

Moultaka's Muwashshaha ~ Ontsnapping uit de cyclus van de Arabische muziek



Foto takht-ensemble uit Cairo, maart 1996, gefotografeerd door A.H. van Oostrum. De instrumenten zijn van links naar rechts de kamandja (viol), qanun (citer), ud (luit), nay (rietfluit) en cello. De slaginstrumenten staan niet op de foto.

Poëzie en zang in de Arabische wereld

Van oudsher is het zingen van poëzie een verfijnde kunst in de Arabische wereld. Al in de pre-islamitische periode reciteerden en zongen dichters op de markten van de grote steden of voerden professionele zangeressen hun repertoire uit in de taveernen. Deze wisselwerking tussen zanger en dichter is tot op de dag van vandaag kenmerkend voor Arabische muziek. Vocale composities zijn in feite getoonzette gedichten en het is niet ongebruikelijk dat eigentijdse diva's op festivals voor Arabische poëzie werk van dichters als Mahmud Darwish (1942-2008) vertolken.

Arabische muziek is in een ver verleden ontstaan op het Arabisch schiereiland als een synthese van Byzantijnse, Perzische en lokale muziek. Na de komst van de islam in het begin van de zevende eeuw groeiden de steden Mekka en Medina uit

tot centra van de Arabisch-islamitische cultuur. Musici die voorheen de hoven van de Byzantijnen en Perzen hadden opgeluisterd, kwamen in dienst van de Arabische elite. In hun huizen ontstond een nieuw soort kunstmuziek, sterk beïnvloed door deze buitenlandse musici en hun instrumenten.

Later ontwikkelde dit genre zich verder als hofmuziek aan de hoven van de opeenvolgende Arabische dynastieën in steden als Damascus, Aleppo, Bagdad en Caïro. Vandaag de dag is Arabische traditionele kunstmuziek nog steeds de muziek van de stad, vroeger aan de hoven en bij welgestelde mensen thuis uitgevoerd, tegenwoordig te horen in concertzalen en de media. Men spreekt dan ook niet over *musîqâ fanniyya* (kunstmuziek), maar over *musîqâ al-madîna*, de muziek van de stad.

Het genre wordt uitgevoerd door een solozanger(es) begeleid door een kamermuziekensemble, de *takht*, bestaand uit drie tot vijf verschillende muziekinstrumenten: de *`ûd* (Arabische luit), de *qânûn* (citer), en de percussie-instrumenten *riqq* (tamboerijn) en *darabukka* (vaastrommel), eventueel nog aangevuld met de *kamandja* (viool) en de *nây* (rietfluit) [1]. De zanger is de centrale figuur; de instrumentalisten dienen slechts ter ondersteuning. Gezamenlijk voeren zij dezelfde melodie uit, die meerdere malen wordt herhaald, maar ieder versiert die melodie naar eigen smaak waardoor er geornamenteerde heterofonie ontstaat. Hoewel Arabische muziek geen akkoorden kent, kan op deze manier wel toevallig samenklank ontstaan.

In vroeger tijden nodigde een rijke gastheer zijn vrienden uit voor een avondconcert, waarop dan zo'n *takht* optrad. De vijf muzikanten zaten op een bank of sofa, *takht* in het Arabisch, vandaar de benaming voor het ensemble. Zij voerden een oriëntaalse suite uit, de *wasla*, die een opeenvolging was van vocale en instrumentale composities, afgewisseld met improvisaties in een bepaalde toonsoort. Samen met de favoriete zanger of zangeres traden ze op voor een exclusief mannelijk publiek. In de loop van de twintigste eeuw ging de *takht* in koffiehuisen optreden, en vanaf de jaren vijftig in concertzalen in de steden van de Arabische wereld.[2]

Herhaling in de Arabische kunst

Traditionele Arabische kunst is gebaseerd op het principe van herhaling. Belangrijkste element daarin is het onafhankelijke segment, op zichzelf een complete, afgeronde eenheid. Dat segment kan een aantal malen worden herhaald en de verzameling van die segmenten vormt dan een groot geheel. In de

non-figuratieve beeldende kunst is dat duidelijk: op een tegelwand wordt een enkele geometrische figuur, bijvoorbeeld een achthoek, een aantal keren herhaald, zodat er een groot patroon ontstaat.[3] Wat voor de beeldende kunst geldt, gaat ook op voor de uitvoerende. Zo is Arabische muziek eveneens gebaseerd op datzelfde principe van herhaling. Iedere melodie of ieder ritme is een complete eenheid, die een aantal malen kan worden gerepeteerd, al dan niet met subtiele versieringen, waardoor er een groter geheel ontstaat, bijvoorbeeld een improvisatie of een compositie. Dit laatste zal hieronder aan de hand van voorbeelden geïllustreerd worden.[4]

Arabische muziek kent een verfijnd systeem van tientallen toonsoorten (simpelweg toonladders), *maqâmât* genaamd (enkelvoud *maqâm*) en ritmische cycli of *îqâ`ât* (enkelvoud *îqâ`*). Een *maqâm* is echter meer dan alleen een toonsoort of toonladder, het is ook een 'melodisch parcours' met bepaalde belangrijke rusttonen, specifieke wendingen en slotformules. Men kan de *maqâm* het beste vergelijken met de Indiase *raga*, die net als de *maqâm* ook een bepaald gevoel opwekt, in het Arabisch *ihsâs*. Zo staat *maqâm Sabâ* erom bekend diepe droefheid op te wekken, en *maqâm Râst* een gevoel van oprechtheid. In een aantal *maqâmât* zijn de voor Arabische muziek zo karakteristieke kwarttonen opgenomen. Een bekwaam musicus kan in verschillende *maqâmât* improviseren en in veel composities is ruimte gelaten voor improvisatie.[5]

De improvisatie, *taqsîm* geheten, bestaat uit een aantal melodische zinnen in de *maqâm* waarin wordt geïmproviseerd. Iedere zin is een eenheid op zich zelf, maar maakt tegelijk deel uit van het grotere geheel. De enkele melodische zin heet *taqsîm*, maar de verzameling van melodische zinnen, de hele improvisatie, heet eveneens *taqsîm*. Geen enkele zin is duidelijker concluderend dan een ander of geeft het gevoel dat het hoogtepunt is bereikt. Er zou best nog een zin kunnen volgen, of zelfs meerdere. De reeks melodische zinnen is eindeloos uit te breiden, alsof men naar het geometrisch tegelpatroon op een muur van een Arabisch gebouw kijkt.[6]

De ritmische cyclus of *îqâ`* is een ander belangrijk kenmerk van de Arabische muziek. Het is een patroon van zware (*dum*) en lichte (*tak*) slagen (soms afgewisseld met (*ish*) rusten) dat het hele stuk door wordt herhaald. Elke compositie heeft behalve een *maqâm* ook een *îqâ`* of ritmische cyclus. De percussie-instrumenten *riqq* en *darabukka* van het *takht*-ensemble voeren deze cyclus uit. De *îqâ`* is als het ware het geraamte van de compositie waarboven de

melodie zich beweegt. Er bestaan naast tientallen *maqâmât* ook talrijke ritmische cycli, door sommige moderne componisten beschreven als een 'dwingend frame'. Het ritmische patroon doet weer denken aan de geometrische figuur: een eenheid op zichzelf, in een compositie obligaat herhaald.

Een van de bekendste *îqâ`ât* is de *masmûdî saghîr*, een *îqâ`* met een syncope in tweekwartsmaat: 2/4 dum tak tak | dum tak.[7]

De *îqâ`ât* kunnen echter ook heel ingewikkelde vormen aannemen, zoals die van een traditionele instrumentale 'ouverture'. Deze heeft een *îqâ`* genaamd *samâ`î thaqîl*, in een onregelmatige maatsoort: 5/8 dum ish ish tak ish| dum dum tak ish ish. De uitdrukking ish staat hier voor 1/8 rust, dum en tak stellen hier ieder een achtste noot voor.[8]

Niet alleen is het principe van herhaling toegepast in de improvisatie, de *taqsîm*, en in het ritme of ritmisch patroon, de *îqâ`*, maar ook de compositievormen zelf zijn opgebouwd uit melodische zinnen die telkens met kleine veranderingen worden herhaald. Deze compositievormen zijn met andere woorden cyclisch, te vergelijken met de rondovorm uit de westerse klassieke muziek. Vocale composities zijn zoals gezegd getoonzette gedichten, en vaak zijn het vormen van strofische poëzie met een karakteristiek rijmschema.

Muwashshahât

De bekendste getoonzette strofegedichten zijn de zogenaamde *muwashshahât* (enkelvoud *muwashshaha*). *Muwashshaha* betekent letterlijk 'versierde gordel of sjerp'. Dit type gedicht is omstreeks de tiende eeuw n.Chr. ontstaan in Andalusië en van daaruit later verspreid over de hele Arabische wereld. Het centrale thema is meestal de liefde, en de aangebedene wordt traditioneel voorgesteld als een glanzende volle maan, een ranke gazelle of een buigzame twijg. Helaas blijft de liefde vaak onbeantwoord, en daarna zoekt de minnaar troost bij zijn vrienden, soms met een goed glas wijn. De teksten van de *muwashshahât* moet men echter niet te letterlijk opvatten; voor Arabieren drukken ze meer een algeheel gevoel van gemis en nostalgie uit.

