opnieuw uitgestorven zijn. Zonder getuigen en leeg zal de aarde voortwentelen in de ruimte" (p.288), die duidelijk naar het laatste toekomstvisioen wijst.

De toekomst komt aldus nadrukkelijk in het verlengde van het verleden en heden te liggen, het is er de uiterste consequentie van. Terzelfdertijd houdt het ook de terugkeer in naar een voorhistorische tijd. De moorddrift van de mens, zoals hij die doorheen de geschiedenis getoond heeft, zal tot de totale vernietiging van het mensdom leiden. Niets zal er ooit ten goede veranderen. In de toekomstverhalen wordt dit in al zijn onherroepelijkheid gesuggereerd. Het tijdsbesef dat aldus opgeroepen wordt is er een van totale stagnatie. Daar alles altijd hetzelfde blijft, smelten verleden, heden en toekomst samen tot een tijdloos nu. Hierin ligt ook het besef van het verloop van de tijd als een kringloop besloten. Begin en einde sluiten elkaar in. Valentijn twijfelt er dan ook aan om het toekomstverhaal als begin- of

eindpunt van zijn boek te gebruiken (p.337). Het is trouwens de idee van de tijd als cyclus die in het laatste toekomstverhaal wordt uitgebeeld. Na de vernietiging van alle aardse leven, begint de wereld weer enkele tekens van leven te vertonen. Vanuit een voorlopig eindpunt wijst de geschiedenis zich uit als een, ironisch in termen van de kleurrijke titel, een-tonig proces, dat zich steeds zal herhalen. In de toekomstverhalen wordt de onvermijdelijkheid van deze evolutie uitgebeeld.

Zoals reeds uit de analyse van de toekomstverhalen blijkt, gaat het voor Valentijn Snell niet om een terugblik op de geschiedenis als zodanig, maar om het aantonen en verduidelijken van de interactie tussen heden en verleden, resulterend in een vastomlijnde toekomstvisie. De toekomsthoofdstukken vormen de synthese van Valentijns interpretatie van de geschiedenis. Ze weerspiegelen een ontwikkeling door de studie van de geschiedenis blootgelegd, en daarom kunnen ze niet van het verleden en het heden losgemaakt worden. De pessimistische voorstelling van de evolutie van het mensdom vindt haar verklaring in de hoofdstukken over het verleden en het heden. De ultieme vernietiging van alle leven is het onvermijdelijke gevolg van het menselijke optreden doorheen de tijden zoals Valentijn dit uit de studie van de geschiedenis leert kennen, en zelf in zijn eigen leven ervaart. De toekomstverhalen vormen de pendant voor de getuigenverslagen uit het verleden.

#### 10.2.2. De geschiedenis in beeld

De historische evocaties hebben bijna alle met terechtstellingen, gewelddadige afstraffingen, gruwelijke martelingen, kortom met zinloos geweld te maken. Slechts in twee wordt een luchtiger toon aangeslagen nl. in het oorspronkelijke dagboek-uittreksel "William Dampiers Reystogt rondom den Aerdkloot" en in "Hessen, mei 883". Toch wordt ook in deze twee hoofdstukken geen positief beeld van de mens geschilderd. Uit Dampiers reis-

beschrijving komt de menselijke nietigheid en onmacht naar voren, in "Hessen, mei 883" wordt de ongelofelijke naïviteit van de mens beschreven. Deze hoofdstukken, samen met de fragmenten uit het dagboek van Samuel Pepys (p.323-326) zijn slechts uitzonderingen. In de andere hoofdstukken over de geschiedenis wordt vooral de moordzucht van de mens uitgebeeld. Deze hoofdstukken zijn grepen uit de geschiedenis van de middeleeuwen tot en met de twintigste eeuw, waarbij o.a. de vervolging van de Catharen in de dertiende eeuw in "Afstraffing van de Catharen - ooggetuigeverslag" en "22 juli 1209 - getuigenis van de slachting van Béziers", twee terechtstellingen uit de zestiende eeuw in de hoofdstukken "De terechtstelling van Martin Jacobs, valsemunter" en "Een walgelijke gebeurtenis", en de massastormloop met ramspoedige gevolgen op de voedselbarakken in "Als een eerste hoofdstuk uit het boek van de geschiedenis: Kodynsky, 26 mei 1896" aan bod komen. Dezelfde tijdsverscheidenheid blijkt ook uit de fragmenten die als onderdelen in de Valentijnhoofdstukken voorkomen.

Door deze tijdschakering wordt in een grote mate de tijdloosheid van deze voorvallen gesuggereerd, de gebeurtenissen zijn immers niet beperkt tot een bepaalde tijd. Daardoor juist treden ze uit een bepaald tijds kader en verliezen ze hun specifiek tijds karakter. Niet op het individueel karakteriserende wordt de nadruk gelegd, maar wel op het gemeenschappelijke. De geschiedenis bestaat niet uit een opeenvolging van individuele gebeurtenissen, maar uit de herhaling van fundamenteel dezelfde handelingen. De geschiedenis wordt niet gezien als een lineaire beweging. Ze verkrijgt een statisch nu-karakter. Uit de tekst blijkt dat de historische gebeurtenissen elkaar niet in chronologische orde opvolgen, maar elkaar zonder patroon afwisselen. De moorddrift van de mens is een universeel verschijnsel; in dit opzicht verschilt het heden in niets van het verleden en de toekomst. Deze univer-

saliteit komt ook naar voren in het negeren van de ruimtegrenzen. Gebeurtenissen van Egypte ("2660 schoonheden") tot Zuid-Amerika ("Spieghel der Spaenscher tyrannye in West Indien Las Casas - Amsterdam 1559") worden beschreven.

Een ander aspect dat hiertoe bijdraagt is het perspectief. De meeste historische fragmenten worden door een getuige verhaald. Een gevoel van intense betrokkenheid en rechtstreekse deelname wordt door het ik-perspectief overgedragen. Het gebeuren wordt tot een onmiddellijke ervaring gemaakt. Het gebruik van de tegenwoordige tijd in enkele van deze verslagen zoals in "De terechtstelling van Martin Jacobs, valsemunter" versterkt nog dit gevoel. Het verhaal wordt dan in het hier-en-nu van de getuige gesitueerd, en de lezer beleeft het als een heden.

Uit de herhaling van dezelfde centrale problematiek in de historische hoofdstukken, komt de moorddrift als universeel verschijnsel naar voren. De geschiedenis wordt dan niet meer als een dynamisch proces geïnterpreteerd, maar wordt als tijdsverloop ontkracht en tot stilstand gedwongen. In de loop van de geschiedenis vinden geen fundamentele veranderingen plaats. Dit gegeven wordt soms in de verhalen zelf naar voren gebracht. De getuige Robin Snell, schrijver voor het handelshuis De Walvis, stelt het als volgt:

Ik was getuige geweest van een hele reeks handelingen, die niet teneinde waren, die eigenlijk konden, of moesten voortgezet worden, die altijd konden doorgaan, want de veroordeelden waren maar voorlopig en terloops aanwezig geweest. Maar de handelingen zijn blijvend. En dat is wat mij is bijgebleven: het duidelijke gevoel, dat de twee moordenaars wel ter dood waren gebracht, maar dat de handelingen niet voltooid waren, dat ze als machines van in elkaar grijpende raderen in beweging blijven (p.285).

De daden van de mens veranderen niet, alleen de omstandigheden

en de personen. Op grond hiervan wordt de toekomst natuurlijk voorspelbaar. De reactie van Jasmine op de gruwelverhalen is in dit opzicht karakteristiek:

Val, alsjeblieft, geen details meer, het is genoeg. Je weet dat ik er niet tegen kan, en toch ben je weer bezig me met mijn neus op die monsterachtigheden te drukken. Ik weet het, de mens is een monster, en daarom heb ik er geen eerbied voor. Ze zijn nog altijd zo, er is niets veranderd, het gaat nog steeds door (p.212).

De hoofdstukken uit de geschiedenis leiden noodgedwongen tot deze conclusie.

### 10.2.3. Weerspiegeling in het heden en tijdloosheid

Van bijzonder belang voor de uitbouw van het statisch karakter van de geschiedenis, is de plaats die aan het heden ingeruimd wordt. De hoofdstukken die over het heden handelen vormen de schakel tussen het verleden en de toekomst; het heden is het raakpunt waar verleden en toekomst elkaar ontmoeten. De hoofdstukken uit Valentijns boek die het heden tot onderwerp hebben, dragen de gegevens die in de andere tijdsdimensies ter sprake komen, verder uit. In "Jeannine" en "De nos jours l'on voyage ..." wordt het motief van het geweld behandeld, in "Dear Emmy," krijgt de aftakeling van de mens en het lijden a.g.v. de oorlog gestalte. Valentijn verwoordt zijn eigen oorlogsherinneringen in "Vlug, de straat op!" en "4 september 1944". Door deze thematische weerspiegeling wordt het inherente tijdsverschil tussen de verschillende tijdsdimensies opgeheven, zodat een toestand van tijdloosheid ontstaat.

Toch doet zich in Valentijns boek een afwijking van het tijds patroon voor. Drie hoofdstukken bewegen buiten het tijdsbestek zoals dat in de andere tot stand komt, nl. "To sleep ... per-

chance to dream ...", "De jaren der mooie geluiden" en "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels". Waar de meeste hoofdstukken duidelijk in de tijd gesitueerd zijn, dat blijkt uit de nauwkeurige tijdsindicaties, en zich daardoor al op een realistisch vlak plaatsen, worden deze drie uitdrukkelijk als fictief voorgesteld. Ze komen dus buiten de spanningsverhouding verledenheden-toekomst te liggen. Hun functionaliteit zal juist daardoor bepaald worden.

"To sleep ... perchance to dream ..." en "De jaren der mooie geluiden" houden een contrastwerking tot de realistische hoofdstukken in. Hierin wordt het verlangen naar geluk, geborgenheid en kinderlijke onschuld beschreven als droom van de mens. Juist het feit dat het hier om dromen gaat, wijst op het onbereikbare van deze verlangens. Scherp in tegenstelling hiermee staat de realiteit van het bestaan. De onvervulbaarheid van het menselijke streven naar geluk blijkt dus reeds uit de tijdshantering. Zoals de titel aangeeft is ook "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels" fictief. In dit verhaal wordt in symbolische vorm op de structuur van Valentijns boek gewezen. Het valt daarom buiten het normale patroon. Het schip met zijn verschillende doodstaferelen kan vergeleken worden met Valentijns boek en de verschillende onderdelen ervan. Valentijn zelf maakt deze vergelijking: "Zo is dit een museumschip van de mensheid. Een varend stilleven met natuurgetrouwe taferelen. Met duidelijke herkenningpunten uit deze en gene tijd" (p.121). Het is dan ook niet te verwonderen dat de twee zeilvaarders weer zo vlug mogelijk van boord willen gaan. In de slotparagraaf wordt tevens de bizarheid van de mens belicht.

In Valentijns boek wordt de volledige stilstand van de tijd a.g.v. de eindeloze herhaling die in de geschiedenis plaatsvindt geïllustreerd. De tijd is geen kracht tot ontwikkeling en vooruitgang, maar is volkomen gestagneerd. De constante die de menselijke geschiedenis bepaalt, is de moorddrift en die zal

tot in de voorspelbare toekomst blijven doorwerken. De interactie tussen de drie tijdsdimensies verleent aan deze problematiek een bijzondere overtuigingskracht en universaliteit. De verschillende hoofdstukken in Valentijns boek worden door de centrale thema's van het geweld en de menselijke nietigheid aan elkaar gekoppeld. Ze sluiten niet causaal bij elkaar aan. Het onderliggende bouwprincipe van Valentijns boek is dat van de herhaling en de cumulatie. De opname van juist deze gebeurtenissen geschiedt volledig arbitrair; een duidelijk selectieprincipe is er niet. Deze hoofdstukken zouden dan ook onbeperkt aangevuld kunnen worden. De slotwoorden van de anonieme geschiedschrijver uit "Spieghel der Spaenscher tyrannye":

Hier mede wil ick eynden to datter ander nieu/  
die meer in boosheden uitstecken (cander meer zijn)  
comen/ of dat wy wederom daer gaen/ om van die van  
nieus wederom te besien/ gelyck wyt twee en veertich  
jaer met met onsen ooghen gesien hebben sonder op-  
houden/ protesterende voor God en mijn conscientie/  
dat (zo ick gheloove ende voorsecker houde) zo veel  
de schaden/ verlies/ destructien/ overlast/ moorden  
ende groote afgryselicke wreetheydt van alle leelicke  
specien/ van geweld/ onrechtveerdicheydt/ rooveryen  
ende moorderien welcke inde (p.134)

kunnen bijna letterlijk op de auteur Valentijn Snell overgedragen worden, met dien verstande dat zijn getuigenis de hele geschiedenis van het mensdom omvat.

### 10.3. Formele verbanden tussen vlak A en B

In Valentijns boek komt, zoals aangeduid, vast te staan dat het geweld en de moorddrift de constante factoren zijn in de geschiedenis, zodat alle onderscheid tussen de verschillende tijdsdimensies daarmee wegvalt. Het menselijke handelen door

de eeuwen heen wordt door steeds dezelfde drijfveren bepaald. Door de studie van de geschiedenis komt Valentijn tot deze conclusie, maar terzelfdertijd is zijn boek ook uitspraak van zijn visie op de geschiedenis en het menselijke leven.<sup>9</sup> Men mag immers niet uit het oog verliezen dat Valentijn Snell de auteur is van het boek over de geschiedenis, dat door zijn scheppende werkzaamheid tot stand komt. In dit opzicht dient zijn boek dan ook als staving van zijn opvattingen over het leven. Zijn boek geeft dus een beeld van de wijze waarop hij het leven aan den lijve ervaart, het is een deel van zijn leven. Valentijns visie op de geschiedenis is een reflectie van zijn persoonlijke beleving van de "condition humaine". Juist daardoor boet zijn voorstelling van de geschiedenis enigszins aan overtuigingskracht in.<sup>10</sup>

Ook in zijn eigen leven, zijn hier-en-nu worden dezelfde drijfkrachten zichtbaar die hij in de geschiedenis onderkend heeft. Vanuit Valentijns beleving moeten zijn leven en de geschiedenis tot een statisch nu uitgroeien. Zijn persoonlijke ervaring van de absurditeit van het bestaan, vooral gecentreerd rond het gegeven van het geweld in zijn verschillende vormen, laat geen andere mogelijkheid open. Het boek over de geschiedenis en vooral de interpretatie van de geschiedenis die erin naar voren komt, kunnen niet losgemaakt worden van de auteur, Valentijn Snell: "Bij het populariserend verwerken van de geschiedenis zijn hoe langer hoe meer intuïtieve factoren gaan opduiken. Verbeeldingswerk" (p.24). Er bestaat een bijzonder hechte band tussen de thematiek van Valentijns geschiedenisboek en zijn levensvisie. Door het schrijven van een boek over de geschiedenis geeft Valentijn Snell aan een persoonlijke problematiek een universele dimensie. Bovendien wordt juist door de studie van de geschiedenis een schijnbaar objectieve bewijskracht aan Valentijns stellingen verleend.

Deze relatie tussen het individuele (Valentijn Snell) en het algemene (de geschiedenis) wordt in de tekst ook op een formele manier aangeduid door de toenadering tussen vlak A en B. Dit blijkt in de B-tekst alreeds doordat de hoofdstukken die het heden tot onderwerp hebben, alle ervaringen van Valentijn zelf of van zijn onmiddellijke familiekring, zijn vrouw en moeder, beschrijven. Daar in deze hoofdstukken een persoonsovereenkomst tussen vlak A en vlak B bestaat, wordt de zuivere structuur van de dubbelroman erin doorbroken. Valentijns hier-en-nu krijgt een plaats in zijn boek en wordt zodoende tot een onderdeel van de geschiedenis, maar ook de geschiedenis wordt tot een deel van zijn leven. Vooral de voorstelling van de geschiedenis als een statisch nu vergemakkelijkt deze overgang. Het verleden evenals de toekomst bevatten dezelfde constanten als Valentijns heden. Hoewel de geschiedenis hoofdstukken formeel in vlak B thuishoren, wijzen ze toch naar vlak A terug. Van hieruit is het slechts een kleine stap naar de hoofdstukken die zowel in vlak A als vlak B gesitueerd kunnen worden.

In een aantal hoofdstukken komen vlak A en vlak B gezamenlijk voor, verbonden door de schrijfactiviteit van Valentijn Snell waardoor de betrokkenheid tussen beide vlakken uiteraard verhoogd wordt. Dit geldt o.a. voor de getuigenis van de chirurg van Mohammed II (p.124-126), de weergave van het beleg van Malta in "Nachtwerk" en de dagboekfragmenten over Lolonois en de zeerovers (p.269-271). Tegenover de hoofdstukken in vlak B die over Valentijns heden handelen, kunnen in de A-tekst die geschiedenisfragmenten geplaatst worden waaruit nergens blijkt dat Valentijn ze in zijn boek zal opnemen. De wederzijdse beïnvloeding wordt hierdoor uitermate sterk beklemtoond en daarin ligt ook de betekenis van de geschiedenisfragmenten die ogenschijnlijk geen deel uitmaken van Valen-

tijns boek.

Juist in deze passages wordt dikwijls een grote mate van parallelie tussen heden en verleden aangegeven. In "Meimaand" worden overeenkomstige data naast elkaar geplaatst; op de beschrijving van een middeleeuwse tweekamp tussen man en vrouw volgt een scheldpartij die Valentijn zelf meegemaakt heeft (p.108-109). In "Beste binnenste persoon" wordt de gruwel die Valentijn Snell ervaart bij het lezen van het verslag over de terechtstelling van Damien, uitvoerig beschreven en tot een persoonlijke beleving gemaakt door de associatie met een eigen jeugdherinnering rond het voorval met de fluim: "Er doemt iets op in hem, in een directe associatie. Een jeugdherinnering ..." (p.309). Op deze wijze worden het algemene en het persoonlijke met elkaar verweven en wordt de geschiedenis herleid tot Valentijns heden. Zijn beleving in het hier-en-nu staat centraal.

De relevantie van de geschiedenis voor het heden blijkt ook uit het voortdurend commentariëren ervan en de veralgemeningen erover door Valentijn en Jasmine. Door de aandacht die besteed wordt aan het creativiteitsproces als middel tot inzicht in de geschiedenis en de geleidelijk veranderende optiek van Valentijn, kan deze commentaar op natuurlijke wijze in de A-tekst vervlochten worden. Deze band komt nog duidelijker naar voren in de hoofdstukken waarin Valentijn zelf rechtstreeks bij het historische gebeuren betrokken raakt. In "Kronstadt, maart 1921: de Derde Revolutie" luistert hij naar het verslag van een betrokkene bij deze opstand. Jasmine en Valentijn bezichtigen in "De brandstapel van Montségur" de historische vesting en in "In de velden van Vlaanderen bloeien de klaprozen" de slagvelden van Wereldoorlog I. Telkens wordt in deze hoofdstukken commentaar geleverd waardoor het specifieke gebeuren met een universele betekenis geladen wordt <sup>11</sup>:

Een ex-tsarist, een ex-anarchist, twee landgenoten,

twee ballingen, elkaars vijanden een kwart eeuw geleden, en nu twee ietwat weerloze oudjes, die met mij gemeen hadden, zoals uit het gesprek nadien nog bleek, een afkeer van alle eng doctrinaire, heilsbrengende systemen, godsdiensten en machten die zichzelf - men zou bijna zeggen fataal - overgroeien tot een woekergewas, een wildernis, een jungle waarin de mens steeds opnieuw tot zijn oerstatus wordt teruggebracht (p.149).