Nog immer is het een geliefd genre: praktisch iedereen in de Arabische wereld kan er wel een paar neuriën. De liederen zijn eeuwenlang mondeling overgeleverd, hoewel er wel bundels met teksten zijn die uit de vroegste tijd dateren. De muzikale notaties van die liederen zijn echter pas in de twintigste eeuw verschenen.[9] De structuur van de poëzie en de daarmee samenhangende muzikale structuur zijn zo eenvoudig, dat iedereen de *muwashshahât* gemakkelijk

kan onthouden.[10]

De *muwashshaha* heeft een vast rijm dat steeds tussen de wisselende rijmen terugkeert. Als een gordel loopt het steeds door het hele gedicht heen. Strofen met hetzelfde rijm heten *qufl* (refrein, in het bovenstaande voorbeeld A), en zijn de rode draad door de *muwashshaha*. De andere strofen, in rijm variërend, heten dan *ghusn* (B in het voorbeeld). In de muzikale uitvoering krijgen de A-strofen dezelfde melodie en de B-strofen een andere. Het rijmschema van het bovenstaande voorbeeldgedicht is hier AABA (âl-âl-ûn-âl), maar ook het schema van de melodische zinnen is aaba.

Voorbeeld van een *muwashshaha*, *Mahtiyâli yâ rifâqî*, gezongen door zangeres Aicha Redouane:[11]

Mahtiyâli yâ rifâqî fî ghazâl
`allama-l-ghusna-t-tathannî hinâ mâl
dubtu shawqan wahwa `annî mu`ridûn
lastu adrî huwa bukhlun am dalâl

O mijn vrienden, wat voor een list moet ik gebruiken voor een gazelle
Die de twijg leerde buigen op 't moment dat hij voorover boog
Ik ben uitgeput door liefdesverlangen, maar hij keerde zich van me af
Ik weet niet of hij nu gierig is met zijn aandacht, of alleen maar koket[12]

De *muwashshahât* met hun (soms gecompliceerde) rijmschema's in korte regels zijn bij uitstek geschikt als songteksten. Niet alleen de compositie zelf is een voorbeeld van een cyclische compositie, gebaseerd op het principe van herhaling, ook iedere *muwashshaha* heeft een bepaalde *îqâ`* of ritmische cyclus, die fungeert als een onderliggend, dwingend stramien, waarboven de melodie zich beweegt.

Moderne kunstmuziek: Zad Moultaqa

Naast traditionele bestaat er ook moderne kunstmuziek, gecomponeerd door twintigste-eeuwse Arabische componisten. Sommigen laten zich inspireren door het traditionele genre, bijvoorbeeld de componist Zad Moultaqa (Beiroet 1967). Hij groeide op als oorlogskind tijdens de Libanese burgeroorlog. Op zeventienjarige leeftijd vertrok hij naar Parijs om aan het conservatorium piano te studeren. Nadat hij zijn studie met hoge onderscheidingen had afgerond, maakte hij furore als pianist op diverse Europese concertpodia. Hij besloot zich echter begin jaren negentig aan het componeren te wijden. Inmiddels heeft hij tientallen

werken op zijn naam staan, zoals *Anasheed* ('het Hooglied', geïnspireerd op de gelijknamige bijbeltekst) voor zangeres, koor en orkest, en veel kamermuziek. De traumatische ervaringen uit zijn jeugd verwerkt hij door zijn gepassioneerde muziek, waarin hij traditionele Arabische melodieën combineert met westerse invloeden.

Moultaka vindt inspiratie in traditionele Arabische kunstmuziek, Libanese volksmuziek, Byzantijnse melodieën uit de Maronitische kerk en moderne westerse muziek. Soms laat hij de piano dromerig en mysterieus klinken als een impressionistisch werk van bijvoorbeeld de Franse componist Eric Satie (1866-1925), dan weer laat hij op expressieve wijze gebouwen slopen of fosforbommen ontploffen met veel pedaal en mitrailleurvuur in het hoge register van de piano, de verklanking van het door oorlog verscheurde Beiroet. Zijn geboortestad is zijn inspiratiebron bij uitstek. Moultaka: "De stad fascineert me, er is voortdurend geluid en verandering... Ik heb mijn oorlogsherinneringen willen verklanken in muziek: mijn muziek is als het ware een echo van de oorlog..."[13]

Opmerkelijk zijn de *Mouwashahs avec piano*, een door Moultaka bewerkte verzameling *muwashshahât*, de getoonzette strofegedichten.[14] Moultaka heeft deze liederen uit zijn jeugd echter zodanig bewerkt dat er compleet nieuwe werken zijn ontstaan. Hij voert deze composities uit met een eigentijds *takht*-ensemble: hijzelf begeleidt op de piano zangeres Fadia Tomb El-Hage, aangevuld door `ûd-speler Jihad Al Chemaly en percussionist Pierre Rigopoulos.

Op een ochtend in zijn appartement in Parijs kon Moultaka opeens zo'n *muwashshaha* zingen, compleet met de zo karakteristieke kwarttonen, iets wat hij lange tijd niet meer had gekund. Doordat hij zich de vertrouwde oriëntaalse melodieën uit zijn jeugd weer wist te herinneren, besloot hij te gaan componeren en kwam hij toe aan het verwerken van zijn oorlogsverleden.

Hij bewerkte de *muwashshahât* voor zijn moderne *takht*, waarbij hij de piano af en toe gebruikte als slaginstrument, als versterking van de ritmische cyclus of *îqâ`*, die aan ieder van deze composities ten grondslag ligt, zoals de *muwashshaha 'Zâranî al- mahbûb'*. [15]

Traditionele structuur:

Muzikale zinnen: A (2x) * B (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Gebaseerd op de *îqâ` masmûdi saghîr*

Couplet 1:

A. *Zâranî al-mahbûb * fî riyâdi l-âs (2x)*

B. *Rawwiqi l-mashrûb * wa-malâ lî l-kâs (2x)*

Mijn geliefde heeft me bezocht in de tuin overwoekerd met maagdenpalm
Hij laafde me met drank en vulde mijn glas

Couplet 2:

*Qultu lahu yâ sayyid * yâ a`azz an-nâs*

*Wâsil al-mahbûb * mâ`alayka min bâs*

Ik zei hem: O meester, O meest verhevene
Contact met u, mijn geliefde, heeft me goed gedaan

Couplet 3:

*Taghruhu-l-maghrûb * âtir al-anfâs*

*Fâza bi-l-matlûb * man lahu qad bâs*

De mond van mijn geliefde is als parfum voor de ziel
Degene die hem gekust heeft, heeft bereikt wat hij wil

Couplet 4:

*Qultu lahu yâ zayn * yâ râshiq al-qadd*

*Yâ kahîl al-`ayn * yâ nadiyy al-khadd*

Ik zei hem: O schoonheid, met je slanke leest
koolzwarte ogen, tedere wangen

Couplet 5

*Kam tutîlu-l-bayn * mâ taifi bi-l-wa`d*

*Sirtu fi-l-maslûb * dûna kulli-n-nâs*

Hoe lang denk jij weg te blijven, houd je aan je belofte
Jij houdt mijn gedachten bezig, voor niemand anders heb ik oog[16]

In de klassieke uitvoering ging het hele gedicht volgens het rijmschema gekoppeld aan het muzikale schema:

Muzikale zinnen: A (2x) * B (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Nadat Moulataka keurig de vijf coupletten van het gedicht heeft gespeeld, gaat hij echter met de melodie op de loop: in plaats van de melodie voor de zoveelste keer te herhalen, verandert hij die. Hij haalt er bijvoorbeeld een stukje af of speelt de zin achterstevoren (aangegeven in onderstaand schema als muzikale zinnen C, D, E, F en G). Hiermee doorbreekt hij het patroon van herhaling en creëert hij een nieuwe muzikale structuur:

Couplet 1:

Muzikale zinnen: C (2x) * D (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Couplet 5:

Muzikale zinnen: E (2x) * F (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Couplet 3:

Muzikale zin: G (2x)

Rijmschema tekst: a+b (2x) * a+b (2x)

Moulataka heeft de *muwashshahât* in een nieuwe vorm gestoken, een verschijnsel dat de westerse muziek ook kent en neoclassicisme wordt genoemd. De muzikale zinnen van de *muwashshaha* schudt hij door elkaar, hij sloopt er links en rechts wat af, speelt er enkele soms achterstevoren. Sommige van deze technieken, zoals het achterstevoren spelen van de melodie, zijn afkomstig uit de twintigste-eeuwse westerse atonale muziek.

De vertrouwde melodie van de *muwashshaha* wordt losgelaten en keert in een onherkenbare vorm terug, zoals in de *muwashshaha Zâranî al-mahbûb*. Er ontstaan door het achterstevoren zingen van die melodie atonale passages, die een vervreemdende werking hebben op de luisteraar. Moulataka vergelijkt de bekende melodie met de eens zo vertrouwde stad Beiroet, die gaandeweg door zoveel oorlogsgeweld en verwoesting is veranderd in een verwrongen, desolaat maanlandschap.[17]

Het opvallendste verschijnsel is echter wel zijn doorbreking van de *îqâ`*, de ritmische cyclus, als een ontsnapping uit dit keurslijf. Om Moulataka hier zelf te citeren: "De ritmische cyclus geeft het gevoel van opgesloten zijn goed weer, alsof ik weer zes jaar ben en opgesloten zit in ons appartement in Beiroet terwijl het

buiten bommen en granaten regent. Aan de ene kant voelt het veilig, het is voorspelbaar, maar aan de andere kant wil je uitbreken, het patroon loslaten, omdat het beklemmend werkt..."[18]

De spanning tussen de emoties die de kunstenaar in zijn muziek tot uitdrukking wil brengen en de beperkingen die hem daarbij worden opgelegd door de noodzaak tot herhaling die zo'n fundamenteel principe is in de Arabische muziek, kan nauwelijks beter worden uitgedrukt.

NOTEN

[1] Zie foto van een *takht*-ensemble uit Caïro, maart 1996, gemaakt door A.H. van Oostrum. De *takht* is het karakteristieke ensemble in Egypte, Libanon, Jordanië, en Syrië. Op deze foto is het ensemble versterkt met een cello. In andere Arabische landen bestaan vergelijkbare kamermuziekensembles met een iets andere instrumentale bezetting.

[2] S. Shawan.

[3] L. Ibsen al-Faruqi 1985.

[4] Daar waar dat illustratief is, verwijs ik naar radioprogramma's die ik heb samengesteld met radioprogrammamaker Walter Slosse en die via internet te beluisteren zijn: <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>. (December 2015: pagina bestaat niet meer)

[5] Een overzicht van de in Egypte gebruikte *maqamât* is te vinden in Van Oostrum 2004, 142-151, 156. Voorbeeld van een *taqsîm* in *maqâm Nâhâwand* uitgevoerd op de *qânûn*, de citer: Track 12 van de cd *Arabesques vocales*, Aïcha Redouane & l'Ensemble al-Adwâr, Institute du monde Arabe, ref. 321015, 1996-2000. Ook te beluisteren via internet op de website <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>, uitzending 24-9-2001, playlist nr. 11. (December 2015: pagina bestaat niet meer)

[6] L. Ibsen al-Faruqi 1985, 60-61.

[7] De Egyptische percussionist Hossam Ramzy speelt een *masmûdî saghîr- îqâ`* op de *darabukka*, track 2 'Arabian Knights', op de cd *Baladi Plus*, Hossam Ramzy, ARC Music EUCD 1085, East Grinstead, Groot-Brittannië.

[8] *Takht*-ensemble van Caïro op track 3 'Samâ`î al-Aryân' van de cd *Egypt Taqasim & Layali, Cairo tradition*, Series: Anthology of traditional Musics, Unesco collection Auvidis D 8038, International Music Council, 1991.

[9] Zie bijvoorbeeld E.N. Yafil 1904.

[10] L. Ibsen al-Faruqi 1975.

- [11] Track 2 ‘*Mahtiyâlî yâ rifâqî*’ van de cd *op. cit.* noot 5 (playlist nr. 1).
- [12] Vertaling A.H. van Oostrum.
- [13] Citaat uit: “Zad Moultaqa”, documentaire van Leila Kilani, 2003.
- [14] Zad Moultaqa, cd *Zàrani, Mouwashahs avec piano*, Numen, Rochefort, 2003.
- [15] Zad Moultaqa, track 1 van de cd *op. cit.* noot 15. Deze muziek is te beluisteren via internet op de website <http://www.vpro.nl/programma/dewandelendetak/>) van het radioprogramma De Wandelende Tak: uitzending 26-9-2005, playlist no. 5. (December 2015: pagina bestaat niet meer)
- [16] Vertaling A.H. van Oostrum
- [17] Interview van A.H. van Oostrum met Zad Moultaqa, september 2005, concertzaal De Vereeniging, Nijmegen.
- [18] Citaat uit: “Zad Moultaqa”, documentaire van Layla Kilani, 2003.

LITERATUUR

- Ibsen al-Faruqi, “*Muwashshah: a Vocal Form in Islamic Culture*”, *Ethnomusicology*, 1975, deel 19, 1-29.
- Ibsen al-Faruqi, “Structural segments in the Islamic arts: the musical ‘translation’ of a characteristic of the literary and visual arts”, *Asian Music*, Vol. XVI-1, 1985, 59-82.
- A.H. van Oostrum, *The Art of Nāy Playing in Modern Egypt*, dissertatie Universiteit Leiden, 2004.
- Shawan, “Traditional Arab musical ensembles in Egypt since 1967: the continuity of tradition within a contemporary framework?”, *Ethnomusicology*, May 1984, 271-288.
- E.N. Yafil, *Répertoire de musique arabe et maure*. Collections de Mélodies, Ouvertures, Noubet, Chansons, Préludes, etc. recueillie par M. Edmond-Nathan Yafil sous la direction de M. Jules Rouanet, 3 delen, Algiers, 1904.

‘Play it again...’: de waarde van

film remakes



In een scène uit de film *Copie Conforme* (Abbas Kiarostami, 2010) neemt een door Juliette Binoche gespeelde galeriehoudster, die slechts als 'Elle' op de aftiteling staat, de filosoof James Miller (William Shimell) mee naar een klein museum in Toscane. Zij toont hem een schilderij dat naar haar idee een illustratie vormt van de theorie in de recente essayistische studie *Copie Conforme* van James. Ruim twee eeuwen lang heeft men het portret *Musa Polimnia* als een originele afbeelding beschouwd, totdat nader onderzoek uitwees dat het slechts een imitatie was van een al bestaand schilderij. Sindsdien wordt het portret niettemin gekoesterd als de 'originele kopie' in het museum. Als de galeriehoudster de status van het portret kort heeft toegelicht volgt daarna, om de kwestie van herhaling te beklemtonen, een uitvoerig exposé van een museumgids over de geschiedenis van het schilderij. In het Italiaans. Direct daarna horen we het verhaal nog een keer, als de gids naar het Frans overschakelt. De 'originele kopie' is in zoverre een onderstropping van James' theorie, omdat hij daarin de waardering van het authentieke boven namaak poogt te weerleggen. In zijn lezing bij de promotie van zijn boek noemt James de anekdote over Lorenzo de Medici die aan Michelangelo opdracht gaf om zijn door hemzelf vervaardigde sculptuur van de Cupido *all' antica* na te bootsen, want daarmee zou het beeld, enkel vanwege de reputatie van de kopieerder, enorm in waarde stijgen.

Het zal weinig verbazing wekken dat er in een film waarin het onderscheid tussen origineel en kopie wordt bevraagd allerlei shots zijn die zich formeel herhalen - zo krijgen we een frontaal shot van 'Elle' die recht in de camera staart als ze zich voor een spiegel opmaakt, en vlak voor het einde zien we hoe James frontaal wordt gefilmd als hij zichzelf in een spiegel bekijkt. We zien eveneens een shot waarbij een spiegel hetzelfde tafereel reflecteert als de achteruitkijkspiegel van een motor. Er zijn tevens thematische herhalingen, waarvan de meest opvallende is dat 'Elle' met James een bezoekje brengt aan de hotelkamer waar ze 15 jaar eerder hun huwelijksnacht hebben beleefd. 'Elle' zegt dat, nu ze ter plekke is, allerlei herinneringen haar weer te binnen schieten, maar voor James geldt dat

niet. En, tot slot, de film is zelf eveneens te zien als een herhalingsoefening. Diverse critici hebben terecht gewezen op de nauwe verwantschap met Roberto Rossellini's *Viaggio in Italia* (1954) over een getrouwd koppel dat op reis door Italië bemerkt hoezeer ze van elkaar vervreemd zijn geraakt. Behalve een inhoudelijke parallel deelt Kiarostami met Rossellini een schijnbaar onnadrukkelijke en serene cameravoering, die niettemin zorgvuldig gekadreed is.

De studie die James heeft geschreven kent als ondertitel: 'Beter een goede kopie dan het origineel.' De auteur legitimeert deze ondertitel weliswaar met het argument dat de uitgever graag een tekst wenste die stof zou doen opwaaien, maar de titel is daarmee zeker niet onzinnig. In dit artikel beoog ik niet het gelijk van James' ondertitel te beargumenteren, want 'beter' riekt naar het debiteren van een nieuwe hiërarchie. Wel probeer ik te formuleren onder welke voorwaarden we, binnen de geschiedenis van de cinema, van een 'geslaagde kopie' kunnen spreken.

Geen angst voor invloed

Toen Christopher Nolans film *Inception* in de zomer van 2010 volle zalen trok en ook nog op internet hoge waarderingsscores ten deel viel, pikte de pers onmiddellijk het bericht op dat het grondidee van de film gekaapt leek van een Donald Duck-strip. Zelfs deze hippe en tot hype verheven blockbuster haalde de inspiratie van elders, en dan nog wel van een Disney-cartoon, luidde de reactie met een meesmuilende ondertoon. De vrees niet origineel (genoeg) te zijn is behalve de duistere droom van menig artiest, tevens de voedingsbodem van Harold Blooms even befaamde als beruchte these uit zijn literatuurwetenschappelijke studie *The Anxiety of Influence* (1973). In een betoogstijl die een zekere lyrische ambitie verraadt, stelt Bloom dat elke generatie kunstenaars onder de betoverende invloed van voorgangers staat. Ook als de jonge garde nadrukkelijk rebelleert en afstand neemt van vigerende conventies, doet zij dat door de dan heersende culturele elite als referentiepunt te nemen. Elke nieuwe lichting kent de drang om de voorgangers te willen overtroeven, maar het netto resultaat is, zo poneert Bloom, dat die drang de artistieke waarde eerder negatief dan positief beïnvloedt.

Van alle mogelijke manieren waarop de jongere artiesten zich tot de gevestigde orde verhouden, die van hommage via ironische imitatie tot het zich afzetten verloopt, is in wezen de optie van de metalepsis het interessantst. Men wil niet in

de schaduw van de vaderlijke voorganger opereren, maar men heeft het verlangen om temporeel aan die vader vooraf te gaan. Louis A. Renza heeft dat wel eens getypeerd als Freudiaanse sciencefiction, en de beste visualisatie van dit verlangen is de populaire film *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985). Marty McFly (Michael J. Fox) is een puber uit een gezin dat uitermate stroef draait, mede door zijn sukkelige vader George (Crispin Glover) die zich immer laat ringeloren door zijn plaaggeest Biff. Via een pijlsnelle auto reist Marty dertig jaar terug in de tijd, naar 1955.

Hij is dan zelf nog niet geboren, want het is pas het jaar waarin zijn vader en moeder elkaar zullen gaan ontmoeten. Door de komst van Marty lijkt die ontmoeting echter te worden gedwarsboomd, want zijn toekomstige moeder Lorraine heeft meer oog voor hem dan voor George. Als gevolg daarvan ziet Marty hoe op een door hem uit de toekomst meegebrachte foto de beeltenissen van hem en zijn broer en zus vervagen. Marty moet ervoor zorgen dat hij de slappe George zo veel assertiviteit bijbrengt dat hij alsnog in Lorraines vizier komt.