De geschiedenis wordt aldus tot illustratiemateriaal van de ideeën van Valentijn Snell.

Het onderscheid tussen heden en verleden, het individuele en het universele valt volledig weg in de hoofdstukken waarin Valentijn Snell zijn eigen herinneringen aan de tweede wereldoorlog ophaalt: "Hij neemt de schoendozen met de foto's, om er enkele uit die tijd bij mekaar te zoeken en de sfeer te pakken te krijgen, en de bindingen te leggen met fragmenten beleefde geschiedenis ..." (p.221).<sup>12</sup> Dit gebeurt in "Lieve moeder", "8000 planes bomb reich", "De golfbeweging van de geschiedenis" en "Meimaand". In deze hoofdstukken wordt de geschiedenis tot een deel van Valentijns leven gemaakt, hij heeft eraan deelgenomen, alles zelf aan den lijve ervaren. Deze hoofdstukken behoren tot vlak A. Het is vanuit Valentijns leven en ervaringen dat de geschiedenis geïnterpreteerd wordt. Valentijns opvattingen over het leven worden in zijn boek over de geschiedenis gereflecteerd. Door de raakpunten tussen beide tekstvlakken wordt deze wisselwerking formeel waargemaakt.

In Het smarán vindt een duidelijk convergentieproces plaats dat structureel erg belangrijk is omdat het een kernidee van het werk op uiterst zinvolle wijze ondersteunt. Er wordt, zoals aangetoond, een zeer nauwe band tussen beide vlakken van de roman gelegd. Deze raakpunten nemen naar het einde van de roman in aantal toe, vooral als gevolg van de gerichtheid op de tweede wereldoorlog. Vlak B verdwijnt dan meer en meer naar de achter-

grond, en in de plaats daarvan komt het leven van Valentijn. De geschiedenis wordt in zijn leven uitgebeeld. Zijn leven is de geschiedenis. Het gevolg van deze ontwikkeling is dat op formele wijze aangetoond wordt dat de geschiedenis in het verlengde van Valentijns leven ligt. Vlak B vormt een uitbreiding van Valentijns eigen ervaringen. Daardoor worden deze echter geobjectiveerd en geuniversaliseerd. Het heden van Valentijn Snell wordt tot het snijvlak van de geschiedenis, een doorsnede ervan, omdat het verleden er zo getrouw in weerpiegeld wordt. Hieruit vloeit automatisch de toekomstvisie voort zoals die in het laatste hoofdstuk verwoord wordt. In Valentijn Snell komen de drie tijdsdimensies samen. Hij leeft en schrijft in het heden, daarbij terugkijkend naar het verleden en vooruitlopend in de toekomst. Zowel verleden als toekomst zijn herleidbaar tot het hier-en-nu dat zodoende elke tijdskwaliteit verliest. Formeel wordt dit aangeduid door de verschillende rollen van Valentijn Snell - zo treedt Robin Snell als getuige uit het verleden in "Een walgelijke gebeurtenis" op, terwijl in het toekomstfragment "Een alternatief einde van het mensdom. Weer een verhaal" een zekere Robbin als centrale figuur verschijnt. Beiden worden door hun naam tot afsplitsingen van Valentijn Snell.

Naarmate het aangevoerde historische materiaal door cumulatie aan bewijskracht wint en de tijdsverschillen tussen verleden, heden en toekomst a.g.v. de continuïteit van de moorddrift verdwijnen, wordt het heden van Valentijn Snell steeds belangrijker. Zijn heden wordt tot een statisch nu, tijdloos gemaakt als spiegelbeeld van de gestagneerde geschiedenis. De drie tijdsdimensies worden tot een tijdloos nu versmolten. De geschiedenis is voor Valentijn dan ook een golfbeweging met steeds terugkerende parallellen; zo zijn er voor hem "parallellen tussen onze tijd en de twintiger jaren" (p.261). Valentijns eigen ervaringen en zijn gevolgtrekkingen uit de studie van de geschie-

denis zijn identiek. Door de studie van de geschiedenis wordt Valentijns visie op het leven gestaafd. Daardoor kan de beschrijving van het hier-en-nu van Valentijn Snell ook meer en meer de B-tekst gaan vervangen. De conclusies van zijn boek worden zodoende overgedragen op zijn leven. Het leven van de mens en de geschiedenis van het mensdom hebben een statisch karakter. Ook de mensentypes zelf vertonen volgens Valentijn een "stabiel continu" (p.104). Dit gebrek aan ontwikkeling, hoofdzakelijk te wijten aan de moorddrift van de mens, wordt niet alleen aangetoond in de historische hoofdstukken met als tegenhanger de toekomstverhalen, maar wordt ook in het hier-en-nu van het bestaan van Valentijn Snell verder uitgewerkt. Dit heden vormt immers het vertrekpunt van waaruit Valentijns boek tot stand komt en door de geleidelijke ontbinding van de zuivere dubbelromanstructuur wordt juist op formele wijze het verband tussen de A- en B-tekst vastgelegd.

Aan de schrijfactiviteit van Valentijn Snell wordt dan ook in het laatste gedeelte van de roman veel aandacht besteed. Het is juist door Valentijns creativiteit dat de schakel tussen vlak A en B gelegd wordt, en van hieruit eerst wordt de geleidelijke afzwakking van de dubbelstructuur mogelijk gemaakt en verantwoord. Tenslotte wordt ook de creativiteit als een deel gezien van de statische ervaring van het leven:

... geestelijke bouwsels verwezenlijken, die nadien weer verdwijnen, oplossen in hetzelfde niets als waaruit ze zijn opgekomen. Of is het niet een niets waaruit ze te voorschijn komen. Komen ze uit een onmetelijk universeel reservoir, waaruit de mensheid al sinds de oertijd put, en waarnaar zij terugkeren, er in latente toestand aanwezig blijven en zo constanten vormen (p.268).

Door de beklemtoning van het nu-effect wordt natuurlijk de relevantie van de roman voor de hedendaagse lezer en dus de rol van

de creativiteit bevestigd. Het smarán beschrijft de hedendaagse wereld die uiteindelijk in niets van het verleden en de toekomst verschilt.

#### 10.4. De opbouw van de A-tekst en de verbinding met vlak B

Uit het feit dat de A- en de B-tekst formeel geïntegreerd worden, blijkt reeds het verband dat er tussen beide vlakken bestaat; daarenboven geeft de wijze van integratie tevens een aanduiding van de inhoudelijke aard van dit verband. Er mag immers niet uit het oog verloren worden dat Valentijn de schepper is van vlak B en dat daardoor vlak A het uitgangspunt van de roman is. De B-tekst heeft een ondersteunende en illustratieve functie. En juist omdat het schrijverschap het middelpunt van de roman vormt, wordt de relatie van elk romandeel tot het heden onafwendbaar. Door deze betrokkenheid kan het hier-en-nu een tijdloze waarde verwerven. Verleden en toekomst worden er immers toe herleid. Valentijn zelf formuleert het als volgt: "Het nu dat het verleden is, dat het heden is, dat de toekomst is" (p.154). Het verband tussen vlak A en vlak B is hoofdzakelijk van thematische aard. Het centrale gegeven van de moorddrift en de nietigheid van de mens in de B-tekst wordt op verschillende wijzen hervat in de beschrijving van Valentijns hier-en-nu. Juist in deze correlatie wordt de hand van de overkoepelende vertelinstantie zichtbaar. Toch bevredigt deze correlatie niet helemaal omdat er een te grote hiaat bestaat tussen Valentijns alledaagse beslommernissen en de schokken uit zijn boek. In vlak A krijgen allerlei beuzelachtigheden uit Valentijns leven te veel aandacht. Op stuk van zaken is het leven van Valentijn en Jasmine maar erg saai. De enige activiteit waartoe Valentijn komt, is

het schrijven zelf. Hij contempleert passief de geschiedenis en de wereld, en behalve voor zijn herinneringen aan de oorlog en zijn jeugd, beleeft hij persoonlijk weinig van al het geweld dat hem in de geschiedenis zo demoraliseert. Zijn alledaagse bestaan en zijn huwelijksleven worden gekenmerkt door een gehele futloosheid. Daardoor ontstaat er in het werk een tweespalt die afbreuk doet aan de integratie van beide vlakken. Op deze problematiek wordt in het hoofdstuk "Thematiek en uitwerking" uitvoerig verder ingegaan.

Wat de historische gebeurtenissen betreft, bestaan er geen rechtstreekse aanknopingspunten met het heden. Het verband ligt in de thematische opzet waarbij Valentijns eigen ervaringen van de wereldoorlog en zijn bezoek samen met Jasmine aan een aantal historische plaatsen als voor de hand liggende parallellen dienen. Dit leidt tot de onvermijdelijke conclusie: "De wereld is een moordkuil: in de vonk die het menselijk leven is, doet men alles om elkaar uit te roeien" (p.288). Ook op verschillende andere wijzen komt het motief van het geweld, dikwijls in verzwakte vorm, in de Valentijn-hoofdstukken voor.<sup>13</sup> Het gegeven van de domheid en de nietigheid van de mens waarvan "William Dampiers Reystogt rondom den Aerdkloot" en "Hessen, mei 883" een beeld geven, vindt een thematische parallel in hoofdstukken uit het heden.<sup>14</sup> Het verband tussen beide vlakken bestaat niet in een letterlijke overeenkomst, maar eerder in een thematische gelijksoortigheid.

In de hoofdstukken van Valentijns boek die over het hier-en-nu handelen is er dikwijls een nauwe aansluiting met het heden. "Vlug, de straat op!" en "4 september 1944" vormen een verwerking van Valentijns oorlogsherinneringen, die ook in de A-tekst ter sprake komen. De twee verhalen waarin Jasmine figureert, sluiten aan bij in het heden behandelde gegevens. In "De nos jours l'on voyage" worden enkele episoden van Jasmynes leven

als kleuteronderwijzeres besproken. Ook in de A-tekst wordt herhaaldelijk hiernaar verwezen. De jeugdepisode die in "Jean-nine" verhaald wordt, volgt onmiddellijk op "Le Petit Larousse Illustré" waarin Jasmine aan Valentijn een jeugdherinnering vertelt. "Dear Emmy,", vanuit het perspectief van Valentijns moeder, sluit aan bij de andere oorlogsherinneringen.

Het verhaal "De jaren der mooie geluiden" volgt rechtstreeks uit het heden. Het verlangen naar een kind dat Valentijn in "Nachtwaarnemingen" uitspreekt, vindt in zijn droom een verwerkelijking. Het verhaal "To sleep ... perchance to dream ..." verwijst niet op een causale manier naar de A-tekst terug. Zoals "De jaren der mooie geluiden" en "To sleep ... perchance to dream ..." in Valentijns boek contrasteren met de gruwelen uit de geschiedenis, zo lopen ze in het heden parallel met de liefde tussen Valentijn en Jasmine.<sup>15</sup> Ook in dit opzicht bestaat er een duidelijke correspondentie tussen vlak A en B, zodat een onmiskenbare wisselwerking ontstaat.

Het is echter evident dat deze relatie niet door een één tot één overeenkomst wordt gekenmerkt zoals in een allegorisch-symbolische verdubbeling, maar door een thematische correlatie. De thema's in beide vlakken weerspiegelen elkaar. Juist deze spiegeling beschouwt Maatje als het hoofdkenmerk van de dubbelroman:

Die einzelnen Haupterzählstränge sind in hohem Masse selbständig. Die Korrelation erwächst also nicht aus der von Lämmert unterstellten gemeinsamen inhaltlichen und thematischen Abstimmung auf einen Gesamtvorgang, sondern aus der gleichstimmigen oder kontrastierenden Spiegelung der Motive schlechthin, welche übrigens wohl eine Abstimmung auf eine gemeinsame Idee zum Ausdruck bringen kann (1968, p.6).

Het smarán kan dus terecht als een dubbelroman gekenschetst

worden. Ook de algemene term kadervertelling is erop toepasselijk omdat het hier gaat om een verhaal binnen een verhaal. Deze term zegt in zijn algemeenheid echter niets over de specifieke structurering van deze roman, zodat de benaming dubbelroman nog de meest aangewezen omschrijving is.

Door de thematische overeenkomsten wordt in een grote mate het nu-effect onderschraagd. De overeenstemmingen versterken immers het gevoel dat er wezenlijk nooit iets in het optreden van de mens verandert. In al zijn finaliteit wordt dit besef opgeroepen door de manier waarop de A- en de B-tekst aan elkaar gekoppeld zijn. Er wordt dus aangegeven: "Zo was het in onze tijd, en zo is het kennelijk nu nog steeds" (p.167). De daden die de mens stelt, zijn doelloos en daardoor zinloos:

En kunnen daden een drijfkracht zijn zonder meer? Zonder doel, zonder besef, zonder bedoeling. Dus een beweging en een eindpunt tegelijk. Een begin én een stilstand. Alles te herleiden tot een eindbegin. Een stilstandbeweging. En alles: een volle leegheid of leegtevolheid (p.331).

De moorddrift, de grootste drijvende kracht van de geschiedenis blijft onverminderd doorwerken. De hoofdstukken over het verleden en de toekomst worden daarbij aangevuld door de weergave van de dagelijkse belevenissen van Valentijn Snell. Hij is de kroniekschrijver van de geschiedenis en de getuige van de wijze waarop de mens nú in de moordkuil van het leven leeft. De thematische verbanden wijzen hierbij op de gelijkheid van de verschillende tijdsdimensies. In het hoofdstuk over de thematiek wordt hier verder op ingegaan.

Dit bewustzijn wordt versterkt door de wijze waarop het heden gestructureerd is. In tegenstelling tot Valentijns boek is er in het heden een mate van causaliteit aanwezig. Het gebeuren verloopt chronologisch over een jaar, terwijl ook de beschrijving

van het creativiteitsproces eenheid aan de Valentijn- hoofdstukken verleent. De andere facetten van Valentijns leven die ter sprake komen, worden echter niet in één verhaallijn verenigd. Het gaat eerder om de weergave van een aantal op zichzelf staande gebeurtenissen en episodien die ook weer door een thematische band tot een eenheid uitgroeien. Dit thema is de absurditeit van het bestaan, grotendeels veroorzaakt door de gewelddadigheid en domheid van de mens.

De A-tekst vertoont in een grote mate dezelfde cumulatieve structuur als Valentijns boek. Hierdoor wordt het mogelijk om er een groot aantal uiteenlopende teksttypen in op te nemen: verhalen die aan Valentijn verteld worden, berichten uit kranten, anekdoten, enz.<sup>16</sup> Deze figureren in de A-tekst als tegenhangers, samen met de fragmenten uit de geschiedenis, van de hoofdstukken uit het verleden. Zij vormen een verdere verbreding van de A-tekst doordat ze thematisch bij Valentijns levensvisie aansluiten. Anekdoten en verhalen waarbij Valentijn niet rechtstreeks betrokken is, geven aan zijn levensuitkijk nog meer draagkracht. Zijn levensinstelling wordt tot die van allen en van altijd gemaakt. Het statische element in Valentijns levenservaring wordt zodoende des te meer beklemtoond. Deze stagnatie manifesteert zich ook formeel in de A-tekst. Door het vervallen van een lineaire verhaallijn wordt de mogelijkheid tot ontwikkeling tenietgedaan en wordt het tijdsverloop stilgelegd. Het gebeuren in het heden strekt zich over een jaar uit, van herfst tot herfst, zodat het het cyclische karakter van de tijd weergeeft. De voortdurende verwijzingen naar de seizoenen dragen verder hiertoe bij. Ten slotte heeft het afwisselende gebruik van de tegenwoordige en de verleden tijd in hoofdstukken die zich in hetzelfde tijdsvlak afspelen eenzelfde effect.

In Het smarán wordt, als een *contradictio-in-terminis* voor

een roman over de geschiedenis, uitdrukking gegeven aan een besef van tijdloosheid, de ervaring van een eindeloos nu; in dit opzicht loopt deze roman parallel met Een faun met kille horentjes. Het heden is bepaald door het verleden en beïnvloedt op zijn beurt weer de toekomst. De schrijver kan daardoor tot een visionair worden. Valentijn ervaart deze stilstand in zijn eigen leven en de studie van de geschiedenis bevestigt deze ervaring. Op deze wijze completeren de A- en de B-tekst elkaar. De individuele en de universele beleving sluiten bij elkaar aan. Als de menselijke beschaving geen verbetering in het menselijk lot brengt, dan vervalt elke hoop. De hele roman komt in het teken van het nu te staan als uitdrukking van deze stilstand. Het levensbeeld dat erin wordt geschilderd, is volslagen negatief. In de titel van de roman: "Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis" wordt deze centrale gedachte uitgedrukt. De titel is ontleend aan het laatste toekomstverhaal uit Valentijns boek waarin de vernietiging van de wereld als eindresultaat van de moorddrift wordt voorgehouden. In een notedop wordt dus het kerngegeven van de roman opgeroepen. Bovendien duidt de keuze van een zinsnede uit Valentijns boek tot titel van het geheel, op het onlosmakelijke verband tussen vlak A en vlak B.

AANTEKENINGEN

- 1 Eenzelfde vermenging van "fact and fiction" maar met andere bedoelingen is terug te vinden in Polets De geboorte van een geest.
- 2 Men zou juist "Kronstadt, maart 1921: de Derde Revolutie" als een dergelijk verslag kunnen beschouwen en het dus tot Valentijns boek rekenen.
- 3 Zie hierover hoofdstuk 9: Schrijverschap en perspectief.
- 4 Zie hierover ook 9.6.
- 5 Waarschijnlijk is Valentijn (en Raes) er om deze reden nooit toe gekomen om voor de verschillende soorten teksten met verschillende lettertypen te werken.
- 6 Zie Het smarán p.23, 82-83, 87, 106-109.
- 7 Dit zijn: "Als een eerste hoofdstuk uit het boek van de geschiedenis: Kodynsky, 26 mei 1896", "Afstraffing van de Catharen - ooggetuigeverslag", "William Dampiers Reystogt rondom den Aerdkloot", "22 juli 1209 - getuigenis van de slachting van Béziars", "Jeannine", "Hessen, mei 883", "De nos jours l'on voyage ...", "1 juni 1981", "De terechtstelling van Martin Jacobs, valsemunter", "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels", "Spieghel der Spaenscher tyrannye in West Indien Las Casas - Amsterdam 1559", "2660 schoonheden", "Een alternatief einde van het mensdom. Weer een verhaal", "Vlug, de straat op!", "To sleep ... perchance to dream ... for in that sleep of death what dreams may come ... (Hamlet)", "Dear Emmy,", "4 september 1944", "Een walgelijke gebeurtenis", "De jaren der mooie geluiden" en "In een verre toekomst, of Net als op de planeet Aarde".
- 8 Zie verder p.337.
- 9 Zie ook onder 9.3.
- 10 Zie ook onder 9.3.1.
- 11 Zie Het smarán ook p.212, 322.
- 12 In die dozen met foto's wordt de opzet van de totale romanstructuur - als een verzameling foto's - belichaamd.

13 Zie onder 11.3.

14 Zie onder 11.3.

15 Zie onder 11.4.

16 Zie Het smarán o.a. p.21, 38-39, 64-65, 151-153, 164-168, 317.

HOOFDSTUK 11      THEMATIEK EN UITWERKING

11.1. De creativiteit

In hoofdstuk 9 is komen vast te staan dat het schrijverschap het centrale thema in Het smarán is. Doorheen het boek komen het schrijverschap en de problematiek van de functie ervan voortdurend ter sprake. Vooral door de wijze waarop het perspectief uitgewerkt is, wordt dit thema bijzonder sterk gereleveerd; daarbij valt de nadruk op het schrijven als een actief, dynamisch proces. De schrijver onderzoekt de werkelijkheid en komt in en door zijn onderzoek tot een ont-rafeling van en inzicht in de realiteit. De auteur legt het leven bloot. De realiteitsbetrokkenheid van de schrijfactiviteit komt dus zeer sterk op de voorgrond te staan. De auteur schrijft niet vanuit een ivoren toren, weg van het alledaagse leven, waarover hij zich niet wil uitlaten, maar is integendeel intens bij de realiteit betrokken. Zijn hele activiteit staat in dienst ervan. Hij wil tot de kern van het leven doordringen en zijn inzichten aan de lezer communiceren. De lezer kan door zijn lectuur zodoende zijn ervaring van het leven verdiepen.

Raes vergenoegt er zich echter niet mee zijn boek te beperken tot het thema van de creativiteit, maar omschrijft tevens wat hij ziet als de kern van het menselijk leven, nl. de doodsproblematiek. Juist door het verband met het thema van de creativiteit wordt aan het doodsmotief een bijzondere relevantie toegekend, immers eerst via het creativiteitsproces wordt het als de onderliggende drijfveer van de geschiedenis blootgelegd. Bovendien wordt door de beklemtoning van de werkelijkheidsbetrokkenheid van het werk Valentijns interpretatie van het

leven als van rechtstreeks belang voor de lezer voorgesteld.

In Valentijns boek neemt het doodsmotief vooral de vorm aan van de moorddrift en de onmenselijke gruweldaad. Op de universaliteit ervan wordt zeer sterk de nadruk gelegd doordat de geschiedenis Valentijns studieobject is. De moorddrift is de constante factor in de menselijke geschiedenis. Deze gevolgtrekking wordt bevestigd door het verband tussen vlak A en B. Ook in Valentijns leven grijpt de moorddrift in, zodat het hele verloop van de geschiedenis uiteindelijk in Valentijns leven samengeperst wordt. De tijd wordt tot stilstand gebracht, als een eindeloos nu voorgesteld. In vlak A wordt het accent daarbij verschoven van de moorddrift naar een ander facet van de doodsproblematiek, nl. het besef van de eigen vergankelijkheid, terwijl ook een aantal nevenmotieven ontgonnen worden. Begin- en eindpunt van dit onderzoeksproces is echter de creativiteit, die inzicht in het leven verschaft. De creativiteit kan op deze manier het gegeven vormen "waarom het aanvankelijk allemaal te doen was" (p.334).

## 11.2. Moorddrift en geweld - vlak B

De doodsproblematiek maakt, samen met het thema van de creativiteit, de kern van Het smarân uit. Het is vooral in vlak B, de hoofdstukken uit Valentijns boek over de geschiedenis, dat de moorddrift in al zijn wreedaardige gruwelijkheid uitgebeeld wordt. De moorddrift vormt de grootste bepalende factor in de geschiedenis: "Een ongelijke steen door de mens voortgerold als een moordwapen, een pletrol. De mens die de tijd als uitroeiingswapen gebruikt. Systematisch, weloverwogen, met voorbedachten rade" (p.106). Valentijns mening wordt door Jasmine gedeeld: "Ik weet het, de mens is een monster, en daarom heb

ik er ook geen eerbied voor. Ze zijn nog altijd zo, er is niets veranderd, het gaat nog steeds door" (p.212). Het aantonen van deze universele moorddadigheid, die zich over de drie tijdsdimensies verleden, heden en toekomst uitstrekt, is Valentijns oogmerk in zijn boek.

Ook nu gaat het zoals in Een faun met kille horentjes om een jager-gejaagde verhouding. De jager is de autoritaire mens of het onaantastbare systeem. Elke inbreuk op en aantasting van het gevestigde gezag wordt met ongehoorde strengheid onderdrukt, zelfs al wordt het misdrijf begaan uit het streven naar maatschappelijke rechtvaardigheid. In het geval van Damien, beschreven in "Beste binnenste persoon" wordt de aanslag op Louis XV gepleegd uit idealistische beweegredenen. Hetzelfde geldt voor de Catharenopstanden: "Welke opstandigheid en woede gericht waren - en ook te begrijpen - tegen het schandelijk gedrag van een aantal individuen van de geestelijkheid, de kerk zelve" (p.41). De Derde Revolutie in Rusland had zelfs het uitdrukkelijke doel een menswaardiger maatschappij te vestigen. Dit blijkt zeer duidelijk uit het afgedrukte manifest van de Kronstadtse Opstandelingen (p.143-145). Telkens is de wraak echter genadeloos. Het geweld is het machtsinstrument van de heersersklasse.

De machtspositie moet behouden blijven omdat bevoorrechting en zelfbelang daardoor veilig gesteld worden. Het streven naar een rechtvaardiger maatschappij wordt zodoende telkens gefnuikt. De straf voor de gejaagde is buiten verhouding tot de misdaad, hoewel deze ook gruwelijk kan zijn. De priestermoordenaars van Berchem worden op weerzinwekkende wijze gemarteld: "Mijn kinderen, kleinkinderen, mijn nazaten of bloedverwanten die dit lezen, ook gij zult misschien de grotere wreedheid van deze straf aanvoelen dan van de misdaad zelf, die toch uit armoede misschien, zo ik hoorde, gepleegd was"

(p.281). In deze historische hoofdstukken wordt dan ook uitgedrukt: "een afkeer van alle eng doctrinaire, heilsbringende systemen, godsdiensten en machten die zichzelf - men zou bijna zeggen fataal - overgroeien tot een woekergewas, een wildernis, een jungle waarin de mens steeds opnieuw tot zijn oerstatus wordt teruggebracht" (p.149).

Geweld wordt in het systeem geïnstitutionaliseerd, waarbij andere waarden vertrapt worden; medemenselijkheid bestaat er niet: "De mens was niet bekommerd om de mens, alleen om systemen, waandenkbeelden, theorieën. Elk waandenkbeeld was de doods-vijand van elk ander waandenkbeeld. Ieder moordde ieder uit, en bovendien de zijnen" (p.288). Het geweld wordt blind aangewend, bv. door de kruisvaarders die geen onderscheid maken tussen Catharen en trouw gebleven katholieken (p.70-71). De moorddrift wordt een doel op zichzelf; de geschiedenis is een zinloze opstapeling van bloeddorstigheden: "Het allergrootste doel is: zoveel en zo snel mogelijk vernielen en vermoorden. De toon wordt aangegeven door de generaals, de Kerk en de staatsleiders. De rest moet mee als vee, als hoorn-dol geworden vee" (p.106). In hoofdstukken als "22 juli 1209 - getuigenis van de slachting van Béziers", "Spiegel der Spaenscher tyrannye in West Indien Las Casas - Amsterdam 1559", "De brandstapel van Montségur" en "Een walgelijke gebeurtenis" komt telkens de doelloosheid van het geweld, die de gruwelijkheid ervan ten zeerste verhoogd, naar voren. De man is daarbij de grootste bedrijver van het kwaad: "De geschiedenis is geschreven met bloed, door het mannelijk beest. En het was zo in het verleden, en het is nu nog altijd zo ..." (p.168).

In de historische uittreksels, aangevuld met Valentijns eigen oorlogservaringen, wordt aangetoond dat de mens een verniel-zuchtig wezen was en nog is; in de toekomstprojecties wordt gesuggereerd dat het altijd zo zal blijven. De moorddrift is een

constante in de menselijke samenleving, juist omdat ze zo inherent verbonden is met de maatschappelijke structuren. In een aantal zeer levendig geschreven griezelfragmenten wordt deze uiterst pessimistische visie op de wereld uitgebeeld, dit zowel in afzonderlijke hoofdstukken als in onderdelen van andere. In het totaal beslaan deze wreedaardigheden zowat 73 pagina's, kwantitatief reeds een aanzienlijk deel van de totale romanomvang. De atmosfeer in Het smarán wordt er in een grote mate door bepaald. Ze maken een sterke indruk op de romanfiguren, zodanig zelfs dat Jasmine er niets meer over wil horen: "Val, alsjeblieft, geen details meer, het is genoeg. Je weet dat ik er niet tegen kan, en toch ben je weer bezig me met mijn neus op die monsterachtigheden te drukken" (p.212)<sup>1</sup>; Valentijn zelf voelt zich naar na het lezen van het verslag over de marteldood van Damien (p.302-309).

De lezer ervaart hetzelfde gevoel. Het is juist door de intensiteit van de gruwelverhalen dat het thema van de moorddrift een grote trefkracht verkrijgt. Hiertoe draagt ook het vertelperspectief in deze hoofdstukken in belangrijke mate bij. Ze worden immers verhaald door ooggetuigen. Het gevolg is dat de authenticiteit van de verslagen binnen de perken van het fictionele romankader, boven alle twijfel verheven wordt - alles heeft zich inderdaad zo voltrokken, ooggetuigen hebben het meegemaakt en doorverteld - en dat de gruweldaden in al hun onmiddellijkheid en in de grootste bijzonderheden onversluierd worden weergegeven. De lezer identificeert zich met de persoonlijke gevoelens van de ik-getuigen die telkens hun ontzetting uitspreken en ondergaat soortgelijke gewaarwordingen. Hij wordt immers rechtstreeks bij het gebeuren betrokken. De schok en afkeer van de getuige worden tot schok en afkeer van de lezer.<sup>2</sup> Als dit gebeurt heeft Raes zijn doel als schrijver bereikt; het is immers zijn oogmerk om de lezer zo intens mogelijk bij zijn boek te betrekken, zoals hij het in een interview

aangeeft:

De uitdaging voor mij is: schrijven dat het zindert, als je 't leest, dat het je affectief teistert, je moreel dooreenschudt, dat je oortjes er van tuiten en de oogjes opengesperd worden. Dat je er van walgt of droomt, of dat je blij bent dat je het hebt gelezen. Al deze dingen afwisselend (Roggeman, 1975, p.133).

Een vrijblijvende lezershouding is uitgesloten.

Nochtans zijn de historische hoofdstukken niet helemaal geslaagd te noemen. Tegen de gruwelverhalen kan als bezwaar ingebracht worden dat ze te uitsluitend gericht zijn op het creëren van een schokeffect. Het thema van het geweld wordt in de verschillende hoofdstukken niet noemenswaardig uitgediept, daarvoor blijft de schrijver te veel stilstaan bij de fysische uiterlijkheden ervan en dringt hij te weinig door tot achtergronden, oorzaken en gevolgen van dit alles. Bovendien wordt slechts één vorm van geweld, nl. de fysische aanranding uitgebeeld. De voorstelling van het geweld blijft daardoor te oppervlakkig; fundamenteel bestaat er geen verschil tussen de beschreven gruweldaden, alleen tijd en plaats, de omstandigheden, veranderen. Het schokeffect wordt goedkoop: de opstapeling van voorbeelden van moorddrift bereikt geen versterkend effect meer, maar werkt integendeel een afstomping in de hand. De lezer wordt immuun a.g.v. een te sterke eenzijdige dosering. Georges Adé drukt het als volgt uit:

Het simplisme van deze afkeer daargelaten, moet men zich op de eerste plaats afvragen of men hem op de meest treffende manier uitdrukt door hem om te vormen tot een soort fysiologische gruwel. In de werkelijkheid lijkt het er toch meer op dat het sadisme - laten we inderdaad niet rond de pot draaien, daar gaat

het om - een wezenlijk bestanddeel is van hetgeen men "de menselijke psyche" noemt, een kracht die zich willens nillens zal laten gelden, om het even hoe of om het even waarom. Wat pijnlijk gruwelijk is, dat is niet zozeer dat deze energie leidt tot onverdragelijk uitgesponnen pijnigingen en verminderingen, maar dat ze bestáát. Iedere uiting van geweld is schrikwekkend én fascinerend. De kwantitatieve verschillen tussen deze uitingen zijn als zuiver anekdotisch te beschouwen en dat is precies het vlak waarop Raes-Snell zich beweegt. Met andere woorden: ons inzicht wordt niet verrijkt door dit lijvig en boeiend boek van Raes: de enige ontredering die ons enigszins bevangt, vraagt naar de zin van een dergelijke arbeid (1973).

Niet alle hoofdstukken uit Valentijns boek handelen over gruwelijkheden. De hoofdstukken "To sleep ... perchance to dream ..." en "De jaren der mooie geluiden" geven Valentijns verlangen naar geluk, voorgesteld als de hereniging van de familie en de aanwezigheid van kinderen, weer. De irrealiteit ervan wordt bevestigd doordat het om dromen gaat. Deze twee hoofdstukken verhouden zich contrapuntisch tot de andere, hoewel ze er tevens in het verlengde van liggen. Daar het niet te vervullen verlangens betreft, geven ze een verdere uitdrukking aan Valentijns levensontgoocheling. In andere hoofdstukken wordt het thema van de moorddrift door de ontwikkeling van een aantal neventhema's in reliëf geplaatst. In "Hessen, mei 883" en "Een verhaal: Vlaggen noch wimpels" wordt het belachelijke van de mens uitgebeeld, in dit laatste hoofdstuk tevens verbonden met het doodsmotief. "William Dampiers Reystogt rondom den Aerdkloot" schetst de nietigheid van de mens, een gegeven dat in "Dear Emmy," hervat wordt. De hoofdstukken "Jeanine" en "De nos jours l'on voyage ..." combineren de menselijke belachelijkheid met het motief van het geweld. De hoofdstukken waarin Valentijn zelf optreedt, bouwen het geweldmotief verder uit. In "4 september 1944" neemt Valentijn deel aan een

plundering waardoor hij ook bij het patroon van gewelddadigheid betrokken wordt; in "Vlug, de straat op!" wordt de verontmenselijking van de oorlog uitgebeeld. Op een onrechtstreekse wijze vullen dus de andere hoofdstukken uit de B-tekst het centrale gegeven van het geweld verder aan. De collage die Valentijn Snell van het leven en de menselijke geschiedenis wil opbouwen - kleurig, zoals de romantitel te kennen geeft<sup>3</sup> - verkrijgt een uitermate eentonig karakter. In de B-tekst worden de motto's, ontleend aan Edward Gibbon: "De geschiedenis is weinig meer dan het register van de misdaden, de dwaasheden en de tegenslagen van het mensdom" en Mark Twain: "Zo is het menselijk ras. Vaak blijkt het jammer dat Noah en zijn gezelschap de boot niet hebben gemist" ten volle gerealiseerd.

In de B-tekst wordt een overkoepelend en a.g.v. Valentijns obsessie terzelfdertijd toch beperkt beeld van het menselijke bestaan geschilderd. Vanuit de studie van het verleden wordt het mogelijk een blik in de toekomst te werpen, dezelfde krachtlijnen blijven immers het menselijke gedrag bepalen. Het verleden en de toekomst pivoteren echter rond het heden, het hier-en-nu van Valentijn Snell. Immers, vanuit Valentijns activiteit als historicus-schrijver worden de verkenningen in het verleden en de toekomst opgezet en ontwikkeld. Het schrijfproces is telkens weer evident als het structurerende - zowel vormelijk als thematisch - beginsel van de tekst.

De verhouding tussen A- en B-tekst omvat echter meer dan een zuivere oorzaak-gevolg-spanning. In het vorige hoofdstuk is reeds gewezen op de formele verbanden tussen vlak A en B. Deze interactie heeft ook thematische implicaties omdat de centrale problematiek van de B-tekst rechtstreeks op de A-tekst overgedragen wordt. In dit opzicht moet de B-tekst als een onderdeel van de A-tekst beschouwd worden. Vlak A is dan ook niet beperkt tot een weergave van het schrijfproces; heel wat andere motieven komen erin aan bod, zodat de belangrijke thema's van

Valentijns boek hierdoor verder in perspectief geplaatst en uitgediept worden. Deze nauwe band blijkt reeds uit het feit dat in vlak A voortdurend commentaar geleverd wordt op de B-tekst. Het is duidelijk dat beide vlakken niet van elkaar kunnen worden geïsoleerd. Ze vullen elkaar op betekenisvolle wijze aan.

### 11.3. Valentijns onbehagen - vlak A

Tussen beide vlakken van de roman vindt er echter een wezenlijke focusverschuiving plaats. Waar in de B-tekst de nadruk ligt op het universele, nl. de moorddrift als onderstroming van het geschiedenisgebeuren door alle tijden heen, - het gaat om het zoeken van de grootste gemene deler - wordt in de A-tekst door de beschrijving van het dagelijkse doen en laten van Valentijn en Jasmine, het accent gelegd op de individueel-persoonlijke beleving. Dit neemt natuurlijk niet weg dat ook in de A-tekst de tendens tot universalisering aanwezig is, zoals in vlak B soms een persoonlijke ervaring wordt weergegeven. Het hier-en-nu handelt niet alleen over het heden van Valentijn Snell, ook jeugdherinneringen, dromen, door anderen vertelde anekdoten en verhaaltjes, krantenknipsels, brokken onverwerkt geschiedensmateriaal en algemene commentaar zijn erin opgenomen.

Valentijns optreden in het hier-en-nu loopt volledig parallel met de motivering die hij geeft voor zijn belangstelling in de geschiedenis. De verwondering die tot de studie van de geschiedenis geleid heeft, vindt een weerspiegeling in het bekijken en bestuderen van de eigen omgeving<sup>4</sup>: "De zelfverplichting willen van nauwkeurige observatie, van opnieuw aanscherpen van de opmerkzaamheid, om het verband tussen de dingen te kunnen leggen" (p.13). Op deze wijze wil Valentijn een inzicht in de

dingen rondom zich verwerven. Dezelfde ingesteldheid is dus evident, maar waar zijn boek handelt om zaken waarbij hij niet rechtstreeks betrokken is - de menselijke geschiedenis - gaat het in het heden juist om zijn eigen leefmilieu.<sup>5</sup> Vandaar ook de vragen die Valentijn zich stelt (p.37, 107) als uiting van zijn nieuwsgierigheid en zijn streven naar begrip. Valentijns levensuitkijk berust op de verwondering. Die wordt echter in de A- en de B-tekst verschillend gerealiseerd, hoewel de onverbreekelijke samenhang van de beide tekstvlakken steeds weer naar voren komt.