Daadkracht van de vader is nodig om de geboorte te garanderen van Marty, die als zoon een bedreigde oorsprong moet lijmen. George werpt met hulp van Marty niet alleen zijn schroom van zich af om Lorraine te veroveren, maar als Marty terugkeert in het heden blijken ook alle gezinsleden een gunstige transformatie te hebben ondergaan. De verandering in karakter waartoe Marty zijn vader in 1955 aanzet, werkt positief door in een verbeterde versie van het heden. Dit proces waarbij de zoon via een tijdreis de vader van een nieuw gezicht

voorziet, vereist een (figuurlijke) omkering in de tijd: niet de oudere kneedt, vormt en instrueert de jongere, maar andersom. Tegelijk wordt die omkering in de tijd in deze sciencefictionfilm geneutraliseerd. Elk spoor van de zoon als initiator van de huidige orde wordt gewist alsof er geen herstelwerkzaamheden zijn verricht.

Back to the Future leunt op een utopische fantasie die raakt aan het omzeilen van de angst om slechts een afgeleide van een voorganger te zijn. De voorganger is

niet origineler, maar zijn creativiteit is ingefluisterd door de 'kopie'. De zoon - als lid van de jongere garde - is niet degene die de geschiedenis zich laat herhalen, maar de zoon is de louterende bron van waaruit de geschiedenis zich begint te voltrekken. Op voorwaarde van deze status als bron die de vader naar zijn wensbeeld heeft gekneet, kan de zoon vervolgens zijn rol als nazaat van de vader aanvaarden en zich ermee tevreden stellen om in diens voetsporen te treden.

Als Zemeckis' film de humoristische versie biedt van de vormende invloed van kopie/zoon op origineel/vader, dan kan Jorge Luis Borges' fameuze korte verhaal *Pierre Menard, schrijver van de Quichot* (1939) als zijn serieus-filosofische pendant worden beschouwd. Het verhaal is een (nep)necrologie en is voornamelijk gewijd aan het 'onzichtbare meesterwerk' van de twintigste-eeuwse dichter Pierre Menard. Hij ondernam de schijnbaar heilloze onderneming om gedeeltes uit Miguel de Cervantes' klassieke roman *Don Quichot* (1602) te herschrijven en 'kopieerde' elk woord van de originele tekst. Menard kwam aldus tot een rechtstreekse reproductie van enkele hoofdstukken uit Cervantes' ridderfictie. Anders dan de lezer wellicht zou verwachten, veroordeelt de verteller in *Pierre Menard* de nabootsing niet, maar is er lyrisch over. Volgens de verteller laat Menards tekst ons opnieuw de Don Quichot zien door als uitgangspunt te nemen "hoe zouden we de *Don Quichot* lezen als die vandaag de dag was geschreven?"

Vanuit dit perspectief begint de verteller de schijnbaar idiote herschrijving uitbundig te prijzen: de tweede versie is oneindig veel rijker dan de oorspronkelijke versie van Cervantes. Het schrijven van de *Quichot* rond 1600 was een "redelijke, noodzakelijke, wie weet onvermijdelijke onderneming; in het begin van de twintigste [eeuw] is zoiets bijna onmogelijk" (130). Oftewel, de periode waarin Cervantes leefde, leende zich voor het schrijven van zo'n ridderfictie, maar het is regelrecht gewaagd om als twintigste-eeuwer op dit genre terug te grijpen. Bovendien is het gebruik van de archaïserende stijl, gangbaar ten tijde van Cervantes, bewonderenswaardig in een hedendaagse context, en gelden de aangesneden onderwerpen en stellingnamen inmiddels als regelrecht onorthodox (132).[1]

De lofzang van de verteller toont dat de fascinatie voor een tekst altijd bemiddeld is. We bewonderen een oude tekst niet als historische bron, maar beoordelen hem onontkoombaar voorbij zijn originele context: ons genot van de tekst kan nooit samenvallen met het plezier van eerste lezers. In *Pierre Menard* krijgt die

fascinatie gestalte als een te letterlijke identificatie door de verteller met de rol van de kopiërende herschrijver.[2] Wat de verteller aanspreekt, is dat *Pierre Menard* een hedendaagse lezer van *Don Quichot* is, die niet bezig is met het opsporen van de bedoeling van de oorspronkelijke auteur. Integendeel, Menard is een lezer die met zijn overschrijven de oude tekst 'herschrijft' en hem, tot op zekere hoogte, vertaalt naar zijn eigen culturele en historische context. Door de kopie wordt de bestaande tekst gemoderniseerd, want (opnieuw) ingekaderd.

Hoewel de mogelijkheid open blijft dat de verteller zich opzichtig en bijna plagerig naïef voordoet, is het verhaal van Borges op te vatten als een pleidooi voor een mentaal experiment: wat nu als we ons verbeelden dat allerlei (bestaande) teksten zijn geschreven door andere auteurs, afkomstig uit andere periodes en culturen? In dat geval ondergaan deze teksten een fundamentele transformatie in de optiek van de verteller. Het is een perspectief dat door Roland Barthes een niveau hoger wordt getild als hij zijn notie van 'herlezen' formuleert. In zijn essay *S/Z* poneert hij dat hij lezen beschouwt als een commerciële en ideologische gewoonte. We consumeren een verhaal maar al te vaak voor de plot, en als we die kennen, gaan we door naar het volgende boek. Maar dergelijke enkelvoudige lezingen confronteren ons slechts met het altijd al gelezene. Bij een eerste lezing, zo analyseert Barbara Johnson op haar beurt Barthes' visie, zien we niet meer dan wat al in ons aanwezig is. Lezen is gelijk te schakelen aan de 'herhaling van min of meer hetzelfde', terwijl herlezen een noodzakelijke activiteit is om de tekst van herhaling te redden. Het herschrijven - of zo je wilt, overschrijven - door *Pierre Menard* van de *Don Quichot* is daarom bovenal een vorm van Barthiaans herlezen: met louter lezen blijven we gevangen in een vertrouwd kader, waar we pas uit kunnen geraken als we gaan herlezen. Dan kunnen, voorbij de plot zelf, de ogen open gaan voor de marges van de tekst, voor de aanvankelijk over het hoofd geziene, bijzondere details. Pas dan nemen we wellicht een andere houding aan tegenover de tekst, omdat we het plotverloop kunnen negeren. Maar ondanks dit pleidooi voor herlezen en herschrijven is niet elke herlezing/herschrijving automatisch ook een reddingsoperatie.

Gaten opvullen

In zijn *The Fright of Real Tears* kant Slavoj Žižek zich tegen wat hij het postmoderne fenomeen van "filling in the gaps" noemt. Een kunstwerk krijgt in dat geval een vermeend perfectere gedaante, omdat tot ons is doorgedrongen wat in feite ontbreekt. Zo maakte Gus van Sant in 1998 een remake van Alfred

Hitchcocks *Psycho* (1960) die nagenoeg letterlijk was, tot de shotsequenties aan toe. Het gros van de critici beschouwde de film als een 'ijsskoude douche', omdat de remake het origineel, zonder nadere motivatie, te nauwgezet navolgde. Maar vanuit de zienswijze van *Pierre Menard* kun je eerder kritiek op Van Sants *Psycho* hebben omdat zijn versie niet letterlijk genoeg was. In de make-over zijn kleine wijzigingen ten opzichte van Hitchcocks versie aangebracht: behalve dat de film in kleur is geschoten en de gestolen som geld groter is, heeft Van Sant een extra shot ingevoegd. Norman gluurt nu niet slechts door een kijkgaatje naar Marion, zoals bij Hitchcock, maar we zien ook dat hij masturbeert. Volgens Žižek is hier sprake van een denkfout: Van Sant vult hier een verondersteld gat door te tonen wat Hitchcock in zijn tijd niet mocht laten zien. Maar de postmoderne neiging om alles te laten zien werkt hier contraproductief, zo argumenteert Žižek, omdat het tonen van een masturberende Norman hem eerder minder dan meer monstrueus maakt (146-147).

Met verwijzing naar Barthes kunnen we helder krijgen wat hier mis gaat: Van Sant had ons met nieuwe ogen naar *Psycho* kunnen laten kijken door slechts te herhalen waardoor wij gaan herlezen/herkijken in de geest van Borges. Maar hij wijkt af van dit stramien door de remake te willen moderniseren met een overbodige toevoeging. De vraag waarom Norman gluurt, die in principe nog voor meerderlei uitleg vatbaar is, wordt nu te ondubbelzinnig verklaard: hij wordt gedreven door seksuele opwindning. Wat Žižek met name ergert, is dat de tendens om gaten op te vullen in oude teksten de indruk wekt alsof we nu een verbeterde versie krijgen aangeboden. Zo wordt de koude, lege en ondoorgrondelijke figuur Tom Ripley uit zowel Patricia Highsmiths boek *The Talented Mr. Ripley* (1955) als uit René Clements film *Plein Soleil* (1959) in Anthony Minghella's film *The Talented Mr. Ripley* (1999) voorzien van psychologische motieven. Suggesties dat onderdrukte homoseksuele verlangens zijn gedrag verklaren, zijn in de gemoderniseerde adaptatie nadrukkelijker aanwezig, alsof dat wat in het origineel ongezegd bleef nu pas kan worden uitgesproken. Men ziet daarbij over het hoofd, meent Žižek, dat daarmee juist de angel wordt weggenomen. Ripley is juist zo boeiend door zijn raadselachtigheid, door zijn "non-psychological cold monstrosity" (147). De hier genoemde herbewerkingen - van Van Sant en van Minghella - doen juist afbreuk aan het suggestieve van het origineel, omdat zij hun versies slechts aanvullen met wat ons al te vertrouwd is. Pas wanneer het vertrouwde zich kantelt, kan een productieve vorm van herlezen ontstaan - waarvan akte in het vervolg.