Deze interactie blijkt reeds uit het feit dat ook aan de moorddrift in vlak A een plaats wordt toegekend. De moorddrift, de kern waartoe het onderzoek van de geschiedenis geleid heeft, wordt in het hier-en-nu ter sprake gebracht. In een aantal hoofdstukken wordt de moorddrift van het verleden rechtstreeks verbonden met het nu van Valentijn Snell. Hiertoe dragen bij: zijn bezoeken aan vroegere onheilsplaatsen zoals in "De brandstapel van Montségur" en "In de velden van Vlaanderen bloeien de klaprozen", zijn herinneringen aan de tweede wereldoorlog, een hoofdstuk als Vietnamdroom en oorlogsanekdoten die anderen hem vertellen (p.317-318). Bovendien leveren Valentijn en Jasmine dikwijls commentaar op de gruwelen uit de geschiedenis. Valentijn zelf echter ondervindt in zijn alledaagse leven weinig of niets van deze gewelddadigheid, zodat er zich in het boek een tweespalt voordoet: Valentijns ervaring van het werkelijke geweld is slechts tweedehands. Zijn dagelijkse leven immers blijft er volledig van gespaard. Valentijns conclusies over de geschiedenis vallen niet samen met de eigen levenservaringen, zodat ze daardoor gedeeltelijk tot een theoretisch schema vervagen en zodoende aan draagkracht verliezen. Het historisch materiaal boet aan bewijskracht in omdat het niet vanuit Valentijns heden onderschraagd wordt. Er bestaat een te groot contrast tussen het gezapig burgerlijke leventje van Valentijn

Snell en de gebeurtenissen uit de geschiedenis. Valentijns greep uit het geschiedenismateriaal wordt daardoor uiterst willekeurig <sup>6</sup>, terwijl natuurlijk ook de voorstelling van de tijd als een eindeloos nu hierdoor gedeeltelijk tenietge-  
daan wordt. <sup>7</sup>

In het dagelijkse leven van Valentijn en Jasmine wordt het thema van het geweld in mineurtoon herhaald in de motieven van aftakeling, bezoedeling, vernietiging en het belachelijke, kleingeestige van de mens. <sup>8</sup> Ook dit zijn vormen van "maatschap-  
pelijk" geweld waardoor het menselijke leven ondermijnd wordt. Het sterkst ervaart Valentijn dit in de geluidshinder die hij ondervindt, doordat een huis tegen het zijne wordt aangebouwd terwijl hij zelf, ironisch genoeg, een huis liet bouwen "...om rustig te kunnen werken" (p.88). Aan de omgevingspollutie is niet te ontkomen, immers, zelfs een bouwproces wordt tot een destructieve daad. Valentijn wordt zo in zijn schrijfactiviteit gestoord dat hij verplicht is 's nachts te werken.

Ook de milieuvervuiling is voor Valentijn erg hinderlijk. De mens leeft in de stank van de fabrieken; het leefmilieu wordt door pollutie en andere vormen van natuurvernietiging steeds meer aangetast. Op kleinere schaal moet Valentijn alle moeite doen om zijn tuin en stoep (vooral van de hondepoep) schoon te houden. Stelselmatig wordt de natuur verwoest. Valentijn ziet dat rondom zich gebeuren (p.162-163) en merkt het ook bij het bezoeken van plaatsen die hij uit zijn jeugd kent (p. 190, 266-267): "De natuur, wat is dat? Een opgespoten zand-  
vlakte in de polder, en glimmende aluminiumconstructies van buizen en bollen, van torens met wapperende vlammen ..." (p.11). De mens is het slachtoffer van een overgemechaniseerde en mate-  
rialistische samenleving. Vooral in de verwijzingen naar Va-  
lentijns buurman Danckaert wordt dit gegeven uitgewerkt <sup>9</sup>: "Moe-  
makend bezit, waarmee hun leven wordt opgevuld, gestoffeerd.  
Dat hun leven een zin moet geven" (p.325). De mens leeft in

"de competitie maatschappij, de waanzinnige prestatie maatschappij" (p.167) waardoor alle waarden ontwricht worden. Bete- kenisvol is dat Valentijn zelf in een 1949 Hudson rondrijdt; hij neemt niet deel aan de jacht op bezit.

Tegenover deze verwording staat de liefde voor de natuur <sup>10</sup>, in't bijzonder de tuin, van Valentijn en Jasmine, als een poging om naar de oergrond van het bestaan terug te keren. Ze zijn dan ook voortdurend aan het werken in de tuin. Valen- tijn volgt oplettend de gang van de seizoenen, de bloei van de bloemen: "In het voortuintje is Valentijn Snell, bezig met een nieuwsgierige inspectie van de eerste tekenen, of weer nieuwe eerste tekenen van het herleven der natuur" (p.199). In de natuur kan Valentijn ontkomen aan het artificiële van het bestaan en vindt hij een zekere bevrediging. De moderne mens heeft het contact met de natuur verloren waardoor zijn bestaan zinledig is geworden.

Vroeger kende de mens de natuur veel beter: "Wie is er nog bomenkenner in onze dagen? Of vogelkenner. Of bloemenkenner. Vroeger hadden de mensen praktisch allemaal een directe weet van deze dingen" (p.59). Dit betekent echter niet dat het leven toen aangener was; uit een ander oogpunt was het slechter, o.a. viezer: "Gruwel. Hij zou er nooit meer aan kunnen wennen, nooit meer kunnen leven zoals in die tijd" (p.62), terwijl het leven ook veel minder vrij was: "... zoals de vorige generaties waarop de uniforme stempel van verbod, strengheid en frustratie zo duidelijk zichtbaar geslagen was" (p.49). Valentijns houding t.o.v. het verleden is ongetwijfeld tweeslachtig zodat zijn onbehagen daardoor versterkt wordt. De eigen tijd kan niet als uitsluitend negatief veroordeeld worden, maar houdt ondanks "de vooruitgang van de beschaving" weinig positiefs in. <sup>11</sup>

De kleingeestigheden en belachelijkheden van de mens dragen bij tot de verzuring van het leven. Vooral Jasmine ondervindt dat aan den lijve door het optreden van de directrice, op de school

waar zij als kleuteronderwijzeres werkt.<sup>12</sup> Ook haar jeugdherinneringen ("Le Petit Larousse Illustré" en "Jeannine") worden gekleurd door haar ervaring van de wreedheid en de domheid van de mens. Zelfs kinderen ontsnappen hier niet aan, terwijl ze zelf ook reeds als jagers optreden (p.91-92, 168). De mens wordt door Valentijn beschouwd als een tegenstrijdig en ondoorgrondelijk wezen waarin het negatieve altijd overheerst (p.158-159). Het gevolg is dat de mensen volledig van elkaar vervreemd zijn. Een verbetering in de onderlinge menselijke verhoudingen kan er niet verwacht worden:

Nee, zolang er niet een soort algemene vermenselijking komt, doordat de talloze groepen en geledingen elkaar leren kennen uit interesse, en omdat ze er de tijd voor zullen hebben, zullen er altijd groepen en individuen zijn die op elkaar los willen timmeren. Uit agressiviteit door overbevolking. En omdat het menselijk wezen er te dom, te moedwillig en te vals voor is, ofwel omdat nieuwe systemen die de vorige moeten vervangen of opvolgen, even onvolmaakt zijn en dus evenmin die algemene vermenselijking mogelijk zullen maken. ... Nee, voor de wereld echt aanstalten zou maken om tot een zinnig en vooral menselijk beleid te komen, zouden eerst de mensen veranderd moeten worden. Maar daartoe zou men eerst een zinnig beleid moeten krijgen. Een vicieus cirkeltje dat maar heel langzaam tot een groeiende spiraal omgevormd zou kunnen worden, maar voor het zover is, wordt de aardkloot voorgoed naar de mestvaalt verwezen (p.64).

De intermenselijke betrekkingen zijn even bezoedeld als de natuur. Valentijn vergelijkt de mens veelbetekenend met een onkruid:

Zoals elke mens een onkruid is dat woekert gedurende enkele tientallen jaren, zijn onmiddellijke omgeving beschadigend, uitputtend, bevuilend, vernietigend, om dan af te sterven en met deze laatste onvrijwillige daad de naaste omgeving nogmaals tot last te zijn, pijn te doen; en dan nog opgeruimd moeten wor-

den en in de grond verrotten, en de overlevenden met herinneringen, gedachten kwellen (p.111).

De primitieve moorddadigheid van de B-tekst wordt in vlak A grotendeels onderdrukt of zoals aangegeven, in mineurtoon, op verkleind-persoonlijke schaal herhaald. In de plaats van de wreedheden die de ene mens de andere aandoet, treedt het geweld van de menselijke conditie. Het thema van de moorddrift wordt in vlak A meer naar de achtergrond geschoven en vervangen door het besef van de persoonlijke vergankelijkheid. De doodsproblematiek wordt daardoor het belangrijkste overkoepelende thema dat beide tekstvlakken verenigt. De uitwerking ervan verschilt echter doordat in vlak B de nadruk ligt op de moorddrift als universeel verschijnsel in de geschiedenis, terwijl het in vlak A hoofdzakelijk gaat om de problematiek van de menselijke sterfelijkheid, zoals deze door Valentijn ervaren wordt. Samenhangend met het vergankelijkheidsmotief is er het besef van de betrekkelijkheid en nietigheid van alle aardse dingen, zoals dat geïllustreerd wordt o.a. in "De woningen en hun mensen II".

Het leven is een sterfproces dat de mens steeds nader bij de dood brengt. De tijd wordt de grote geweldenaar: "Want de dagen droppelen in het groote vat van den tijd. De eene dag vergaat snel, de andere schijnt geen eind te willen nemen. Maar het rad draait verder" (p.222). Het is deze gedachte van de persoonlijke vergankelijkheid die voortdurend herhaald wordt en die vooral Valentijn zeer acuut aanvoelt:

Eén, twee, drie, vier, vijf, zes, ... twaalf, dertien, veertien ... seconden zijn er tijdens het afgemeten innerlijke tellen voorbijgegaan, weer veertien seconden dichterbij de dood. En terwijl ik dit overdenk ben ik intussen alweer enkele seconden, meer, een minuut al misschien, dichterbij mijn levenseinde genaderd (p.61).

De dood van anderen treft Valentijn telkens onaangenaam.

Dit motief vindt een versterking in de romanstructuur doordat de tijd in het heden lineair-chronologisch verloopt en daardoor als een continu proces wordt weergegeven. Valentijns aandacht voor de opeenvolging van de seizoenen sluit hierbij aan. In Het smarán zijn er geen achronologische tijdsverspringingen <sup>13</sup> als in Een faun met kille horentjes aanwezig. Hierdoor wordt het onafwendbare voortschrijden van de tijd naar de dood zeer duidelijk gemanifesteerd. De lineaire tijdsopzet maakt van de tijd een dynamische, actieve macht die door lichamelijke aftakeling destructief op de mens inwerkt, en onvermijdelijk de dood nader brengt: "12 juli ... ook allang voorbij dit jaar, overweegt Val" (p.326).

Valentijn is zich zeer scherp van het voortschrijden van de tijd en de daarmee gepaard gaande lichamelijke aftakeling bewust. Hij neemt vitaminen B om fit te blijven (p.13) en onderzoekt herhaaldelijk zijn lichaam op aftakelingsverschijnselen (p.110-111, 203-204). Het besef van de groeiende fysische onmacht wordt in "Lichamelijke lijfelijkheid" omschreven n.a.v. de herinnering aan het boksegevecht Cassius Clay-Joe Frazier: "Een heruitgave van een al stilaan verder in het verleden terugtrekkende jeugdervaring, jeugdsport, jeugdopbloei. Eens beleefd, now cherished" (p.36). Soms echter neemt het tegenovergestelde besef de overhand: "... hij heeft het gevoel dat hij nog een zee van tijd heeft om dat te doen. Een zee van leefkracht. Een zee van jaren voor de boeg" (p.329). <sup>14</sup>

Andere karakters hebben dezelfde ervaringen zoals zijn moeder in "Dear Emmy," en Jasmine in "Er wordt iets gevierd". Het onlustgevoel dat de menselijke sterfelijkheid teweegbrengt, wordt versterkt doordat het gekoppeld wordt aan een besef van algemene levensontgoocheling:

Voortdurend kom je in botsing met anderen, en iedereen

is ontgoocheld op een of andere manier. Ontgoocheld uit besef dat je uiteindelijk toch steeds blijft vastzitten, een soort van levenslange stranding. Dat je aan de grond blijft zitten en er niet los van komt. En intussen worden ze ouder, ongezonder, prikkelbaarder, de kinderen ontgroeien hen, de tijd loopt als zand door de vingers, en het gevoel dat je aanvankelijk had, dat we op de goede weg waren, dat het de wereld beter en beter ging, dat we op weg waren naar de totale verwezenlijking, naar een bereikbaar geluk, blijkt in een jaar tijd om te slaan in het tegenovergestelde (p.262-263).

Het overkoepelende tijds kader van een jaar fungeert als tijdruimte voor de roman. De nadruk wordt ondanks de lineair-chronologische ontwikkeling gelegd op de tijd als kringloop en stilstand, omdat het voortgaan van de tijd geen noemenswaardige verbetering in het lot van de mens brengt. Integendeel, het gevoel van malaise neemt steeds toe. Het feit dat de roman in de herfst begint en eindigt, geeft aan het geheel een depressieve toon. Ook in de tijdsopzet wordt de ervaring van de tijd als een eindeloos nu uitgedrukt.

Door dit bewustzijn hangt over een aantal flashbacks in Het smarán een onmiskenbaar nostalgisch gevoel als een verlangen naar een tijd waarin intenser geleefd werd. Dit is o.a. het geval in "Lichamelijke lijfelijkheid", "De woningen en hun mensen I", "Dear Emmy," en "Een leven als parfum". Ook een aantal van Valentijns oorlogsherinneringen worden erdoor gekleurd, bv. de hoofdstukken "8000 planes bomb reich" en "Meimaand".

De persoonlijke beleving van de vergankelijkheid in de A-tekst treedt in de plaats van de moorddrift uit de geschiedenis. Juist dit beleven van de sterfelijkheid plaatst de moorddrift in een omvattender perspectief en geeft er een des te onmenselijker karakter aan: "De eerste bekommernis is de dood. De dood van de anderen. Terwijl toch voor iedereen elk ogenblik, elke dag, elk uur, een beetje sterven is. Desondanks de maniakale bekommernis om het de andere soortgenoten onmogelijk te maken, en

liefst van korte duur" (p.107). Op deze wijze worden beide motieven met elkaar verbonden. De doodsproblematiek groeit daardoor uit tot één van de kernthema's in de roman. Valentijn komt, op grond van zijn studie van de geschiedenis en van zijn eigen levenservaringen tot een volslagen negatief beeld omtrent het leven en de mens. Het menselijk leven bestaat uit een ommekeer van alle waarden, in de woorden van Jasmine: "Weet je wat ik zo stilaan begin te vinden? antwoordt ze, dat blijkbaar het waanzinnige het normale is, en wat zo gezegd normaal is, krankzinnig, want afwijkend van wat overwegend voorkomt" (p.322). Valentijn verwoordt zijn conclusie in de uitroep: "Wat is de mens voor een bizar wezen" (p.288). Alles in het boek draagt ertoe bij om deze stelling te bevestigen.

Hierdoor ontstaat natuurlijk een duidelijk gevoel van vervreemding t.o.v. het leven. De realiteit ontsnapt telkens aan de controle van Valentijn zoals in "De irreële realiteit": "De werkelijkheid begint te wankelen, de realiteit lijkt plots nog maar vliesdun. Soms weet je niet meer of je er deel van uitmaakt of niet" (p.215) of in "Valentijn, 29 november 1971" waar het verlies van het tijdsbesef leidt tot een "gek gevoel van vervreemding" (p.80).<sup>15</sup> Valentijn komt daarbij tot de gevolgtrekking dat alles misschien maar een illusie is: "Misschien besta ik niet op dit ogenblik. Misschien bestaan wij maar met vlagen. Zonder meer. Is wat wij ons bestaan, ons leven denken, geen continusituatie" (p.268). Hetzelfde gevoel wordt tevens op de schrijfactiviteit zelf overgedragen. Als het leven niet te kennen is, hoe kan dan de kunst de werkelijkheid weergeven? Het ontoereikende van de kunstenaar wordt door de titel: "Een niet te schrijven, doch prachtig verhaal" opgeroepen en in het hoofdstuk "Nachtwerk" uitdrukkelijk beklemtoond: "Schrijven: trapezewerk in het luchtledige, buiten de tijd, buiten de mensen, buiten het zelf. Of erin? (p.155). De geschiedenis van het

menselijk ras en het leven van het individu worden dus door Valentijn helemaal negatief gewaardeerd. Het motto, ontleend aan Mark Twain, somt dat op sarcastische wijze op: "De etiquette vereist dat wij het menselijke ras bewonderen".

#### 11.4. De tegenstelling als structurelement

Uit het voorgaande kan echter niet afgeleid worden dat alles in het boek even negatief wordt voorgesteld. Tegenover deze pessimistische visie staat het gezapige, probleemloze, burgerlijke leventje van Valentijn Snell. Er is bij hem een grote mate van tevredenheid aanwezig met het bestaan dat hij leidt: "Dat het weer fijn leven is" (p.82). Hij geniet van en heeft een waardering voor de kleine dingen van het leven: een glas bier, een etentje, visite van vrienden, een bezoek aan het café. Minuscule dingen vallen hem op zoals de potloodslijper (p.45-46) of de geur van potlood (p.187) en daaruit put hij vreugde. Valentijns optreden in vlak A, afgezien van de schrijfactiviteit en alles wat daarmee gepaard gaat, is bijna uitsluitend beperkt tot de beschrijving van dergelijke gebeurtenisjes, tot mijmeringen over het leven en het luisteren naar anekdoten van anderen. Hij leeft een passief bestaan. Alleen de kleine dingen uit het leven maken hem nog gelukkig. Valentijns genoegdoening met deze kleine dingen kan beschouwd worden als een reactie op de grotere levensontgoocheling. Alleen in deze beuzelachtigheden kan nog geluk gevonden worden. En zelfs deze ogenblikken van bevrediging worden voortdurend bedreigd. De buitenwereld dringt altijd weer in Valentijns cocon binnen, o.a. door de werkzaamheden aan zijn geschiedenisboek, zijn waarnemingen van anderen, de anekdoten die Jasmine en zijn vrienden hem vertellen, het lezen van de krant enz.. In dit verband kan het schoonspuiten van de oprit vol hondepoep (p.173) en het

wieden in de tuin (p.162) als symbolisch beschouwd worden van Valentijns pogingen om deze ongewenste invloeden zoveel mogelijk te weren, iets waarin hij slechts zeer gedeeltelijk slaagt. Voldoening voor het individu bestaat er nog slechts op persoonlijk vlak; in maatschappelijk verband is er niets meer te bereiken. Hiertegenover staat natuurlijk dat Valentijn een geweldig belang hecht aan de creativiteit. Juist hierin kan een poging gezien worden om de kloof tussen persoonlijk en maatschappelijk leven te overbruggen en aldus een menselijker maatschappij mogelijk te maken. Immers, door de creativiteit wordt inzicht in de levenswerkelijkheid bereikt en kan de lezer gewaarschuwd worden (p.334).

Het meest bevredigend voor Valentijn is zijn verhouding met Jasmine, die een idyllisch karakter heeft: "Het schrijven, tekenen en de vrouw zijn zaken die mijn leven inhoud hebben gegeven" (p.187). In hun liefde vinden ze geborgenheid en geluk. Ze verstaan elkaar volkomen en vullen elkaar volledig aan. Doorheen het boek is er geen enkele valse noot hoorbaar. In de voorstelling van de liefde verschilt Het smarán van De vadsige koningen en Een faun met kille horentjes. Daardoor is Het smarán een enigszins positiever boek dan de twee andere omdat hierin tenminste de mogelijkheid tot een persoonlijk geluk opengelaten wordt. Toch krijgt de liefde tussen Valentijn en Jasmine geen geslaagde uitbeelding, omdat ze te weinig aanschouwelijk wordt voorgesteld. Er wordt hoofdzakelijk slechts zijdelings naar verwezen en ten spijte van Valentijns bewering dat hij erg sexueel georiënteerd is (o.a. p.187), wordt er van dit belangrijk gegeven dat een pendant voor het geweld zou kunnen vormen, bijna niets verwerklijkt. Valentijns liefde tot Jasmine wordt te weinig concreet uitgebeeld zodat er in het werk een indruk van onafheid gelaten wordt.

Nochtans kan ook deze liefde niet losgemaakt worden van de overweldigende gruwelijkheid van het leven. De liefde tussen

Valentijn en Jasmine wordt er indirect door aangetast. Liefde en dood zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden: "... en met zijn linkerhand betast hij even haar borsten. Ze weert hem af. Ssst! en dat nogal in de Dodengang, zegt ze" (p.315). De liefde is het belangrijkste verweermiddel tegen een maatschappijstructuur waarin het geweld geïnstitutionaliseerd is. De enig mogelijke verschansing tegen de universele wreedheid ligt in het opbouwen van een persoonlijk liefdesgeluk: "En misschien voelen ze het alle twee nu voor het eerst, dat liefde angst is, een reuzengrote, wereldgrote, universumwijde angst is, waarvoor ze zich trachten te verschuilen door alleen voor elkaar te leven, dicht naast elkaar, en zorgend dat er geen wig tussen hen kan worden ingedreven" (p.293). De liefde is een reactie geboren uit angst en onmacht. De liefde moet dus in relatie tot het moordmotief en de maatschappelijke verwording gezien worden, omdat het voor het individu de enig mogelijke uitweg is om een zekere mate van geluk te bereiken. Ook in dit opzicht wordt er een grote tegenstelling opgeroepen tussen mens en gemeenschap. Tegen het failliet van de gemeenschapswaarden moet de mens zich beschermen in een private ivoren toren. De betekenis van deze liefde is beperkt omdat er geen doorstraling naar de grotere gemeenschap in plaatsvindt. Het blijft een privaat geluk dat bij de dood tenietgaat. Op deze wijze wordt in de liefdesverhouding tussen Valentijn en Jasmine op onrechtstreekse wijze de grotere levensonlust geprojecteerd. De liefde dient als beveiliging tegen de ontgoochelingen van het leven die zich juist daardoor als des te scherper voordoen.

De onvolmaaktheid van hun liefde, die haar oorzaak vindt in de buitenwereld, spreekt het duidelijkst uit het verlangen van Jasmine en Valentijn naar een kind: "... opdat er iets van onze liefde bestendig zou blijven" (p.292). Dit verlangen moet on vervuld blijven omdat ze het kind niet willen blootstellen aan de toekomstige gruwelen die het mensdom te wachten staan. Va-

lentijn kan alleen maar over kinderen dromen in "To sleep ... perchance to dream ..." en "De jaren der mooie geluiden" omdat het ideaal niet verwezenlijkt kan worden:

En zo alleen blijvend met ons kind, zullen wij onbeschadigd door de anderen en de maatschappij, eeuwig doorleven, ons zal niets kunnen gebeuren, voor ons zullen alleen wijzelf er zijn, tot het kind groot is, en dan zullen wij een ander gezin ontmoeten, en dan zullen de kinderen een bondgenootschap met elkaar sluiten, en zorgen voor een heel kleine groep, een kleine commune, een kleine stam, die niet zal werken voor bezit, die niet zal vechten, die niets zal doen dan leven en gelukkig zijn (p.292-293).

De uitwerking van de moorddrift is dus ook hier voelbaar.

Het geluk dat Valentijn en Jasmine in de liefde en de dagelijkse beuzelingen bereiken, staat in tegenstelling tot Valentijns ervaring van de buitenwereld en de geschiedenis. In dit contrast en door de subtiele inwerking van de buitenwereldelijkheid op de liefde en Valentijns rustige levenspatroon verkrijgt de ervaring van de absurditeit van het bestaan een des te schrijnender karakter. Er is in Het smarán, evenals in de andere werken van Hugo Raes, het verlangen aanwezig naar een betere wereld en het bewustzijn van een verloren paradijs. Deze ondergrond verheeft in een grote mate de aanklacht tegen de verwording van de samenleving. Deze tweeledigheid komt doorheen de hele tekst voor en vormt een van de belangrijkste structuurkenmerken ervan.

Het principe van de tegenstelling bepaalt niet alleen de brede trekken van de roman, maar is ook kenmerkend voor de onderdelen. In het geschiedenisboek van Valentijn wordt reeds een contrast opgeroepen tussen de verschillende daden van geweld enerzijds en Valentijns droomverlangens naar een familiehereniging en kinderen anderzijds. Tussen vlak A en B doet zich

een verschuiving van het algemene naar het individueel-persoonlijke voor. Daarenboven contrasteert het burgerlijke leventje van Valentijn en zijn liefdesgeluk met de gruweldaden uit de geschiedenis, de verwording van zijn leefmilieu en de algemene verdorvenheid van de mens. Valentijns belangstelling in de natuur is een reactie op de overgemechaniseerde en -georganiseerde leefwereld; zijn hunkering naar het verleden drukt een verlangen naar een minder gesofistikeerd maar terzelfdertijd intenser leven uit.

De positieve gewaarwordingen worden dikwijls onmiddellijk gerelativeerd doordat ze gesteld worden tegenover negatieve ervaringen. De beschrijving van de natuur wordt bijna altijd gevolgd door een verwijzing naar de verdelging ervan (p.59-60, 199-201). Soms wordt de bloei van de natuur tegenover de gruweldaden gesteld (p.217, 338). Jeugdherinneringen die een periode van intens leven beschrijven, worden afgewisseld met verwijzingen naar de oorlogsjaren (p.220-223, 241-244, 265, 267, 273). De beschrijving van Valentijns liefde wordt gevolgd door gruwelijkheden ("De zondag voor de winter" en "Nachtwerk"). Weergaven van gewelddaden wisselen af met de beschrijving van de rust van de avond (p.287-291) of een feestatmosfeer (p.320). Deze tegenstellingen komen voor tussen hoofdstukken onderling en in de afzonderlijke hoofdstukken zelf. Door deze contrasten wordt uiteindelijk het negatieve sterk beklemtoond, want het krijgt bijna altijd de overhand. Maar toch wordt terzelfdertijd de mogelijkheid van een verandering ten goede opengelaten. In de slotzin van de roman wordt dit misschien gesuggereerd: "Een merel en een vliegtuig, denkt hij, alle twee vliegen ze" (p. 339). Juist door het schrijven van zijn boek - en dat geldt ook, zoals in het hoofdstuk "Schrijverschap en perspectief" aange-toond is, voor Het smarán als geheel - hoopt Valentijn (en Raes) een dergelijke ontwikkeling in de hand te kunnen werken. Uiteindelijk ligt in het geloof in de daadwerkelijke zinvolheid

van de creativiteit, en dus van het literaire werk, de belangrijkste positieve stelling die de roman als geheel overdraagt.

De tegenstelling wordt aldus een belangrijk structuurprincipe van de roman. Nochtans ontwikkelt dit contrast zich herhaaldelijk, in gevallen waar er niet voldoende interactie tussen de beide polen bestaat, te veel tot een tweespalt. Het structuurprincipe van de tegenstelling wordt hoofdzakelijk in potentie, zelden op overtuigende wijze verwezenlijkt. Beide polen werken niet op elkaar in, maar schieten aan elkaar voorbij. Er ontstaat dan geen wederzijdse spanningsverhouding, het verband wordt daardoor bijna willekeurig. Dit is het geval met de uitbeelding van Valentijns alledaagse leven en zijn liefde voor Jasmine. Zijn tevredenheid met zijn gewone bestaan is te groot en de verhouding met Jasmine heeft een te idyllisch en te vaag karakter. Het verband met de andere pool - de moorddrift - wordt daardoor te theoretisch-abstract, te weinig doorleefd en daardoor onecht, omdat Valentijn en Jasmine die bijna nooit zelf in hun leven ervaren. Ook Valentijns beleving van de ontaarding van de samenleving in het heden is dikwijls te tweedehands, zodat het niet tot een doorleefde ervaring uitgroeit. Het blijft een intellectueel spel waar bewijskracht aan ontbreekt. Daarenboven zijn de zaken die hem irriteren te pietluttig om als afdoende tegenpool tot de moorddrift te kunnen dienen. Valentijn houdt zich te veel met "minuscule observaties" bezig. Het resultaat is een opstapeling van irrelevant en nietszeggend materiaal. Er vindt dus te weinig doorwerking van het algemene naar het persoonlijke vlak en omgekeerd plaats. De twee werelden bewegen te ver uit elkaar. Het schrijverschap van Valentijn is daardoor te vrijblijvend en onpersoonlijk. Hij schrijft nog te weinig vanuit een persoonlijk beleefd gemis of een onbedwingbare hartstocht. De roman als geheel mist zodoende overtuigingskracht. Raes is er niet in geslaagd om de vonk te doen overslaan.

### 11.5. De roman als essay

Vanuit zijn uitgangspunt verkrijgt Het smarán zeer duidelijk het karakter van een ideeënroman met sterk essayistische inslag. Dit is uiteraard het gevolg van de specifieke opzet ervan: de concentratie op Valentijns schrijfactiviteit en diens onverbloemde bedoelingen met het boek dat hij schrijft. Valentijn wil immers in zijn boek de menselijke geschiedenis onderzoeken en door het leggen van verbanden komen tot het verstaan van de geschiedenis en daardoor ook van de mens (p.38). In de A-tekst wordt door Valentijn en Jasmine voortdurend commentaar geleverd op het tweede vlak. In het hier-en-nu voltrekt zich dan ook het onderzoeksproces van de geschiedenis, vandaar de herhaalde opsommingen van bekende en minder bekende historische feiten en gebeurtenissen als een bestekopname van de menselijke activiteit in een poging om er enige zin in te ontwaren en om de onderliggende drijfveren van het menselijke handelen te ontdekken. Valentijns doel is de factoren die de ontwikkeling van het mensdom beïnvloed hebben, op te sporen.

Deze uitermate theoretische gerichtheid vormt de basis van zijn boek. De verschillende hoofdstukken die er deel van uitmaken, dienen als illustratiemateriaal. Het is echter slechts in de A-tekst dat de thematiek van Valentijns boek uitdrukkelijk aan bod komt en extensief wordt besproken. Valentijns conclusie is dat de moorddrift van de mens de grootste bepalende factor van het menselijke optreden doorheen de geschiedenis is. In vlak A heeft dus de theoretische veralgemening plaats waartoe Valentijns studie van de geschiedenis, zoals geïllustreerd wordt in de uittreksels van zijn boek, noopt. De B-tekst verwerft geen zelfstandige waarde, maar heeft de functie van bewijsmateriaal. Vlak B staat dus volledig in het teken van Valentijns oogmerken met zijn geschiedenisboek, vandaar enerzijds de grote

verscheidenheid, zowel in tijd als ruimte, en anderzijds de thematische beperktheid van de opgenomen fragmenten. De ondergrond van Valentijns boek is dus duidelijk essayistisch. Valentijns boek verkrijgt daardoor een universalisering die reeds vanuit het gekozen onderwerp evident is. Als het onderwerp de geschiedenis is, dan wordt de focus verschoven van het individu naar dé mens. Het algemene vervangt het individuele.

Ook de A-tekst kent, alleen reeds omdat er een uitvoerige verantwoording van Valentijns visie op de geschiedenis gegeven wordt, dezelfde tendens. Deze beschouwingen over de zin van de geschiedenis worden bovendien aangevuld met bespiegelingen, mijmeringen van Valentijn Snell over allerlei aspecten van het leven en zijn leefmilieu en vooral ook over de betekenis van de creativiteit. Deze gegevens worden in gesprekken met Jasmine verder ontgonnen. In de A-tekst vindt echter wel een mate van verpersoonlijking plaats, omdat Valentijns leven zelf erin centraal komt te staan. Het negatieve beeld van het mensdom zoals dat uit het onderzoek van de geschiedenis naar voren komt, werkt door op persoonlijk vlak. Valentijn heeft in zijn omgeving met allerhande vormen van verworping af te rekenen. De belangrijkste hiervan is de beleving van de vergankelijkheid: het leven gezien als een tocht naar de dood. Ook het eigen leven is dus vol beperkingen. De enige mogelijkheden tot geluk bestaan in de liefde en de kleine levensgenietingen, maar ook hieraan worden grenzen gesteld. De verschillende ervaringen die Valentijn heeft worden telkens weer aangegrepen om tot algemene bespiegelingen over te gaan. In de A-tekst wordt geen doorlopend verhaal beschreven, maar een beeld gegeven, in de loop van een jaar, van Valentijns gedachten over het leven in het algemeen en zijn leefmilieu in het bijzonder. Het smarán wordt daardoor tot "de studie van het menselijk gedrag, de menselijke drijfveren, gedachten, gevoelens ... Oeverloos, broodnodig, leerzaam, interes-

sant ..." (p.322). Thematische verbanden komen op de voorgrond te staan. Het is Valentijns bedoeling inzicht in het leven en de mens te verwerven en dat doet hij vooral door te filosoferen. In Het smarán wordt niet uitgebeeld, maar wel uitgereken. De toenadering van de roman tot het essay is een tendens die Schramke als kenmerkend van de moderne roman onderkent:

Für Autoren wie Musil und Broch bietet den Erkenntnispotential des Romans die Chance, auch allgemeine philosophische Fragestellungen aufzugreifen und voranzutreiben. Der Romancier beschäftigt sich nicht, unabhängig von seiner dichterischen Arbeit, nebenher noch mit Philosophie, sondern er hält gerade den Roman für das geeignete Medium zur Exposition und Veranschaulichung jener philosophischen Problematik, die ihm in seiner Epoche vordringlich erscheint (1974, p.154).

Het smarán heeft een uitgesproken didactische bedoeling in overeenstemming met de ziening over het schrijverschap die erin uitgesproken wordt: "En het noemen van, het zeggen, het waarschuwen, zich zou moeten uitstrekken over alle tijden en momenten, alle landen en streken, alle werelddelen en zeeën, nu" (p.334). Het gevolg is dat er van karakterisering en ruimtebeschrijving bijna geen sprake meer is. Valentijn en Jasmine zijn de enige romanpersonages die enigszins uit de verf komen, maar ook zij zijn tot spreekbuizen van de overkoepelende vertelinstantie gereduceerd.<sup>16</sup> Dit blijkt zeer duidelijk uit de wijze waarop het perspectief functioneert. Deze reducering van de individuele karakterisering wordt door Schramke als het eindpunt van de roman beschouwd:

Allerdings kann das nicht der ausschliessliche Gegenstand eines epischen Werks sein, denn keine Romanperson lässt sich zum blossen Träger von Denkprozessen, zum blossen Substrat der Begrifflichkeit reduzieren. Wenn man sich

aber vorstellt, dass die Romanfiguren durch Ideen ersetzt werden könnten, und dass der Romancier lediglich die Geschehnisse der ihn interessierenden abstrakten Ideen zu verfolgen hätte, so wäre ein solcher "Ideenroman" im wörtlichsten Sinne kaum mehr vom Essay zu unterscheiden (1974, p.156).

In dit opzicht beweegt Het smarán zich zeker op de grens van wat in traditionele termen nog een roman kan worden genoemd. Het is daarom zelfs moeilijk om een term als situatieroman in verband met Het smarán te gebruiken. Deze term veronderstelt immers nog altijd het uitbeelden van een persoon in een bepaalde situatie. Als echter de karakterisering zo goed als verdwenen is, valt ook de inherent daarmee verbonden situatiecontext weg. De romankenmerken vervagen natuurlijk ook en tenslotte blijft alleen een essayistische gerichtheid over. Dit betekent niet dat een dergelijk werk geen bijzondere verdiensten kan hebben, maar aan de andere kant zijn ook de valkuilen groter. Hugo Raes heeft die niet altijd kunnen vermijden. Door de sterke essayistische gerichtheid wordt de problematiek van de A-tekst al te dikwijls verschrompeld tot een quasi-intellectualistisch gefilosofeer. Deze gedeelten overtuigen niet op grond van hun aprioristisch karakter en hun gebrek aan belevingsinhoud.

Het smarán stelt een bijzondere problematiek op een bijzondere wijze voor. De uitwerking is echter niet altijd even geslaagd, vooral omdat het verband en de aansluiting tussen de verschillende delen herhaaldelijk zoek is. Bovendien worden Valentijns opvattingen over het leven niet voldoende ondersteund door de eigen beleving en is vlak B te eenzijdig op fysieke gewelddaden afgestemd. Soms ook vervallen de filosofische beschouwingen te veel in een onbelangrijk, anekdotisch gewauwel waarin de thematiek van de roman niet verder uitgedragen wordt. Hoewel Het smarán in onderdelen sterk overtuigt, is het geheel niet helemaal bevredigend en succesvol uitgewerkt.