Gewijzigde kijkhoudingen: cult en camp

Als filmliefhebber herinner ik me dat ik - en we hebben het nu over de vorige eeuw - gelukkig kon raken van het kunnen zien van een bepaalde film. Op televisie werd dan bijvoorbeeld op zondagnacht een melodrama van Max Ophuls uitgezonden (en op video vastgelegd) of in een filmhuis werd een Alain Delon-film vertoond. Het kostte moeite om oudere films te zien en je moest programma's scherp in de gaten houden om niets te missen. De vereiste concentratie ging hand in hand met het gevoel van 'exclusief genot': ha, die unieke kans om deze Sirk of die Antonioni een keer te zien, heb ik me niet laten ontnemen. In het huidige internettijdperk is dit gevoel van 'nu of nooit' verdwenen en kan de filmliefhebber in een handomdraai zijn gewenste titels bestellen (of downloaden). Het probleem van de tegenwoordige tijd is niet langer de beperkte toegang, maar veel eerder de totale beschikbaarheid aan allerhande culturele uitingen. Voor de filmfanaat houdt dat in dat hij poogt om het genot van exclusiviteit opnieuw uit te vinden. Voorheen kon je volstaan met een gepassioneerde lofzang op *film noir* uit de jaren veertig, het werk van Akira Kurosawa of Ingmar Bergman, want dat had toch nagenoeg niemand kunnen zien. Maar met de toegankelijkheid van deze films is het voor de filmliefhebber veel 'hipper' geworden om zich te profileren met obscuurder werk, zoals allerlei evidente 'pulpfictie'. In de periode dat ze hun buitenissige en wanstaltige films maakten, werden Ed Wood Jr., Russ Meyer en Hershell Gordon Lewis bespot, maar tegenwoordig wordt hun werk omarmd als superieure cult. Een schare bewonderaars koestert hun films heden ten dage omdat ze de conventies van goede smaak nadrukkelijk tarten. Het feit dat de films van Ed Wood Jr. onbeholpen overkomen, is juist tot 'kwaliteit' verheven.

Ik ga me hier niet uitlaten over de vraag of de bewuste films wel of niet goed zijn, maar wil wijzen op de herwaardering die een film kan ondergaan. Door een reeks van factoren kan een klunzig vervaardigde film aanvankelijk verguisd, maar later geliefkoosd worden, al dan niet door dezelfde kijkers. In zijn artikel '*Trashing*' *the Academy* uit 1995 heeft Jeffrey Sconce betoogd welke impact cultfilms hebben gehad op professionele filmanalyses. Het zijn vooral filmstudenten die cult propageren, zo argumenteert Sconce, om zich te verzetten tegen de door hun docenten 'voorgeschreven' canon van Dreyer, Welles en Godard. Deze studenten kapen het academische jargon als 'tegendraads lezen', 'vervreemding van codes' en 'afwijken van de mainstream' dat critici hanteren als ze spreken over de melodrama's van Douglas Sirk en de *counter cinema* van Godard, en verbinden dat jargon met het werk van Wood en Gordon Lewis. Van de weeromstuit wordt

de zo krakkemikkig ogende cult even ontregelend en subversief als de door academici gelauwerde werken van Sirk en Godard. Het heeft ertoe geleid dat het legitiem is geworden om aan universiteiten collegereeksen te geven over cult en trash. Het mechanisme dat hier aan het werk is, toont dat een perspectief zodanig kan kantelen dat een en dezelfde film geen déjà vu oplevert, maar zich van broddelwerk tot onorthodoxe lieveling kan ontwikkelen. Gemeten met conventionele maatstaven blijft een dergelijke film onder de maat op moreel en esthetisch vlak, maar een gekanteld perspectief, in de vorm van tegendraads herlezen als cult, leidt tot een positieve kwalificatie van het ongehoord excessieve karakter van de bewuste film.

Hoewel cult en camp niet aan elkaar identiek zijn te stellen, kan een van de argumenten uit Susan Sontags befaamde *Notes on 'Camp'*, oorspronkelijk uit 1964, de kwestie van een vruchtbare herlezing bekrachtigen. De term 'camp' wordt vaak gemakzuchtig gebruikt: iets is goed omdat het zo vreselijk slecht is, maar Sontag schetst aan welke voorwaarden camp moet voldoen om als zodanig te worden betiteld. Anders dan verondersteld biedt camp geen omkering van de gekoesterde waarden binnen hoge cultuur, maar duidt het op een verschuiving van prioriteiten: stijl gaat boven inhoud, esthetiek boven moraal en ironie boven tragedie (62, punt 38). Overdrijving is een sleutelwoord bij camp, maar niet alles wat overdreven is, is automatisch camp. Sontag heeft een voorkeur voor de onbedoelde, onschuldige overdrijving, die we pas achteraf op 'waarde' weten te schatten. Zij prefereert de naïeve variant van camp waarbij het banale pas na verloop van tijd tot het fantastische kan transformeren.[3] In naïeve of 'pure' camp, zo stelt ze, is het essentiële element "a seriousness that fails" (59). Met hedendaagse ogen bezien we de toentertijd met passie gepresenteerde special effects als hilarisch knip- en plakwerk. De 'oorspronkelijke' ernst is verdraaid tot een falende ernst, de kern van wat Sontag als naïeve camp betitelt.

Behalve de naïeve versie is er ook een doelbewuste variant, *deliberate* camp geheten. In dit laatste geval wordt een tekst expres op knullige en/of overdadige wijze aangekleed. Deze praktijk vormde de grondslag voor de filmpersiflages in het 26-delige televisieprogramma *Kreatief met Kurk* uit de jaren negentig. Het duo Tosca Niterink en Arjan Ederveen speelde fragmenten na van speelfilms, variërend van *The Son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926) tot *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) en van *Fanfare* (Bert Haanstra, 1958) tot *Herfstsonate* (Ingmar Bergman, 1978). Met hun nabootsing van de scènes weekten ze de

fragmenten los uit hun oorspronkelijke context en herplaatsten ze die binnen het bestek van een in aanleg satirisch programma. Hoe serieus de toon van de originele film ook mocht zijn, de hernieuwde opvoering werd 'als vanzelf' met een ironische blik herzien.

Ingebouwde ironische afstand

Het besef dat een imitatie 'als vanzelf' ironisch kan werken, was een inzicht dat tot Todd Haynes was doorgedrongen toen hij Douglas Sirk's suikerzoete melodrama *All that Heaven Allows* (1955) als basis nam voor zijn *Far From Heaven* (2002). Sirk's film ging om de liefde die de welgestelde weduwe Cary Scott (Jane Wyman) ontwikkelde voor haar aanmerkelijk jongere tuinman Ron Kirby (Rock Hudson). Het middenklassemilieu waarin Cary vertoeft, spreekt schande van de verhouding, en mede vanwege de negatieve reacties van haar kinderen verbreekt Cary de relatie. Als ze last krijgt van migraineaanvallen weet de arts een geschikte remedie: terugkeren naar de 'natuurmens' Ron. Als die haar in de verte ziet nabij zijn huis, glijdt hij van een besneeuwde helling naar beneden en raakt gewond. In het eindshot zien we dat Cary bij hem aan zijn bed zit.

Haynes kiest er in zijn *Far from Heaven* voor om *All that Heaven Allows* zoveel mogelijk te imiteren qua stijl: de Technicolor-kleuren, de mise-en-scène, het acteren. Haynes lijkt daarmee Borges' pleidooi voor een 'opzettelijk anachronisme' ter harte te nemen. Net als het 'overschrijven' van Cervantes' *Don Quichot* door Pierre Menard sorteert het 'nadoen' van Sirk een historisch effect. Heden ten dage is het gebruikelijk om melodrama's als die van Sirk als kitsch op te vatten, om de oversentimentele vorm en stijl van een ironische afstand te bezien. Er was dus voor Haynes geen aanleiding om Sirk te ironiseren. Hij kon *All that Heaven Allows* volledig serieus nemen omdat een ironische distantie al in de kijkhouding van het hedendaagse publiek zat ingebakken. De contemporaine context vereiste wel dat de tuinman van etniciteit veranderde. Vandaag de dag zou het onvoorstelbaar zijn dat diens omgang met een welgestelde weduwe een schandaal zou opwekken, zelfs als het publiek in acht neemt dat het een heropvoering van de jaren vijftig betreft. Om *All that Heaven Allows* in 2002 nog in alle ernst te kunnen nadoen, moest er rondom de romance nog wel een controversie ontluiken: vandaar de knappe, *zwarte* tuinman Raymond Deagan, op wie Cathy Whitaker, een huisvrouw uit gegoede kringen, verliefd wordt.

Behalve het 'verkleuren' van de tuinman voegde Haynes een extra personage aan zijn bewerking toe. In *All that Heaven Allows* is Cary weduwe, maar in *Far from*

Heaven is Cathy getrouwd met Frank. Deze heeft homoseksuele affaires en op een keer wordt hij door zijn vrouw met een andere man betrapt. Frank kiest ervoor zijn thuis te verlaten en verder te leven met zijn vriend. De functie van Frank in *Far from Heaven* wordt pas duidelijk als we citaten herkennen uit een ander familiedrama: *The Reckless Moment* (Max Ophuls, 1949). In Ophuls' film zien we geen enkele keer de man van het hoofdpersonage Lucia Harper in beeld. We vernemen slechts dat hij zeer veel reist voor zaken en dat hij een groot aantal mensen via zijn werk kent. We horen slechts van hem als hij naar huis telefoneert, vanuit Philadelphia en vanuit Berlijn. De ene keer dat we in *Far from Heaven* nog vernemen van Frank na zijn besluit tot vertrek, is als hij vanuit een hotelkamer belt naar Cathy. Zoals Laura Mulvey heeft betoogd, impliceert *Far from Heaven* dat er misschien wel heel andere redenen zijn voor de nagenoeg structurele afwezigheid van Tom Harper in *The Reckless Moment* dan puur zakelijke. Ze betreffen een liefde waarvan de naam niet kon worden uitgesproken.[4] Met de figuur van Frank leest *Far from Heaven* dus met terugwerkende kracht als een homoseksuele subtekst in een melodrama uit 1949.