AANTEKENINGEN

- 1 Zie Het smarán ook p.48.
- 2 Bovendien wordt de lezer natuurlijk ook nog geleid door de afkeurende reacties van Valentijn en in mindere mate die van Jasmine. Juist deze overeenstemmende houding t.o.v. het geschiedenisgebeuren versterkt de identificatie tussen Valentijn en de ik-getuigen uit de historische evocaties.
- 3 Nergens wordt echter aangeduid dat Valentijn Snell deze titel ook als opschrift voor zijn boek wil gebruiken.
- 4 Deze houding loopt grotendeels parallel met die van Herman in De vadsige koningen en van Michael Houtdrager in Een faun met kille horentjes.
- 5 Zie Het smarán o.a. ook p.20, het hoofdstuk "Minuscule observaties", p.123, 159, 267.
- 6 Zie onder 10.2.2.
- 7 Zie onder 10.2.3.
- 8 Dus niet zoals in Simon Vestdijks Meneer Visser's hellevaart waar de terreur in navolging van Robespierre bewust op peuterig vlak in het sadistische optreden van meneer Visser herhaald wordt.
- 9 Zie Het smarán p.173-174, 200-201, 216.
- 10 De natuur krijgt ook nog andere functies in de tekst. Zie hierover p.358, 368.
- 11 Zie ook onder 11.4.
- 12 Zie Het smarán p.21, 38-39, 62-63, en het hoofdstuk "What did you learn at school today?".
- 13 Bousset (1977, p.218) wijst op een onnauwkeurigheid in de tijdsaanduidingen. Deze fout is echter de enige in de tekst en daardoor van weinig betekenis. Aan de tijdsopzet van het geheel wordt hierdoor geen afbreuk gedaan.
- 14 Door deze en andere contradicties ontstaat er, juist omdat

ze in tegenspraak zijn met het centrale thema van de tekst, een mate van diffuusheid waardoor Valentijns levensvisie versluierd wordt.

15 Een dergelijke vervreemding ervaart ook Robin Snell n.a.v. de walgelijke gebeurtenis waarvan hij ooggetuige is: "Loerend vanuit de hemel, door een gaatje, in de hel" (p.286).

16 Zie 9.6.

AFDELING IV

CONCLUSIE

HOOFDSTUK 12

DE ROMAN ALS MONTAGE

In de drie voorafgaande afdelingen werden De vadsige koningen, Een faun met kille horentjes en Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis elk aan een afzonderlijk structuuronderzoek onderworpen. In dit slot-hoofdstuk worden aan de hand van dit onderzoek enkele conclusies getrokken ten opzichte van de schrijftechniek van Hugo Raes en de ontwikkeling van zijn oeuvre. Een blik op de punten van overeenkomst en verschil tussen deze werken levert een boeiend inzicht in het schrijverschap van Hugo Raes op. Deze beschouwingen zijn uiteraard hoofdzakelijk geldig voor de hier besproken romans, maar kunnen toch gedeeltelijk doorgetrokken worden naar de andere werken van Hugo Raes.

12.1. Een gemeenschappelijke basis

12.1.1. De montage-techniek

Wat het onderliggende structuurprincipe betreft, zijn deze romans op dezelfde wijze geconstrueerd. Dit principe kan het best omschreven worden als de montage-techniek. Van Dale definieert de term "montage" als de "(film)wijze waarop beeldreeksen aan elkaar gevoegd worden om een bepaald effect te verkrijgen" (1976, p.1500). H. Shaw omschrijft het begrip als: "A combination of elements that forms a unified whole, a simple image. Montage is used in literature as a device to establish a theme or create an atmosphere through a series of rapidly presented impressions or observations" (1972, p.244).

Ook in A Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms wordt een soortgelijke bepaling gegeven onder het opschrift "Cutting":

"cutting" refers to the process of assembling shots into a coherent film; montage, a closely related word (from the French monter, "to mount"), refers to the completed assemblage. Eisenstein used montage to refer especially to juxtaposed shots of different material which did not further the narrative but which meaningfully brought together areas of experience, rather as a simile does (Barnet, Berman & Burto, 1971, p.33).

Aan de basis van de montage ligt dus het naast elkaar plaatsen van verschillende beelden waaruit een centraal thema ontstaat. De belangrijkste implicaties van het gebruik van de montage, zoals Eisenstein ze formuleert, nl. het vervallen van de handelingslijn en de mogelijkheid tot het samenbrengen van een hoeveelheid verscheiden materiaal, zijn ook op de literatuur van toepassing. De versplintering van de handelingslijn en een alomvattende inclusiviteit zijn de twee hoofdkenmerken van de literaire montage.

Als onderdeel van de montage maakt Raes ook gebruik van de collage-techniek. Het begrip "collage" is ontleend aan de schilderkunst en verwijst naar "a pictorial composition in two dimensions or very low relief by gluing paper, fabrics, or any natural or manufactured material to a canvass or panel; also, a work of art so produced" (Mayer, 1969, p.83). Deze techniek werd voor het eerst door Picasso en Braque aangewend en later door de dadaïsten en surrealisten overgenomen. Als literaire term heeft "collage" een soortgelijke inhoud. Cuddon hecht er de volgende betekenis aan: "A term adopted from the vocabulary of painters to denote a work which contains a mixture of allusions, references, quotations and foreign expres-

sions" (1977, p.125). Ook Morel sluit zich hierbij aan:

... le collage désignerait (approximativement) l'un des procédés par lesquels, à un moment donné, une série d'oeuvres romanesques a rendu explicites (au niveau de sa construction et de son contenu formel) et agissantes (au niveau de ses effets sur le lecteur) les propriétés intertextuelles dont tout écrit littéraire est virtuellement porteur (1978, p.213-214).

Het gaat dus hier om het verwerken in de tekst van fragmenten die uit andere bronnen zijn overgenomen.<sup>1</sup> Het smarán is grotendeels op deze leest geschoeid - de montage berust er vooral op het gebruik van de collage-techniek - maar ook in De vadsige koningen en Een faun wordt van deze techniek gebruik gemaakt.

Op dit stramien zijn de besproken romans van Hugo Raes gebouwd. In deze werken ontbreekt telkens een opvallende, doorlopende handelingslijn; ze bestaan uit hoofdstukken (fragmenten), gewoonlijk van beperkte omvang, waarin dikwijls "intertextueel" materiaal voorkomt. Deze hoofdstukken bouwen gezamenlijk een geheelbeeld op. Door een overkoepelend thema wordt de eenheid in deze romans bereikt, hoewel natuurlijk ook andere factoren daartoe bijdragen. Aan de thematiek wordt aldus een bijzondere relevantie gegeven, omdat de romans hierin hun afronding vinden. Vandaar dat bij de afzonderlijke bespreking altijd voor de thematiek heel wat plaats werd ingeruimd. De romans van Hugo Raes verkrijgen daardoor een sterk "verhaalachtig" karakter, een effect dat Raes bewust heeft nagestreefd, zoals hij het in een interview met Roggeman verduidelijkt:

Je hebt vele verhalen geschreven en ook je romans zijn steeds fragmentair geschreven. Ben je dan toch niet in de eerste plaats een verhalenschrijver? - Vroeger dacht ik van wel, maar mettertijd heb ik geleerd dat de roman het genre is waarin je het meest kan zeggen, het meest kwijt kan. En dat een originele

structuur je zelfs toelaat met verhaalachtige componenten te werken. Een structuur die aan je eigen geaardheid beantwoordt. Deze aparte romanvorm is organisch gegroeid - nog eens - uit noodzaak over de mogelijkheden van het verhaal, maar ook over de mogelijkheden van de roman te kunnen beschikken (1975, p.135-136).

De kenmerkende structurele opbouw van de besproken romans vertoont treffende overeenkomsten met de kenmerken die V. Klotz aan de open dramavorm toeschrijft. Klotz poneert de open vorm nadrukkelijk als tegenvoeter van de gesloten vorm. Zijn beschrijving van de open dramastructuur is ook op de romans van Hugo Raes toepasselijk. De volgende citaten duiden enkele treffende punten van overeenkomst aan: "Die Handlungseinheit ist auseinandergelassen, die Teile haben sich verselbständigt" (1972, p.100); "Im geschlossenen Drama schliessen sich die Szenen geschmeidig durch liaison des scènes aneinander, im offenen Drama stehen sie isoliert und getrennt voneinander als herausgerissene Stücke des grossen Ganzen" (1972, p.150) en:

Das zentrale Thema ... kommt nicht erst, wie im geschlossenen Drama, durch kontinuierliches, sukzessives Zusammenwirken der Szenen und Akte zur Anschauung: es wird in jeder einzelnen Szene Ereignis. Wenn auch jede Szene einen anderen Aspekt des Themas darstellt und die Summe der Szenen das Thema erst völlig ausschöpft, so macht doch die Eigenart jeder einzelnen Szene die Eigenart des Themas schon deutlich. Es besteht sozusagen eine Reichsunmittelbarkeit zwischen der kleinsten und der grössten Einheit. Die Szenen erweisen mithin nicht durch Abhängigkeit den Dienst am Ganzen - durch enge Verkettung untereinander wie im geschlossenen Drama - sondern gerade durch Unabhängigkeit: in ihrer Jeweiligkeit. Das Ganze tut sich in autonomen Ausschnitten kund (1972, p.151-152).

Het zijn inderdaad dezelfde principes die Raes in de drie onderzochte romans toepast. Een dergelijke structurele uitbouw heeft, met betrekking tot de verhaalwereld, belangrijke implicaties.

#### 12.1.2. Versplintering

De toenadering van de besproken romans tot de structuur van het verhaal heeft het volledig verbreken van de causaliteit tot gevolg. In deze romans is er dan ook geen sprake van een lineair handelingsverloop. De handeling valt uiteen in kleinere of grotere fragmenten die telkens een handelingsgeheel afbakenen. Deze eenheden vallen in Een faun en Het smarán, meestal, maar niet altijd, samen met de hoofdstukindeling. In De vadsige koningen zorgt het wit voor een onderverdeling in kleinere eenheden, hoewel ook aan deze afbakening niet strikt vastgehouden wordt. Omdat deze roman in de bewustzijnsstroom geschreven is, is er van een streng logische indeling geen sprake; associatieve overgangen en radicale breuken kenmerken het verhaalverloop.

De versplintering van de verhaallijn wordt tot het beeld van een versplinterde wereld. In de hedendaagse literatuur bestaat er, zoals Van Vlierden aanstipt, een voorkeur voor het verhaal als genre:

De grote bloei van het kortere verhaal, van het stukje, enz. heeft wellicht te maken met de plaats die het lezen nog in het jachtige leven kan worden toebedeeld, maar de aard van de vertellingen zelf heeft veeleer te maken met de onoverzichtelijkheid van de werkelijkheid, die 'in stukjes is gevallen'. Waar de auteurs ook een poging ondernemen om een groter werk te schrijven, Claus, Raes, Ruyslinck, Vandeloo, telkens heeft dit werk te worstelen met een zekere onmacht tot een synthese, is deze onmacht zelf, zoals bij Claus en Raes, het eigenlijke onderwerp van het boek (1969, p.198-199).

De onmacht van de hoofdpersoon om zijn ervaringen te ordenen, is een aanduiding van de onmogelijkheid zin te geven en inzicht te verwerven. Zeer duidelijk is dat bij Herman uit De vadsige koningen. Zijn piekeren is het symptoom van zijn machteloosheid. Dit geldt evenzeer voor Valentijn Snell in Het smarán. Zijn studie van de geschiedenis leidt hem regelrecht tot de conclusie dat het hele leven absurd is. Een diepere zinvolheid is er niet te vinden. De wereld wordt beleefd als chaos. Herman, Michael Houtdrager en in mindere mate Valentijn Snell, zijn passieve hoofdfiguren. Ze ondergaan eerder lijdzaam de conditie van hun mens-zijn. Zelf doen ze geen poging om de wereld onder hun controle te houden of te brengen.

Hiermee hangt ook de voorstelling van het leven van de hoofdpersonen als een nu-beleving nauw samen. De hoofdpersoon beleeft alleen het ogenblik. Tot afstandname en ordening is hij niet in staat. Zelfs herinneringen worden dikwijls als een nu-beleving voorgesteld. Dit geldt zowel voor Herman, Michael Houtdrager als Valentijn Snell. Hun leven bestaat uit een opeenvolging van afzonderlijke ogenblikken die alle evenveel betekenis dragen. Hierdoor wordt hun, in termen van Blok die de beleving van de tijd als vereiste daartoe stelt, de mogelijkheid tot rondheid ontnomen (1969, p.212-232). In de tijdsstructurering wordt dit gevoel verder uitgedragen. De versplintering in fragmenten leidt tot een statische en cyclische tijdsbeleving.

### 12.1.3. Inclusiviteit en universalisering

Een tweede belangrijk gevolg van het opbreken van de handelingslijn is de totstandkoming van een grote inclusiviteit. Doordat de romans geen causale verhaalontwikkeling bevatten, kan ruimte gemaakt worden voor een veelheid van momentane indrukken. Het wereldbeeld dat in deze romans geschetst wordt,

is overkoepelend; de romans geven een totaliteit weer. Niet één aspect van de zinloosheid van het leven wordt uitgezonderd, maar in de verschillende fragmenten wordt de absurditeit in zijn totaliteit uitgebeeld. De besproken romans zijn in dit opzicht alomvattend en inclusief, hoewel Het smarán door de obsederende aandacht voor fysieke gewelddaden thematisch het meest beperkt is. Ook hier dringt zich een parallel met het open drama op:

Anders im Drama der offenen Form. Es tendiert zur charakterisierenden Totalität. Totalität der dargestellten Menschen und der dargestellten Welt ... Es zeigt die geistigen und materiellen, die sittlichen und politischen Aspekte der Welt ... In ein Kaleidoskop von Aspekten ist die Handlung zersplittert. Aspekte, in denen die mannigfachen Bezüge zwischen dem Helden und der Welt sichtbar werden (Klotz, 1972, p.107).

Deze verscheidenheid blijkt telkens zeer duidelijk uit de hoofdstukken waarin de thematiek besproken wordt. In de romans wordt het leven in zijn totaliteit beschreven waarbij elk aspect bijdraagt om de ervaring van de absurditeit te versterken. Juist deze omvattendheid wijst nogmaals op de onmacht van het individu (en de verteller) om zijn ervaringen te ordenen:

Ihre (nl. de personages in het open drama - L.R.) Erlebnisse sind reichhaltiger und vielgestaltiger als die der Personen im geschlossenen Drama, ihr Kontakt mit der Welt ist umfassender und nachhaltiger: doch gerade Erlebnisvielfalt und enger Weltkontakt, zusammen mit der eigenen biologischen Determiniertheit, verschlagen ihnen den Abstand, die sichere Distanzposition, von wo aus sie das Begegnende reflektierend durch Vergleich und Urteil bewältigen könnten (Klotz, 1972, p.140-141).

Deze inclusiviteit geldt echter niet alleen voor de hoeveelheid van de verschillende ervaringen die worden uitgebeeld, maar ook voor de belevingskwaliteit van deze ervaringen. In de drie romans wordt aangegeven dat de beschreven belevingen de totale levenservaring uitmaken. Ze zijn niet van voorbijgaande, maar van blijvende aard en daardoor inherent aan het leven als geheel. In dit opzicht speelt de tijdsstructurering een belangrijke rol. Telkens groeit het beschreven tijdsbestek uit tot een alomvattende tijdservaring. De nacht uit De vadsige koningen, het jaar in Een faun en Het smarán zijn representatief voor het hele leven van de hoofdpersonen. Vandaar ook dat deze romans een uitermate open en terzelfdertijd gesloten karakter hebben. De voorgestelde ervaringen vormen slechts een greep uit het geheel, ze kunnen onbeperkt verder aangevuld worden; alles zal immers altijd hetzelfde blijven. Hierdoor wordt natuurlijk in een grote mate het gevoel van machteloosheid versterkt: hoop op verandering is er immers niet. De ervaring van het leven als chaos die in de versplinterde structuur een gestalte krijgt, wordt door de structurering van de tijd en door de inclusiviteit van de besproken ervaringen verder uitgewerkt.

Ook op een andere wijze wordt naar veralgemening gestreefd, nl. door de bijzondere opzet van de karakterisering. Vooral in De vadsige koningen en Een faun treden een groot aantal personages op. Door deze personen komt de hoofdfiguur met de verschillende facetten van de wereld in aanraking. Deze figuren worden daardoor tot aspecten van de ruimte. In aansluiting hiermee worden de ervaringen van de hoofdpersonen telkens door anderen gedeeld en op deze wijze geobjectiveerd en getuniversaliseerd. Herman en Deborah delen dezelfde gevoelens, terwijl die ook in Hermans vriendenkring en in een groot aantal andere personen waarmee hij in contact komt,

gereflecteerd worden. De onlust van Michael Houtdrager wordt ervaren door zijn collega's op school en door een breed spectrum van personages die aan de absurditeit van het bestaan een gestalte geven. Valentijn Snell vindt in de geschiedenis telkens figuren die zijn opvattingen over het leven weerspiegelen; in het heden treedt vooral zijn vrouw, Jasmine, als zijn klankbord op. Op deze wijze komt een totaal wereldbeeld tot stand, terwijl terzelfdertijd de gevoelens van de hoofdpersonen geuniversaliseerd worden.

In de verhouding van elke hoofdfiguur tot zijn vrouw, in het geval van Houtdrager tot "de" vrouw, wordt hun specifieke ervaring van de levensabsurditeit treffend belicht. Herman leeft geïsoleerd, op een afstand van Deborah. Hij verlangt naar haar, leeft met haar mee en heeft medelijden met haar omdat zij dezelfde "Weltschmerz" ervaart. Hij kan echter zijn gevoelens niet in daden omzetten. Alleen zijn kinderen zijn hem een troost. Dit medelijden is bij de vrijgezel Michael Houtdrager zelfs omgeslagen in haat en wrok. De vrouw is voor hem bijna uitsluitend een sexueel object, dat hij slechts voor eigen bevrediging gebruikt. Hij heeft zich neergelegd bij zijn, als gevolg van een inherent onvermogen, onverbreekelijke eenzaamheid. In tegenstelling tot Houtdrager en Herman heeft Valentijn Snell een uitstekende relatie met zijn vrouw, Jasmine. Hun huwelijk is harmonisch. Juist hierdoor wordt de bestaansabsurditeit contrapuntisch gereleveerd. Valentijns gelukkige huwelijk is de enige schuilplaats tegen de absurditeit van de wereld, hoewel het er ook door aangetast wordt. In deze verhoudingen wordt de zinloosheid van het bestaan ondubbelzinnig aangetoond en blijken terzelfdertijd de variaties die Raes aan dit gegeven weet te geven.

Een ander facet van deze universalisering is het in afzonderlijke hoofdstukken naar voren brengen van ervaringen van een

aantal personen die niet onmiddellijk in verband staan met de hoofdfiguur zelf. Herhaaldelijk treden in Een faun en Het smarán personen op die in de hoofdtekst niet voorkomen; in deze hoofdstukken wordt dikwijls op allegorisch-symbolische wijze de ervaringswereld van de hoofdkarakters belicht. Soms wordt een bijfiguur uit de hoofdtekst gelicht en zelfstandig beschreven. Van een polyperspectief is hier geen sprake omdat dit "twee of meer nadrukkelijk georganiseerde perspectieven van dezelfde aard" veronderstelt (Postma, 1974, p.27). Bovendien wordt in het polyperspectief geen ruimte voorzien voor het optreden van een overkoepelende vertelinstantie. De werking van de zelfstandige hoofdstukken in Een faun en Het smarán is niet contrasterend maar illustratief. In Een faun en Het smarán vindt de verzelfstandiging plaats binnen het kader van het overkoepelende vertelperspectief. Het betreft hier het doorvoeren van wat E. Lämmert de additieve vertelwijze noemt (1975, p.45-52) zonder dat daarbij echter een causaal verband met de hoofdtekst wordt gelegd - die berust vooral in een thematische overeenstemming - of zonder dat een eenheid van toon gehandhaafd blijft. Het principe van de montage wordt hier in zijn uiterste consequentie verwezenlijkt. Op deze wijze wordt de ervaringswereld die in deze romans ter sprake komt, verder uitgebreid, zodat daardoor de inclusiviteit bevorderd wordt. Een aspect dat hierbij aansluit, is de afwisseling in Een faun en Het smarán van de eerste en de derde persoon in de voorstelling van de hoofdfiguren; ook daardoor worden die vanuit verschillende hoeken benaderd. Deze procédés zijn vooral in Een faun met opmerkelijk succes gebruikt.