Eerder opperde ik dat Minghella's verfilming van *The Talented Mr. Ripley* een extra motief inbracht. Tom Ripley zou worstelen met onderdrukte homoseksuele gevoelens, hetgeen zijn kille en berekenende gedrag zou verklaren. Ik typeerde dat als een zwaktebod, omdat deze suggestie het hoofdpersonage psychologiseerde, terwijl het prikkelende aan de charmante en tegelijk enigmatische figuur Ripley is dat hij op duistere wijze onpeilbaar is en zich niet in bekende psychologische kaders laat vangen. In het geval van *Far from Heaven* herneemt Haynes een jaren vijftig-melodrama zonder een voor de hand liggende jolige of ironische toon in te bouwen om onze afstand tot de toenmalige conventies te accentueren. Tegelijkertijd voegt hij voor de kijker die de verwijzing naar een ander melodrama herkent een 'tussen de regels' suggestie toe bij een karakter dat nooit in beeld is verschenen en tevens zonder nader profiel is gebleven.

Bij *The Talented Mr. Ripley* en Gus van Sants *Psycho* is de aanvulling tekstintern: zij leggen hun vermeend 'verbeterde' versie - Ripley als onderdrukte homoseksueel, Norman als masturberende perverseling - aan ons op. Achter het toegevoegde motief schuilt een zekere logica, maar in beide gevallen is het jammerlijke overdaad. *Far from Heaven* daarentegen, is als een concrete uitwerking van de principes van cult en camp te beschouwen en weerstaat de

verleiding om de toon ten opzichte van het origineel aan te passen. Bij cult en camp wordt een film in de loop der tijden anders gereciperd, afhankelijk van de gewijzigde context van de kijker. Dat het tevens relevant kan zijn om een nagenoeg exacte remake toe te spitsen op een andere culturele context, is een kwestie die Michael Haneke met zijn twee versies van *Funny Games* op de agenda heeft gezet.

Europa versus Amerika

Toen de mare rondging dat de Oostenrijker Haneke zijn in 1997 uitgebrachte Duitstalige film met de Engelse titel *Funny Games* zou overdoen als een Amerikaanse film, was de scepsis niet van de lucht. Het heette zonde te zijn als zo'n eigenzinnig regisseur zich zou laten inkapselen door de commercie. Sommige andere Europese regisseurs, zoals de Nederlander George Sluizer, was de overstap naar Amerika slecht gekomen. Toen Sluizer zijn succesvolle film *Spoorloos* (1988) als *The Vanishing* (1994) mocht overdoen met Amerikaans geld, deed hij onder meer de concessie om de dramatische afloop te veranderen in een happy end, hetgeen hier in den lande hoofdschuddende reacties opleverde. Haneke bezwoer echter dat zijn *Funny Games US*, die in 2008 werd uitgebracht, een shot-per-shot remake zou worden - de verschillen zouden met name in de details zitten: andere locatie, andere acteurs, andere taal, maar hij wilde vooral blijven vasthouden aan zijn voor Hollywood-begrippen veel te secure en bedachtzame stijl.



Haneke gebruikt uiterst sporadisch muziek in zijn film, maar in beide *Funny Games* horen we een aria, terwijl we van bovenaf een auto over de snelweg zien gaan. Het blijkt dat de inzittenden raadspelletjes doen. Pas na een tijdje kunnen we hun gezichten onderscheiden - man, vrouw en op achterbank zontje. Dan zien we plotseling de titel '*Funny Games*' in rode letters en horen we op hoog volume agressieve punkmuziek van John Zorn die de operamuziek bruusk onderbreekt. De muziek is, zoals Peter Brunette terecht opmerkt, niet alleen maar luid en woest, "but nearly berserk, even insane" (52).

Deze op het auditief vlak totaal ontregelende scène zal de toon zetten voor de plot die volgt. Het gezin zal bij hun vakantiewoning arriveren, waarna een in keurig

wit geklede jongen om eieren komt vragen. Hij laat, buiten beeld, de eieren vallen en daarna schuift hij pardoos de mobiele telefoon in het afwaswater. Als een eveneens in het wit uitgedoste vriend verschijnt, zal duidelijk worden dat de onhandigheid gespeeld is. Het zo gedwee ogende tweetal is gekomen om het gezin te terroriseren en dat gaat van kwaad tot erger, meestal aan de hand van allerlei spelletjes, zoals 'iene miene mutte'. Net als de serene openingsmuziek in de proloog is de sfeer na de filmtitel aanvankelijk idyllisch en beschaafd, maar de komst van de twee gasten heeft vervolgens dezelfde agressieve en ordeverstorende impact als de muziek van Zorn.

Het door Haneke beoogde effect was om een film te maken die haaks staat op de cinema van Quentin Tarantino en van Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994). Het stoorde hem aan Tarantino dat die films maakt waarin geweld met humor wordt vermengd en verteerbaar wordt gemaakt. En over *Natural Born Killers* stelt hij dat het een poging is

... to use a fascist aesthetic to achieve an anti-fascist goal, and this doesn't work. What is accomplished is something like the opposite, since what is produced is something like a cult film where the montage style complements the violence represented and presents it largely in a positive light. ... *NBK* makes the violent image alluring while allowing no space for the viewer (geciteerd in Brunette 58-59)

Als in de optiek van Haneke *Natural Born Killers* het gewelddadige beeld esthetiseert en daarmee de kijker de ruimte ontnemt op zelfreflectie, probeert hij met *Funny Games* deze werking binnenstebuiten te keren. De vraag ligt voor de hand: welke kunstgrepen past Haneke toe om *Funny Games* als een tegenpool van amuserende geweldfilms aan te kleden? Ten eerste wordt het geweld meestal visueel geïmpliceerd, maar 'horen' we dat het net buiten beeld plaats vindt, zonder dat het gecompenseerd wordt door muziek op de geluidsband. In bijvoorbeeld *Tarantino's Reservoir Dogs* (1992) wordt buiten beeld een oor afgesneden, maar horen we de luchtige klanken van het programma *Supersounds of the Seventies*. Ten tweede is de plot minimalistisch en verlopen de handelingen in een traag ritme, waarmee de film de snelheid en hectiek van Stones film ontbeert. Deze traagheid geldt eveneens voor de cameravoering. Zo heeft *Funny Games* een shot dat tien minuten duurt en in long shot wordt getoond. Ten derde is er geen enkele rechtvaardiging voor het geweld in *Funny Games*, waardoor we nauwelijks tot geen begrip voor de jongens kunnen opbrengen. Argumenten over

een slechte jeugd of geldgewin ontbreken. De enige motivatie die we uit de film kunnen afleiden, is een antwoord op de vraag van de moeder waarom ze hen niet direct doden: "We moeten aan de amusementswaarde denken. Anders zijn we ons pleziertje kwijt." Ten vierde, en dat weegt wellicht het zwaarst, is de film zelf aangekleed als spel. De eerste keer blijkt dat, als de moeder de hond moet zoeken (die inmiddels is omgebracht) in een 'warm-koud' spelletje. Een van de jongens draait om, kijkt in de camera en geeft een knipoog. Wij als toeschouwer worden hier rechtstreeks geadresseerd, een spel dat de jongens vaker spelen, bijvoorbeeld als een van hen zich tot de camera richt met de vragen: "Denk je dat ze een kans hebben om te winnen? Jij bent aan hun kant, of niet? Dus, op wie zou jij je geld zetten?"

In een interview heeft Haneke uiteengezet dat hij zulke procedés toepaste, omdat de kijker in geweldfilms altijd de medeplichtige van de dader wordt, tenzij je nadrukkelijk zelfreflexieve momenten inbouwt (geciteerd in Brunette 58). Naar eigen zeggen is Haneke een liefhebber van het werk van Stanley Kubrick, maar hij meent dat deze met *A Clockwork Orange* (1971) een misrekening heeft gemaakt. Het geweld in deze film is te spectaculair en zo gestileerd dat kijkers het 'cool' gingen vinden - een reactie die indruiste tegen wat Kubrick voorstond. Met *Funny Games* wil Haneke deze foutieve inschatting corrigeren door de film te ontdoen van elke glans en door de film als een fictief spel op te voeren met kunstgrepen die identificatie met de personages problematiseren. Die identificatie wordt nog sterker verstoord in de beruchte sleutelscène uit de film. Met een laatste krachtsinspanning weet de moeder een geweer te bemachtigen en schiet een van de jongens dood, een geweldscène die wél pontificaal in beeld is en bij de première in Cannes met luid applaus werd begroet. Maar daarna pakt de andere jongen de afstandsbediening en spoelt de scène terug, tot aan het moment dat de moeder op weg is naar het geweer. De jongen is nu zelf eerder bij het wapen en terwijl zijn kameraad tot leven is gekomen, wordt de vader doodgeschoten, wat in Cannes een totale stilte in de zaal opleverde. Als het hele gezin tegen het einde is uitgemoord, gaat een van de jongens naar een naburige vakantiewoning, vraagt om eieren, kijkt vervolgens in de camera en horen we weer de agressieve punkmuziek uit het begin bij de aftiteling.