In dit boek vindt bovendien ook een vermenging van de verschillende genres plaats. Lyrische en dramatische hoofdstukken wisselen met epische af:

Verder hebben critici en andere auteurs al vaker gewezen op de aanwezigheid en gedaante van poëzie erin. En zoals elke lezer kan vaststellen zitten er zelfs toneel- en filmachtige gedeelten in, bijna journalistieke passages, dagboekachtige, documentaire, jeugdboekachtige, strip-comic-elementen etc. Ook tragiek en humor, horror en tederheid, liefde en dood zijn voortdurend aanwezig. "Het smaran en al de andere kleuren van de geschiedenis" is daar ook een voorbeeld van (Roggeman, 1975, p.136).

Raes wil de totale werkelijkheidservaring omvatten. Ook in De vadsige koningen is deze bedoeling aanwezig. In deze roman vervullen de verhalen die door anderen verteld worden en het gebruik van de collage-techniek, hoofdzakelijk in de vorm van krantenuittreksels, een dergelijke functie.

Juist omdat zelfstandige onderdelen die niet vanuit de basistekst verklaarbaar zijn, functioneel in de romanstructuur geïntegreerd worden, komt Hugo Raes naar voren als een belangrijk vernieuwer van de romanvorm. Deze fragmenten vormen losse onderdelen, die toch in het geheel een bijzondere functionaliteit verkrijgen. Door deze losse structuur, evenals door het verspringen van de eerste naar de derde persoon en omgekeerd, heeft Raes de grenzen van de romanvorm verlegd. Zodoende heeft hij voor de roman een veld van nieuwe mogelijkheden opengemaakt en ontgonnen. Het is een doortrekken tot in de uiterste consequentie van het principe van de versplintering, waardoor nogmaals komt vast te staan dat voor Raes niet de handlingslijn, maar wel het overkoepelende thema het unificerende principe van de romanopbouw is.

Het vertelperspectief draagt, vooral door het optreden van een overkoepelende vertelinstantie, onmiskenbaar bij tot deze verzelfstandiging die op haar beurt de universalisering in de hand werkt, omdat daardoor de ervaring van één persoon tot anderen uitgebreid wordt. Op dit punt zijn er heel wat bezwa-

ren tegen het werk van Raes aangevoerd. Deze kritiek is grotendeels onverantwoord, omdat de traditionele romanvorm hierbij impliciet tot norm verheven wordt. Men kan de romans van Hugo Raes niet aan traditionele standaarden meten, maar men moet ze volgens hun intrinsieke structuur opzet beoordelen. De criticus die aan Raes de versplintering van de romanvorm verwijt, heeft geen inzicht in de opzet en dus de thematiek van diens werk.

#### 12.1.4. De situatieroman

Uit dit streven naar inclusiviteit en universalisering blijkt duidelijk dat het in deze romans niet gaat om de uitbeelding van de ervaringen van een specifiek hoofdpersoon, die daardoor tot individu wordt, maar om het verbeelden van een algemeen levensgevoel. Trouwens, juist in het beleven van de absurditeit verliest de mens zijn identiteit. De anonimiteit krijgt de overhand. Iedereen wordt, omdat dezelfde ervaringen gedeeld worden, aan iedereen gelijk. Deze onpersoonlijke voorstelling van de mens is kenmerkend van de moderne roman: "De anti-psychologische kijk op het personage, dat werd uitgehold tot een skeletachtige 'persona' is hét kenteken van de hedendaagse anti-roman" (Janssens, 1969, p.14). Dit wordt door Robbe-Grillet beaamd:

Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une

réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche. Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne ... (1963, p.33).

Voor Raes gaat het om de voorstelling van het algemene, het beschrijven van een situatie. Deze romans kunnen dan ook terecht als "situatieromans" gekarakteriseerd worden. Deze term heeft nog geen breed kritisch gebruik gevonden maar duikt soms toch op in beschouwingen over de hedendaagse letterkunde. In Literair Lustrum 2 beschrijft de Wispelaere Vogelaars romans als "situatieromans" (1973, p.31). Ook Meijer gebruikt deze term in zijn referaat "Nog geen geschiedenis. Enkele aspecten van de moderne Nederlandse literatuur":

Dit binnenkomen van een essayistisch element in de roman gaat samen met het verdwijnen van de oude alleswetende en alomtegenwoordige schrijver. Zijn plaats wordt ingenomen door een redenerende ik-figuur, die alleen maar ziet wat er op een bepaald ogenblik in een bepaalde situatie aan de hand is. Met andere woorden, de nadruk in de moderne roman ligt vaak niet meer op de karakteranalyse, maar op de analyse van de situatie ... De oude psychologische roman is een situatieroman aan het worden (1976, p.241).

Terzelfdertijd koppelt Meijer dit begrip echter aan een bepaald perspectief, nl. het zuiver beschrijvende buitenperspectief: "De figuren in dergelijke romans krijgen geen 'psychologische diepte' meer, zoals we dat vroeger noemden, maar worden alleen van de buitenkant gezien" (1976, p.241). Deze restrictie is echter niet noodzakelijk. Ook vanuit een binnenperspectief en een auctoriale vertelsituatie is een dergelijke instelling mogelijk. Niet het perspectief is bepalend, maar

wel de wijze waarop de romanfiguren voorgesteld worden.

De situatieroman veronderstelt in grote mate een ontper-  
soonlijking, een verschuiving van het individueel-karakteris-  
tieke naar het algemeen-menselijke. Niet de mens zelf, maar  
eerder de omstandigheden die zijn leven beïnvloeden, worden  
ontleed. Van ronde karakterisering kan in deze romans geen  
sprake zijn. De situatieroman probeert zo volledig mogelijk  
de situatie van de mens in de wereld te schetsen, en de ter-  
men van zijn geworpenheid op aarde te bepalen, vandaar ook  
het streven naar inclusiviteit. Weisgerber beklemtoont juist  
dit aspect:

De "persoonlijkheid" als cel van een organisme die  
de aanvaarding van gemeenschappelijke waarden ver-  
onderstelt, maakt plaats voor een "existentie" die  
uniek en onherleidbaar is en waarbij de klemtoon  
niet op een dit-of-dat zijn wordt gelegd, maar een-  
voudig op het gevoel te bestaan met alles wat dat  
aan irrationeels met zich meebrengt. De roman neigt  
er voortaan toe de hoofdpersoon te beschouwen in  
diens volledige en concrete relatie tot de omgeving,  
wat inhoudt dat hij deze hoofdpersoon niet langer  
ziet als de belichaming van een eeuwig type of slechts  
als een verstandelijk wezen, maar hem in al zijn as-  
pecten weergeeft zoals hij op een gegeven moment  
midden in de wereld bestaat. De psychologische roman,  
waaraan schrijvers als Boon en Ruyslinck de oorlog  
verklaren, maakt plaats voor de uitbeelding van een  
existentiële "situatie" (1968, p.55-56).

Weisgerber koppelt de opkomst van de situatieroman aan het ver-  
dwijnen van de psychologische roman. Dit betekent echter niet  
dat de roman nu het uniek-persoonlijke van de menselijke si-  
tuatie gaat voorstellen. Door het besef van het failliet van  
gemeenschappelijke waarden, verliest het individu zijn anker-  
plaats, zodat uiteindelijk zijn persoonlijkheid te gronde gaat.  
Alleen de situatie waarin hij zich bevindt, blijft dan nog over.

De situatieroman is de roman waarin de uitbeelding van een individueel levenslot plaats gemaakt heeft voor de beschrijving van de existentiële situatie waarin dé mens - elke mens - zich bevindt. Karakteranalyse wordt vervangen door situatieanalyse. De mens wordt voorgesteld als het slachtoffer van grotere machten die zijn leven bepalen; hij is hulpeloos in een situatie waaraan hij niets kan veranderen. Zijn geworpenheid op aarde komt daardoor centraal te staan. De situatieroman is de roman van de ontgoocheling. De mens zelf kan niets meer voor zichzelf doen, al wat overblijft is zijn situatiebepaaldheid. In dit opzicht kan men een parallel trekken met het absurde theater dat door M. Esslin een "theatre of situation" genoemd wordt:

As the Theatre of the Absurd is not concerned with conveying information or presenting the problems or destinies of characters that exist outside the author's inner world, as it does not expound a thesis or debate ideological propositions, it is not concerned with the presentation of events, the narration of the fate or adventures of characters, but instead with the presentation of one individual's basic situation. It is a theatre of situation as against a theatre of events in sequence ... (1970, p.393).

Om het verwoorden van de alomtegenwoordige absurditeit is het Hugo Raes te doen. Dit is telkens het uitgangspunt van zijn werk en dat wil hij met bijzonder sterke nadruk op de lezer overdragen. In elk van de besproken werken is dan ook, zoals aangeduid, een nadrukkelijke universaliseringstendens aanwezig. In dit opzicht heeft vooral de vertellersrol zoals deze verwezenlijkt is in Een faun en Het smarán, een bijzondere functie. In deze werken treedt een overkoepelende vertelinstantie op. Zij organiseert de verhaalwereld en stuurt die in een bepaalde richting. De personages worden tot marionetten

en verliezen hun zelfstandigheid.

Waar echter de traditionele auctoriale verteller een zingevende functie vervult, draait Raes de rollen om. Evenals de traditionele auctoriale verteller is de vertelinstantie bij Raes organisator en, hoofdzakelijk via de romanfiguren, moralist, nu echter ten dienste van de totale zinloosheid. Zij verricht dus een negatief zingevingsproces. Doordat deze vertelinstantie de totale verhaalwerkelijkheid organiseert en interpreteert, verkrijgen Een faun en Het smarán een tendentius karakter. Een sterke didactische en essayistische gerichtheid komt erin naar voren. In en doorheen de structuur van deze romans wordt de thematiek uitdrukkelijk gereleveerd. Ze kunnen bijna als essays over de absurditeit gekwalificeerd worden. Ook bij de hoofdfiguren is een dergelijke reflecterende ingesteldheid merkbaar. Herman ligt de hele nacht te piekeren, Houtdrager geeft voortdurend algemene beschouwingen ten beste, Valentijn Snell onderzoekt in een populair-wetenschappelijk werk de drijfveren van de geschiedenis. Uit deze gerichtheid is het ook te verklaren dat telkens aan de concrete ruimte, hoewel die toch een onmiskenbare functionaliteit bezit, relatief weinig aandacht besteed wordt. Naast het feit dat hierdoor een wezenlijke scheiding tussen karakter en omgeving gesuggereerd wordt, spelen de romans zich in een redelijk vaag ruimtelijk kader af, omdat de aandacht eerder uitgaat naar het abstract-symbolische dan naar het individueel-karakteriserende. Terzelfdertijd verkrijgt de abstracte ruimte een bijzonder belang. De absurditeit is immers de levensruimte waarin de personages zich bewegen. De abstracte ruimte beslaat aldus de totale levenssituatie. De situatieroman is op de eerste plaats een ruimteroman.

## 12.2. Variaties op hetzelfde thema

Hoewel in deze drie romans de werkwijze fundamenteel dezelfde is, heeft Raes in De vadsige koningen, Een faun en Het smarán toch telkens een nieuwe aanslag gevonden. Een vergelijking tussen deze drie romans maakt dat onmiddellijk duidelijk. In structureel-thematisch opzicht doen zich een aantal interessante accentverschuivingen voor. Dit geldt op de eerste plaats voor de opbouw van de verschillende romans. Hoewel de onderliggende principes dezelfde zijn, worden de romans vanuit andere uitgangspunten opgebouwd. In De vadsige koningen is de hoofdfiguur de belangrijkste samenbindende factor. De roman geeft immers de bewustzijnsstroom van Herman weer en hierin vindt de specifieke vorm van het werk zijn verklaring. De grillige gedachtengang van Herman wordt weerspiegeld in de structurering in fragmenten. De opbouw van Een faun wijkt helemaal hiervan af. Waar een roman als De vadsige koningen vanuit de bewustzijnsstroom nog over een zekere innerlijke logica beschikt, is dat met Een faun niet meer het geval. De versplintering wordt in dat werk dan ook het consequentst gerealiseerd. De hoofdstukken die los staan van Houtdrager, kunnen onmogelijk aan hem toegeschreven worden. In het werk zelf wordt de opbouw op geen enkele wijze verantwoord. Het is de overkoepelende vertelinstantie die alle touwtjes in handen houdt. De samenhang tussen de hoofdstukken komt vooral door thematische overeenkomsten tot stand. De roman schildert op deze wijze een beeld van het chaotische leven in zijn totaliteit. In Het smarán keert Raes terug naar een meer traditionele werkwijze, hoewel hij natuurlijk nog altijd het montage-principe toepast. Maar in dit werk wordt, evenals in De vadsige koningen, de opbouw - het aanwenden van de montage- en collage-techniek - vanuit de tekst zelf gerecht-

vaardigd: Valentijn schrijft een boek over de geschiedenis. Zijn bedoeling de hele geschiedenis te omvatten snoert de B-tekst samen, maar ook de A-tekst verkrijgt een geslotenheid. De lineair-chronologische beschrijving van de schrijfactiviteit vormt een doorlopende lijn, zodat daardoor een grote coherentie ontstaat. Toch kan Het smarán niet helemaal geslaagd genoemd worden, omdat het verband tussen vlak A en B te abstract-theoretisch blijft en de raakvlakken door een te scherpe tegenstelling uitgewist worden.

In zekere mate is ook de thematiek in Het smarán beperkter dan in de twee andere romans. Waar de laatste betrekking hebben op de totale menselijke activiteit, is Het smarán hoofdzakelijk toegespitst op de motieven van het schrijverschap en de menselijke wreedheid. Nochtans is de centrale thematiek van de verschillende romans fundamenteel dezelfde, alles draait nl. om het besef van de absurditeit en de hopeloosheid van het bestaan. Een faun is zeker wel het somberste boek - het heeft de radicaalste structuur - door de absolute uitzichtloosheid die erin geschilderd wordt. Het leven wordt door Houtdrager als volstrekt negatief ervaren; hoop op verandering heeft hij helemaal niet. In De vadsige koningen wordt de mogelijkheid tot ontvluchting toch nog opengelaten, terwijl in Het smarán het bereiken van een privaat geluk in de liefdesverhouding wordt uitgebeeld. Hierdoor verkrijgt de voorstelling van de liefde in deze roman een totaal ander karakter dan in de andere twee. Hetzelfde geldt in een zekere mate voor de hoofdpersoon, Valentijn Snell. Herman en Houtdrager worden getypeerd door een volslagen passiviteit. Hoewel Valentijn Snell hun levensvisie deelt, treedt hij toch door zijn schrijfactiviteit actief op. Hij werkt hard aan zijn boek.

In dit verband is het steeds groter wordende aandeel in de

verschillende romans van het vertelaspect belangrijk. In toenemende mate wordt de aandacht toegespitst op het schrijfproces zelf. In De vadsige koningen is dit motief nog niet aanwezig, tenzij een enkele maal in de verwijzing naar de schrijfactiviteit, waardoor de bewustzijnsstroom doorbroken wordt. In Een faun komt de schrijfactiviteit sterker op de voorgrond te staan doordat de overkoepelende vertelinstantie zich telkens op de voorgrond dringt als organisator van de verhaalwereld. De vertelactiviteit wordt zodoende uitgelicht en daardoor wordt tevens de fictionaliteit van het werk aangeduid. In Het smarán wordt dit motief volledig ontgonnen. De schrijfactiviteit wordt een belangrijk thema in de tekst, terwijl door de structurele opbouw gesuggereerd wordt dat Valentijns opvattingen over het schrijverschap op de overkoepelende vertelinstantie overdraagbaar zijn. Door dit toenemende aandeel van het motief van het schrijverschap heeft Raes een belangrijk element aan de verhaalwereld toegevoegd, nl. de beklemtoning van het schrijven, de creativiteit als zinvolle daad. In een wereld die als chaotisch ervaren wordt, blijft slechts de schrijfactiviteit als zinvol proces over, want daardoor wordt immers de kennis van de wereld en het leven verdiept. De schrijfactiviteit wordt daardoor tot een scheppende daad die negatief - de absurditeit wordt erdoor ontmaskerd - zingend is:

De vorm is hét scheppende element in de romankunst, de romanvorm is een poging om de chaos te ordenen en te plooiën onder de zingende activiteit van de kunstenaar. Pas in het wérk van de kunstenaar wordt uit de chaos de werkelijkheid. De eenheid en de zin van de realiteit hebben hun zetel niet meer in de werkelijkheid, ook niet meer zo vanzelfsprekend in de mens, maar in het werk van de kunstenaar (Van Vlierden, 1969, p.218-219)

Hierbij sluit ook het beklemtonen van de fictionaliteit aan. Door het optreden van de overkoepelende vertelinstantie, die haar vertellersrol en haar manipulatie van de romanwerkelijkheid niet verdoezelt, worden Een faun en Het smarán uitdrukkelijk tot fictionele werken. De verteller beweegt zich, soms door een ironische houding, tussen lezer en stof om op deze wijze de leugen van de realistische voorstelling aan de kaak te stellen. Het verschil tussen de realiteit en het literaire werk, versterkt door het incorporeren van fantastische verhalen in de romanwereld, komt zodoende onbetwistbaar vast te staan. Dit gebeurt echter niet met de bedoeling om het fictionele werk van de werkelijkheid te vervreemden, maar juist om de diepere werkelijkheidswaarde, de geëngageerdheid, ervan bloot te leggen en dus de relevantie ervan voor de lezer te onderstrepen:

Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muss er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft ... Das antirealistische Moment des neuen Romans, seine metaphysische Dimension, wird selber gezëitigt von seinem realen Gegenstand, einer Gesellschaft, in der die Menschen voneinander und von sich selber gerissen sind. In der ästhetischen Transzendenz reflektiert sich die Entzauberung der Welt (Adorno, 1968, p.64-65).

In het werk van Raes is een toenemend bewust zijn van de rol van de schrijver aanwezig. Hij ziet zijn taak als noodzakelijk en dus zinvol. Ook hierdoor is Het smarán positiever dan De vadsige koningen en Een faun.