Ondanks de doelbewust Engelstalige titel bleef de film beperkt tot het arthouse-circuit, onder meer vanwege de Duitse taal. Daarmee bereikte Haneke niet de door hem primair beoogde toeschouwer van zijn film - de gemiddelde

Amerikaanse kijker die voor een avondje uit weer een horror of thriller wil zien. Ook al hield Haneke woord en maakte hij de Engelstalige versie identiek aan de oorspronkelijke[5], hij ondervond niettemin kritiek met zijn remake. Die kritiek betrof in de eerste plaats de praktische werking van de film: Is de film niet simpelweg te onorthodox voor het beoogde publiek? Werkt zelfreflexiviteit in zo'n geval pas als je het combineert met humor? Als deze critici hun gelijk willen halen, kunnen ze wijzen op de teleurstellende bezoekersaantallen voor *Funny Games US*. In de tweede plaats werd de regisseur van hypocrisie beticht. Immers, Haneke gebruikt geweld met de intentie om op geweld te reflecteren. Maar is die scheidslijn niet zo dun dat de regisseur daarmee als het ware in de eigen voet schiet? Met andere woorden, is Haneke in feite geen wolf in schaapskleren? En is het niet zo dat door een Amerikaanse versie te maken, zijn film nog meer is gaan lijken op de films van Tarantino en Stone die hij zelf als mikpunt beschouwt? Deze indruk wordt nog versterkt doordat de rol van de vader gespeeld wordt door Tim Roth die in *Tarantino's Reservoir Dogs* en *Pulp Fiction* meespeelde.

Catherine Wheatley vergelijkt het risico dat aan Hanekes project kleeft, met het gevaar dat een undercoveragent loopt. Deze kan zo opgaan in de rol die hij moet spelen dat hij daadwerkelijk onderdeel wordt van het criminele milieu dat hij moet ontmantelen (190). Dat gevaar is alleen nog maar groter, zo tekent zij aan, nu de hedendaagse cinema in een veel sterkere geweldsspiraal is terechtgekomen dan het geval was in 1997. In de periode dat Haneke zijn US-versie draaide, zijn bloederige films als *Saw* en *Hostel* met nadrukkelijk in beeld gebracht geweld verschenen. Deze als 'martelporno' aangeduide films zijn zo succesvol dat ze al diverse sequels hebben opgeleverd. Hun succes wil ik aangrijpen om een onderscheid te markeren ten faveure van Hanekes *Funny Games US*.

De oorspronkelijke film was als een provocatie bedoeld, maar behoort tot de Europese cinema die een zekere traditie heeft op het vlak van provocerende films. Dat wil niet zeggen dat dergelijke cinema aan het gros der Europeanen besteed is, maar niettemin hebben sommige van die provocerende films het tot een canonieke status gebracht - Pasolini's *Salò*, Ferreri's *La Grande Bouffe*, Von Trier's *The Idiots*, Noés *Irréversible*. Uitgebracht als Amerikaanse film, kan de provocatie in principe nadrukkelijker tot haar recht komen, omdat de VS een minder sterke traditie hebben om films te omarmen die een slag in het gezicht willen zijn van de kijker. Hoe dan ook, de remake viel slecht bij zowel de Amerikaanse pers als het Amerikaanse publiek en leverde een uiterst bescheiden

recette op. De reactie van criticus David Edelstein representeert volgens Brunette het standpunt van de meerderheid van zijn vakbroeders. Edelstein typeert de film als een vrijblijvende “punkish assault (...) little more than high-toned torture porn with an edge of righteousness that’s not unlike Peter and Paul’s [de namen van de twee jongens - pv]” (in Brunette 71). Maar juist het nadrukkelijk bagatelliseren en marginaliseren van de film door Amerikaanse critici beschouw ik als een veelzeggend signaal. Een controversiële Europese film kan men in Amerika gemakkelijk afservieren als een geval van ‘typische’ Europese artistieke eigenzinnigheid. Maar nu de film naar Amerika is vertaald, en als extra toevoeging *US* heeft gekregen in de titel, kan een dergelijke redenering niet langer opgaan. Opvallend aan Edelsteins reactie, die door Brunette als een geijkte respons wordt getypeerd, is dat hij Hanekes film min of meer gelijkschakelt met bloederige exploitatiefilms (“little more than high-toned torture porn”). Het lijkt me stellig dat Edelstein het onderscheid tussen *Saw* en *Funny Games US* werkelijk zo klein acht. Omdat de formele kunstgrepen mijlenver uiteenlopen heeft het er alle schijn van dat hier sprake is van een moedwillige ‘mislezing’ van *Funny Games US*. Belangrijker dan de kwestie of het een mislezing is, is het gevolg van een dergelijke respons. Immers, door Hanekes film te rubriceren onder een onbeduidende categorie van sensatiefilms, kan men hem gemakshalve negeren als irrelevant. Zou het niet zo zijn, zo wil ik veronderstellen, dat *Funny Games US* wel degelijk onbehagen aanwakkert, maar dat men door het onderscheid tussen exploitatie en zelfreflectie te nivelleren dit onbehagen wegdrukt? Geen wonder dat de bioscoopcijfers zo tegenvielen, ondanks de cast met Naomi Watts, Michael Pitt en Tim Roth. En is het dan niet zo dat, als men het verschil tussen geweld als effectbejag en kritisch commentaar op geweld niet onder ogen ziet, men in een geweldsspiraal blijft hangen?

Het commerciële mislukken van *Funny Games US* alsmede de negatieve recensies maken inzichtelijk hoezeer deze provocerende reflectie op de Amerikaanse geweldscultuur als onwenselijk wordt onthaald. Dat inzicht drong zich op doordat Haneke besloot om zijn Europese arthouse-film zo getrouw mogelijk te herhalen binnen een andere, Amerikaanse context. *Funny Games US* is te situeren aan de kant van het onderdrukte, en de psychoanalyse leert ons dat het onderdrukte steeds weerkeert in een andere gedaante. Oftewel, het niet op waarde (willen) schatten van een film als *Funny Games US* laat ruimte voor vunzige martelfilms. Of heeft Hanekes film (onbewust) toch een zeker effect gesorteerd, omdat ‘torture porn’ volgens enkele internetfora op zijn retour lijkt? Na de matige recettes van

Saw deel VI in 2009 zal er naar verluidt nog enkel een deel VII als slot van de cyclus verschijnen. *Hostel* deel III haalde in 2010 de bioscoop al niet meer, maar was rechtstreeks voor de dvd-markt bestemd.

Conclusie

‘Een goede kopie is beter dan het origineel’, was de doelbewust prikkelende ondertitel van James Miller, personage uit *Copie Conforme*. Hoewel beter of slechter een vaak twijfelachtige kwalificatie is, heb ik willen aangeven onder welke voorwaarde een herlezing of herschrijving wel of geen toegevoegde waarde kan hebben. Indien een hernieuwde bewerking te nadrukkelijk gaten gaat invullen, kan dat afbreuk doen aan de ambiguïteit van het origineel. Maar de klemtoon lag hier met name op drie etappes waarbij een herhaling een surplus te bieden heeft. Als we een (oude) film opnieuw bekijken vanuit het perspectief van cult of camp, kan deze een niet eerder vermoede ‘rijkdom’ etaleren. In de uiteenzetting over *Far from Heaven* is het besef dat de kijker door de jaren heen een ironische blik op jaren vijftig-cinema heeft ontwikkeld, door regisseur Haynes meegenomen in de nieuwe versie.

Had hij zijn hedendaagse film van een dosis ironie voorzien, dan had het zo overdadig uitgedapt dat *Far from Heaven* richting (vrijblijvende) komedie was gekanteld, zoals dat het geval was bij een film als *Down with Love* (Petyon Reed, 2003) waarin het wemelt van de flamboyante decors en zuurstokkleurige kledingsetjes. Maar door te kiezen voor een relatief getrouwe remake, banaliseert Haynes het origineel niet en laat hij ruimte voor de kijker om een al dan niet ironische houding aan te nemen. Tot slot laat *Funny Games* versus *Funny Games US* zien hoe een nagenoeg identieke remake een potentieel provocerendere impact heeft in Amerika dan in Europa. Dat men in Amerika nauwelijks onderscheid ziet tussen *Funny Games US* en exploitatiefilms, getuigt ervan hoezeer men Hanekes reflectie op geweldscultuur poogt te negeren. Dit inzicht, dat een bijkomend effect is van de commerciële mislukking die *Funny Games US* bleek te zijn, ontstaat bij gratie van de herhaling.

NOTEN

1. Zij die menen dat het verhaal van Borges preludeert op een ‘einde van de originaliteit’ en ‘alles is al gedaan’-thematiek, missen dit ironische punt volledig.
2. Ik leen de te letterlijke identificatie van Žižeks discussie van het overijverige, en onbedoeld subversieve gedrag van de ‘goede soldaat Schwejk’ uit Jaroslavs Haseks gelijknamige roman (1997 22). Het effect van deze ‘overidentificatie’ is

dat de verteller in Borges' verhaal ons doet aarzelen of hij Menards onderneming serieus bewondert omdat ze ons leert wat "lezen in context" inhoudt. Menards werk is zo belangrijk, zo houdt de verteller ons voor, omdat het de "techniek van het welbewuste anachronisme en de onjuiste toeschrijvingen" introduceert (Borges 134).

3. Ik accentueer het woord 'kan', omdat het effect van de tijd volstrekt onvoorspelbaar is, zoals Sontag (60) terecht stelt. Oud worden op zichzelf is geen afdoende voorwaarde voor een campy etikettering.

4. Deze suggestie wordt versterkt door Lucia's bijna bitse opmerking tegen haar vader dat 'there's nothing Tom's coming home would cure'.

5. De Amerikaanse versie onderscheidt zich volgens Brunette van het Europese origineel op details, zoals de rol van het geluid. Zo zou de agressieve punkmuziek van Zorn toch net iets minder snoeihard klinken dan in de oorspronkelijke versie.

LITERATUUR

Barthes, Roland, *S/Z: An Essay*, Engelse vert. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1974.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973

Borges, Jorge Luis, "*Pierre Menard, schrijver van de Don Quichotte*", De zahir, Amsterdam: Bezige Bij, 1973, 103-115 [oorspr. ed. 1939].

Brunette, Peter, *Michael Haneke*, Urbana en Chicago: University of Illinois Press, 2010.