Tegenover deze groeiende zinvolheid waarmee het schrijfproces bekleed wordt - in rechtstreekse verhouding daarmee neemt ook het aandeel ervan in de romans toe - wordt juist

een ontwikkeling van toenemende verharding en verabsolutering gesteld. Hierin kan een rechtstreekse correlatie gezien worden: naarmate de zinloosheid aan absoluteheid wint, zal ook de taak van de schrijver als aanklager (en mogelijk bezweerder) belangrijker en dwingender worden. In De vadsige koningen wordt de besproken problematiek door de bewustzijnsstroom bijna uitsluitend beperkt tot Herman, de centrale figuur. Het gevoel van absurditeit blijft daardoor een persoonlijk-individuele ervaring. In Een faun wordt de veralgemening vanuit de romanvorm verder doorgetrokken. Er vindt een proces van objectivering plaats: het optreden van de overkoepelende vertelinstantie en de uitbreiding tot andere karakters zijn in dit opzicht van wezenlijk belang. In Het smarán bereikt deze verabsolutering een hoogtepunt; de hele menselijke geschiedenis vormt immers het onderwerp van Valentijns boek en overall wordt dezelfde zinloosheid waargenomen. De absurditeit wordt daardoor onttrokken aan een bepaalde tijd en ruimte en als universeel en tijdloos voorgesteld. Andere factoren, vooral Valentijns privaat liefdesgeluk dempen deze verharding weer wat. Dit heeft tot gevolg dat in zijn totaliteit Een faun een pessimistischer boek is dan Het smarán.

De absolute voorstelling van de zinloosheid heeft ook tot gevolg dat in de besproken werken een uitdrukkelijk moralistisch-didactische toon aanwezig is, vandaar het grote aandeel van essayistische gedeelten. Dit houdt natuurlijk verband met de bedoeling van Raes om de realiteit open te schrijven en de verkregen inzichten, belerend, op de lezer over te dragen. Deze tendens bereikt een climax in Het smarán dat een essay in romanvorm kan worden genoemd. In deze roman heeft Raes een uiterste limiet bereikt, verder kan hij niet gaan, zonder de essentie van de romanvorm te vernietigen. Raes heeft deze essayistische neiging in Het smarán niet volledig kunnen into-

men, zodat de roman te veel filosofisch gewauwel bevat en tot op zekere hoogte, doordat het verband en de tegenstelling tussen de beide tekstvlakken te theoretisch-abstract blijft, zijn gespannenheid verliest.

Hoewel Raes telkens dezelfde problematiek behandelt, gebeurt dat toch steeds met een grote gevarieerdheid, zodat hij zichzelf voortdurend vernieuwt. Waar Raes in De vadsige koningen nog schrijft in de "traditionele" bewustzijnsstroom, heeft hij in Een faun en Het smarán een eigen vorm gevonden die met intense en pregnante trefkracht zijn absurd wereldbeeld tot uitdrukking brengt. Vooral Een faun is in dat opzicht bijzonder geslaagd.

Met zijn oeuvre treedt Raes ongetwijfeld naar voren als een van de meesters van de moderne Nederlandse vertelkunst:

Wie kon volgens mij aanspraak maken op de titel van "meester"? Zulke schrijvers die zich niet tevreden stellen met vaardigheid volgens beproefd resept, en zekerheid volgens beproefd denksysteem; die het probleem van het schrijverschap opnieuw stellen voor zichzelf, hun medium opnieuw ondervragen; en die bovendien een persoonlijkheid bezitten die interessant en een talent dat sterk genoeg is, om met deze open instelling ook nog te komen tot superieure resultaten, die hen representatief maken voor de tijd waarin zij schrijven (Gils & Schierbeek, 1974, inleiding).

AANTEKENINGEN

- 1 Schramke (1974) gebruikt juist het begrip "montage" in de betekenis die ik aan de term "collage" hecht.

PRIMAIRE BIBLIOGRAFIE

RAES, H.

- 1954 Jagen en gejaagd worden. Antwerpen: De Nevelvlek.
- 1957 Afro-Europees. Antwerpen: De Sikkel.
- 1957 Links van de helikopterlijn en andere verhalen. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1961 De vadsige koningen. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1962 Een tijdelijk monument. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1964 Hemel en dier. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1964 Een tijdelijk monument/Links van de helikopterlijn. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1966 Een faun met kille horentjes. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1967 Bankroet van een charmeur. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1968 De lotgevallen. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1970 Reizigers in de anti-tijd. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1972 Explosie. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1973 Het smarán, het vikka, de ronko en al de andere kleuren van de geschiedenis. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1974 De Vlaamse reus. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1976 Brandstichting tegen de tijd. Brussel: Manteau.
- 1978 De verwoesting van Hyperion. Amsterdam: De Bezige Bij.
- 1979 Verzamelde verhalen. Amsterdam: De Bezige Bij.

SECUNDAIRE BIBLIOGRAFIE

Slechts de werken waaruit geciteerd wordt of de secundaire bronnen waarnaar uitdrukkelijk verwezen wordt, zijn hier opgenomen.

- ACKERMAN, J.  
1964 Dylan Thomas: his Life and Work. London: Oxford University Press.
- ADE, G.  
1973 Hugo Raes schrijft vrijblijvend over gruwel.  
De Nieuwe, 25 mei.
- ADORNO, T.W.  
1968 Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p.61-72.
- ANBEEK, T.  
1978 De schrijver tussen de coulissen. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Genneep.
- BARNARD, C.  
1971 Mahala. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- BARNET, S., BERMAN, M. & BURTO, W.  
1971 A Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. 2nd edition. Boston: Little, Brown & CO.
- BARTHES, R.  
1970 S/Z. Paris: Du Seuil.
- BEJA, M.  
1979 Film and Literature. New York: Longman.
- BERNLEF, J.  
1968 Schrijver Hugo Raes: een huiverend toeschouwer.  
Het Parool, 27 april.
- BLOEM, R.  
1969 Ontbinden in factoren, in Bloem, et. al., In gesprek met Hugo Raes. Amsterdam: De Bezige Bij, p.89-103.

- BLOEM, R., CORNETS DE GROOT, R.A., GIJSEN, R., LEUS, H.,  
WEVERBERGH, J. & DE WISPELAERE, P.  
1969 In gesprek met Hugo Raes. Amsterdam: De Bezige Bij.
- BLOK, W.  
1969 Verhaal en lezer. 2de druk. Groningen: Wolters-  
Noordhoff.
- BOOTH, W.C.  
1975 The Rhetoric of Fiction. 11th impression. Chicago:  
The University of Chicago Press.
- BOTHA, E.  
1980 Prosa, in Cloete, T.T., Grové, A.P., Smuts, J.P. &  
Botha, E., Die Afrikaanse Literatuur sedert Sestig.  
Goodwood: Nasou, p.319-559.
- BOUSSET, H.  
1977 Val Snell en het menselijk ras, in Woord en schroom.  
Nijmegen: B. Gottmer, p.213-218.
- BRANDT, W., KEMP, B., KOSSMAN, A. & SCHEPENS, J. (red.),  
1967 Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau.
- BRINK, A.P.  
1972 Aspekte van die nuwe prosa. Pretoria: Academica.
- BROCKHAUS ENZYKLOPAEDIE  
1966-  
1974 17te Auflage. Wiesbaden: F.A. Brockhaus. 20 dln.
- CUDDON, J.  
1977 A Dictionary of Literary Terms. London: Andre Deutsch.
- DAICHES, D.  
1960 The Novel and the Modern World. Chicago: The Universi-  
ty of Chicago Press.
- DE VREE, F.  
1973 Het smarán. Kunst en Kultuur, 17 mei.
- DE WISPELAERE, P.  
1967 Een faun met kille horentjes, in Brandt, et. al.,  
Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.147-151.  
1968 Hugo Raes: Jagen en gejaagd worden, in Fens, K.,  
d'Oliveira, H.U.J. & Oversteegen, J.J. (red.),  
Literair Lustrum. Amsterdam: Athenaeum - Polak

- & Van Gennepe, p.207-224.
- 1973 Het proza, in Fens, K., d'Oliveira, H.U.J. & Oversteegen, J.J. (red.), Literair Lustrum 2. Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennepe, p.11-40.
- 1977 De Kapellekensbaan als raamvertelling. De Vlaamse Gids, jg.61, nr.4, p.27-34.
- DRESDEN, S.  
1965 Wereld in woorden. Den Haag: Bert Bakker/Daamen.
- ELLIS, J.M.  
1974 The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis. Berkeley: University of California Press.
- ESSLIN, M.  
1970 The Theatre of the Absurd. Revised and enlarged edition. Harmondsworth: Penguin Books.
- FENS, K.  
1967 De roman als een collage, in Brandt, et. al., Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.124-129.
- 1973 Het smarán. Nieuwe roman van Hugo Raes. De Volkskrant, 14 april.
- 1974 Illustraties zonder context. De Volkskrant, 4 mei.
- FOKKEMA, D.W. & KUNNE-IBSCH, E.  
1977 Theories of Literature in the Twentieth Century. London: C. Hurst.
- FRIEDMAN, A.  
1966 The Turn of the Novel. London: Oxford University Press.
- FRIEDMAN, A.W.  
1974 The Modern Multivalent Novel: Form and Function, in Halperin, J. (red.), The Theory of the Novel. New York: Oxford University Press, p.121-140.
- FRIEDMAN, N.  
1955 Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. PMLA, jg.70, p.1160-1184.

GIJSEN, R.

1967 Het groeiend onbehagen van Hugo Raes, in Brandt, et. al., Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.129-132.

1969 Als schrijver van korte verhalen, in Bloem, et. al., In gesprek met Hugo Raes. Amsterdam: De Bezige Bij, p.55-63.

GILS, G. & SCHIERBEEK, B.

1974 Meesters der Nederlandse vertelkunst na 1945. 5de druk. Amsterdam: Meulenhoff.

GROTE WINKLER PRINS

1966-

1975 7de druk. Amsterdam: Elsevier. 20 dln.

HAMBURGER, K.

1973 The Logic of Literature. 2nd edition. Bloomington: Indiana University Press.

HEERESMA, H.

1976 Faun met kille horentjes of het onbewijsbare leven, in Hugo Raes, Profielreeks. Brussel: Manteau, p.16-18.

HUGO RAES

1976 Profielreeks. Brussel: Manteau.

HUMPHREY, R.

1972 Stream of Consciousness in the Modern Novel. 8th edition. Berkeley: University of California Press.

JANSSENS, M.

1969 Tachtig jaar na tachtig. Leiden: A.W. Sijthoff.

1971 Nieuwe methoden in de literatuurwetenschap. Handelingen van het 28e Vlaams Filologencongres. Leuven, p.47-63.

JJW

1973 Het Smaran ongelijkmatig. De Waarheid, 20 oktober.

JOSIPOVICI, G.

1971 The World and the Book. London: Macmillan.

- KEMP, B.  
1962 Het piekeren als inauthentisch denken. Dietsche Warande en Belfort, nr.4, p.280-295.
- KERSTEN, J. & WECK, J.G.M.  
1976 In contact met het werk van moderne schrijvers: Hugo Raes. Amsterdam: W. Versluys.
- KERSTEN, J.  
1978 Hugo Raes. Nijmegen: B. Gottmer, Grote Ontmoetingen, nr.25.  
1979 Hugo Raes vijftig jaar. Een voorzichtige terugblik op een oeuvre. Yang 89, jg.15, nr.4, p.85-96.
- KLOTZ, V.  
1972 Geschlossene und offene Form im Drama. 6te Auflage. München: Carl Hanser Verlag.
- LAEMMERT, E.  
1975 Bauformen des Erzählens. 6te Auflage. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- LAROUSSE ENCYCLOPEDIA OF MYTHOLOGY  
1959 London: Batchworth Press.
- LODEIZEN, H.  
1973 Het is hier weer vechten geblazen. Het Parool, 31 maart.
- LOTMAN, J.M.  
1972 Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. München: Wilhelm Fink Verlag.
- MAATJE, F.C.  
1968 Der Doppelroman. 2te Auflage. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- MAYER, R.  
1969 A Dictionary of Art Terms and Techniques. London: Adam & Charles Black.
- MEIJER, R.P.  
1976 Nog geen geschiedenis. Enkele aspecten van de moderne Nederlandse literatuur. Vijfde Colloquium van hoogleraren en lectoren in de nederlandistiek aan buitenlandse universiteiten. 's-Gravenhage: IVN, p.220-244.

- MEYER, H.  
1968 The Poetics of Quotation in the European Novel.  
Princeton: Princeton University Press.
- MILLER, H.  
1977 De Kreeftskeerkring. 6de druk. Amsterdam: De Bezige Bij.
- MOREL, J.-P.  
1978 "Collage", montage et roman chez Döblin et Dos Passos. Revue d'Esthétique: Collages, nr.3-4.  
Paris: Union Générale d'Editions.
- MORRIEN, A.  
1967 Uitzonderlijke roman van Hugo Raes, in Brandt, et. al., Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.136-139.
- MULISCH, H.  
1968 Het stenen bruidsbed. 18de druk. Amsterdam: De Bezige Bij.
- PASTERNAK, G.  
1975 Theoriebildung in der Literaturwissenschaft.  
München: Wilhelm Fink Verlag.
- POUILION, J.  
1946 Temps et roman. 7ième édition. Vienne: Gallimard.
- POSTMA-NELEMANS, H.  
1974 Het perspectief in 'Menuet'. De Nieuwe Taalgids Cahiers 3. Groningen: H.D. Tjeenk-Willink.
- RAES, H.  
s.a. De invloed van Louis-Paul Boon op de jongere generatie. Komma, jg.1, nr.5/6, p.106-109.
- ROBBE-GRILLET, A.  
1963 Pour un nouveau roman. Paris: Gallimard.
- ROGEMAN, W.M.  
1973 Nieuwe roman is panorama van gruwelen. De Nieuwe Gazet, 7 juni.  
1975 Hugo Raes, in Beroepsgeheim. 's-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar, p.117-138.

- RUTTEN, M.  
1970-  
1971 De derde weg van de kritiek. Spiegel der Letteren,  
jg.13, p.241-275.
- 1973 De stand van het onderzoek van de moderne Neder-  
landse literatuur. Vierde Colloquium van hoog-  
leraren en lectoren in de nederlandistiek aan bui-  
tenlandse universiteiten. 's Gravenhage: IVN, p.144-165.
- RUYSLINCK, W.  
1957 De ontaarde slapers. Brussel: Manteau.
- SCHMID, H.  
1973 Strukturalistische Dramentheorie. Skripten Literatur-  
wissenschaft 3. Kronberg Ts.: Scriptor Verlag.
- SCHRAMKE, J.  
1974 Zur Theorie des modernen Romans. München: C.H.  
Beck.
- SCHRAMM, U.  
1967 Fiktion und Reflexion. Frankfurt am Main: Suhrkamp  
Verlag.
- SEGRE, C.  
1973 Semiotics and Literary Criticism. The Hague: Mouton.
- SHAW, H.  
1972 Dictionary of Literary Terms. New York: McGraw Hill
- SITNIAKOWSKY, I.  
1967 Hugo Raes is geen Jeroen Bosch, in Brandt, et. al.,  
Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.139-142.
- SOETEMANN, A.L.  
1973 De structuur van Max Havelaar. 2de druk. Groningen:  
Wolters-Noordhoff, 2 dln.
- SPENCER, S.  
1971 Space, Time and Structure in the Modern Novel.  
New York: New York University Press.
- STANZEL, F.  
1955 Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wiener Bei-  
träge zur Englischen Philologie. Wien: Wilhelm Brau-  
müller.

- 1979 Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TODOROV, T.  
1971 Les hommes-récits, in Poétique de la prose. Collection Poétique. Paris: Du Seuil, p.78-91.
- TRABANT, J.  
1973 Literatur als Zeichen und Engagement, in Sprache im technischen Zeitalter, p.225-247.
- TREVOR-ROPER, H.R.  
1947 De laatste dagen van Hitler. 's Gravenhage: Daamen.
- VAN DALE  
1976 Groot Woordenboek der Nederlandse Taal. 10de druk. 's Gravenhage: Martinus Nijhoff. 2 dln.
- VAN DEN TOORN, M.C.  
1975 Dietsch en Volksch. Een verkenning van het taalgebruik der nationaal-socialisten in Nederland. Groningen: H.D. Tjeenk-Willink.
- VAN DER VEEN, A.  
1967 Een kille blik op het Vlaamse land, in Brandt, et. al., Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.142-144.  
  
1973 Overall ellende behalve in Villa Valentijn. N.R.C./Handelsblad, 11 mei.
- VAN GORP, H.  
1963 De aanwezigheid van de schrijver in de "auktoriale" roman. Spiegel der Letteren, jg.7, p.1-16.
- VAN ITTERBEEK, E.  
1967 Maatschappijkritiek en erotiek, in Brandt, et. al., Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.133-136.
- VAN MARISSING, L.  
1971 De lezer moet worden beledigd, aangegrepen, geprikkeld, dooreengeschild, in 28 Interviews. Amsterdam: Meulenhoff, p.24-30.
- VAN STRATEN, H.  
1976 De vadsige koningen, verrassend verhaal van één slapeloze nacht, in Hugo Raes. Profielreeks. Brussel: Manteau, p.12-13.

- VAN VLIERDEN, B.F.  
1969 Van In't Wonderjaer tot De Verwondering. Antwerpen:  
De Nederlandsche Boekhandel.
- VAN WYK LOUW, N.P.  
1962 Gestalten en Diere. 2de druk. Kaapstad: Nasionale  
Boekhandel.
- VERVLIET, R.  
1977 Het dwaallicht achterna. Gent: E. Story-Scientia.
- VISSER, A.  
1973 Nieuwe roman van Hugo Raes niet voor zwakke zenuwen.  
De Leeuwarder Courant, 21 april.
- VOGELAAR, J.F.  
1974 Raes was erbij en keek ernaar. Hugo Raes: Het smarán,  
in Konfrontaties. Kritieken en kommentaren. Nijmegen:  
Socialistische Uitgeverij, p.59-61.
- WEISGERBER, J.  
1968 Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960. 2de druk.  
Amsterdam: Athenaeum - Polak & Van Gennep.
- 1969 De hedendaagse richtingen in de literatuurstudie.  
Handelingen van het 27e Vlaams Filologencongres,  
Brussel, p.293-300.
- WEINBERG, B.  
1959 Les rapports entre l'histoire littéraire et l'analyse  
formelle, in Böckmann, P. (red.), Stil- und Form-  
probleme in der Literatur. Heidelberg: Carl Winter  
Universitätsverlag, p.77-85.
- WELLEK, R & WARREN, A.  
1968 Theory of Literature. 3rd edition. Harmondsworth:  
Penguin.
- WEVERBERGH, J.  
1967 'Faun met open horentjes', in Brandt, et. al.,  
Kritisch Akkoord 1967. Brussel: Manteau, p.145-  
147.
- 1969 Een voorwerp genaamd 'De vadsige koningen', in Bloem,  
et. al., In gesprek met Hugo Raes. Amsterdam: De  
Bezige Bij, p.64-76.