Johnson, Barbara, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

Renza, Louis A., "Influence", Frank Lentricchia en Thomas McLaughlin (red.), *Critical Terms for Literary Study*, 2de ed., Chicago/Londen: University of Chicago Press, 1995, 186-201.

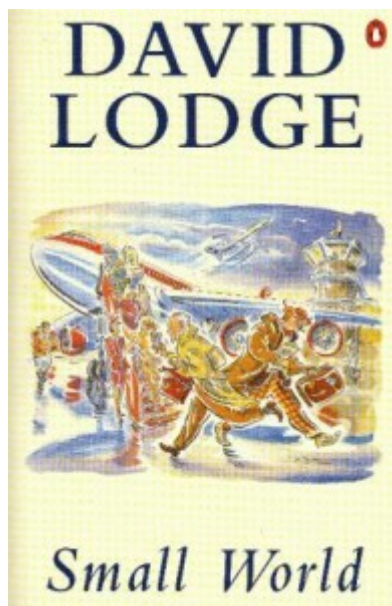
Sconce, Jeffrey, " 'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style", *Screen* 36: 4 (winter 1995), 371-393.

Sontag, Susan, "Notes on 'camp' ", 1964, Fabio Cleto (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 53-65.

Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*, New York: Berghahn Books, 2009.

Žižek, Slavoj, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London: BFI, 2001.

Een academische romance ~ David Lodge, *Small World*



Op een conferentie van universitaire docenten Engels begin jaren tachtig van de vorige eeuw op een fictieve universiteit in Engeland die nogal aan Birmingham doet denken, vindt bij het diner de volgende conversatie plaats:

‘Als je de jus zoekt, jongeman, die staat vlak voor je neus.’ Deze opmerking was afkomstig van een bejaarde dame die tegenover Persse gezeten was. Ofschoon haar toon scherp was, was haar gezicht vriendelijk, en ze glimlachte zowaar medeplichtig toen Persse te kennen gaf dat, naar zijn mening, het rundvlees niet met jus te redden was. Ze droeg een ouderwetse zwartzijden jurk en haar witte haren werden keurig bijeengehouden door een haarband versierd met zwarte kraaltjes. Haar conferentie-kaartje onthulde dat zij Mej. Sybil Maiden was, van Girton College, Cambridge. ‘Al vele jaren met pensioen’, gaf ze als uitleg. ‘Maar ik kom nog steeds naar deze conferenties zo vaak ik kan. Dat helpt om me jong te houden.’ Persse informeerde naar haar wetenschappelijke interesses. ‘Ik neem aan dat je mij een folklorist zou kunnen noemen’, zei ze. ‘Ik was een leerling van Jessie Weston. Wat is jouw onderzoeksgebied?’ ‘Ik heb mijn Master-scriptie gedaan over Shakespeare en T.S. Eliot.’ ‘Dan ben je ongetwijfeld bekend met mevrouw Westons boek *From Ritual to Romance*, waaraan de heer Eliot veel van zijn beeldspraak en allusies heeft ontleend in *The Waste Land*?’ ‘Jazeker’, zei Persse.

‘Zij redeneerde’, ging juffrouw Maiden voort, in ‘t geheel niet weerhouden door het antwoord, ‘dat de queeste naar de Heilige Graal, geassocieerd met de Arthuriaanse ridders, slechts oppervlakkig een christelijke legende was, en dat de ware betekenis ervan gezocht moest worden in heidense vruchtbaarheidsrituelen. Als de heer Eliot haar ontdekkingen ter harte had genomen, was ons misschien de sentimentele religiositeit van zijn latere poëzie bespaard gebleven.’ ‘Nou ja’, zei Persse op verzoenende toon, ‘ik neem aan dat iedereen op zoek is naar z’n eigen graal. Voor Eliot was dat godsdienstigheid, maar voor een ander zou het faam kunnen zijn, of de liefde van een goede vrouw.’

‘Zou u alstublieft de jus willen doorgeven?’ zei de mediëvist uit Oxford. Persse voldeed aan zijn verzoek. ‘Uiteindelijk komt het allemaal neer op seks’, verklaarde juffrouw Maiden stellig. ‘De levenskracht die zich eindeloos vernieuwt.’ Zij richtte een priemende blik op de juskom in de handen van de mediëvist uit Oxford. ‘De graalkelk, bijvoorbeeld, is een vrouwelijk symbool dat al uit de verre oudheid dateert en universeel voorkomt.’ (De mediëvist uit Oxford leek te aarzelen om zich van de jus te bedienen.) ‘En de graalspeer, waarvan wordt aangenomen dat het de speer is waarmee de zijde van Christus werd doorboord, is duidelijk fallisch. *The Waste Land* gaat eigenlijk over Eliots angst voor impotentie en steriliteit.’ ‘Ik heb die theorie al eerder gehoord’, zei Persse, ‘maar naar mijn gevoel is die te simpel.’ ‘Daar ben ik het helemaal mee eens’, zei de mediëvist uit Oxford. ‘Dat hele gedoe met fallische symboliek is een hoop flauwekul.’ Hij prikte met zijn mes in de lucht om zijn punt kracht bij te zetten. (Lodge 11-12)[1]

Deze scène, al heel vroeg in het boek, laat zien dat het verwijzen naar literatuur en literatuurkritiek een niveau van het verhaal blootlegt dat van de ogenschijnlijke campus-novel een romance maakt (in de zin van het middeleeuwse genre). Zodra het thema van de graal zichtbaar wordt, wordt het ook duidelijk dat Persse de Perceval van de graalromans zal zijn. Dat wordt later nog duidelijker als hij een Ierse jongeman blijkt te zijn - anglocentrisch gezien een teken van naïviteit - die wegens tuberculose zijn studie goeddeels in een sanatorium en thuis op de boerderij heeft voltooid, zoals ook Perceval in het woud zijn opvoeding had gekregen en niet aan het hof. Hij stelt ook steeds wel vragen, maar ‘de’ vraag pas op de laatste conferentie van zijn queeste. Sybil Maiden is, zo suggereert de naam, ongehuwd zoals de graaldraagster en de onthuller van de waarheid. Helemaal aan het einde van het verhaal ontdekt zij de moeder (draagster) te zijn van de jongedame die voor Persse zijn graal is geweest op zijn zoektocht over de

hele wereld. De vader is de bejaarde hoogleraar Arthur Kingfisher – dubbele verwijzing naar Koning Arthur en de Visserkoning – die op het moment van de onthulling zich de andere graal in dit verhaal, een UNESCO- leerstoel, heeft toegeëigend.

Juffrouw Maidens opduiken op zoveel mogelijk conferenties, steeds met haar vaste thematiek, maakt haar een belichaming van de ‘eeuwige wederkeer’. En net als de allusies naar Jessie Weston en *The Waste Land*, verwijst bovendien het doorgeven van de juskom aan de mediëvist weer naar de middeleeuwse graalromans, waarmee de mediëvist geen raad weet, maar de andere conferentiegangers wel. Het mes in de lucht symboliseert dat de betrokkenen zich niet altijd bewust zijn van hun rol in het academische gebeuren, wat in deze romance als een graalqueeste wordt voorgesteld, of het nu is naar faam of liefde. Het rundvlees en de jus laten zien dat conferenties taai en onbevredigend zijn en dat de ‘jus’ zit in de buitenschoolse activiteiten, de ‘heidense vruchtbaarheidsrituelen’.

De retorische rijkdom van deze typische passage uit *Small World* laat meteen zien dat we met een vakbekwame literair theoreticus te doen hebben, die bepaald niet gespeend is van ironie. David Lodge werd geboren in Londen in 1935. Na zijn B.A. en M.A. aan University College London, promoveerde hij aan de universiteit van Birmingham, waar hij ook vanaf 1960 docent en al snel hoogleraar was in de Moderne Engelse Letterkunde, om zich vanaf 1987 als voltijds schrijver te vestigen. Tussen 1960 en 1987 schreef hij acht romans, waarvan vele bekroond. Zijn vier wetenschappelijke boeken over literatuurkritiek zijn toonaangevend, waarnaast hij nog een aantal essayverzamelingen redigeerde over structuralisme en de ontwikkeling van de moderne roman. Hij is lid van de Royal Society of Literature.

Small World (1984) is het middelste boek van een trilogie die in 1975 begon met *Changing Places*, een *campus novel* waarin een Britse en een Amerikaanse hoogleraar een uitwisseling plegen ten tijde van de studentenonlusten. Na *Small World* volgde al snel *Nice Work* (1988), waarin het gaat om een uitwisselingsprogramma tussen universiteit en industrie ten tijde van het Thatcher-regime, waarbij een docente Engelse letterkunde en een directeur van een ijzerfabriek elkaar schaduwen. *Small World* is de enige van de drie die de vorm van een romance (als genre) aanneemt.

Betreffende het thema van herhaling is vooral het derde motto van *Small World* tekenend: "Hush ! Caution ! Echoland ! (James Joyce)." Uit het bovenstaande blijkt al dat er een bekend oud verhaal wordt naverteld: de combinatie Persse/Perceval, de Heilige Graal en Arthur Kingfisher duidt erop dat een graalqueeste als basispatroon voor deze romance is gedacht. Maar dat is slechts één van de bijna hallucinogene hoeveelheid herhalingen, echo's en verwijzingen in deze roman.

Persse McGarrigle ontmoet bij zijn eerste conferentie een beeldschone jongedame. Hij is een beginnend docent aan het heel kleine University College Limerick, zij een promotiestudent, Angelica genaamd. Persse wordt direct totaal verliefd; Angelica is ontwijkend, haalt een streek met hem uit en verdwijnt. Beide hebben kennis gemaakt met een aantal professoren en collega's die we in een lange reeks volgende conferenties en daar tussendoor ook afzonderlijk blijven volgen. De streek die Angelica uithaalt, bestaat eruit dat ze Persse uitnodigt zich in haar kamer te verstoppen, waar hij kan toekijken hoe zij naar bed gaat, een idee dat expliciet is ontleend aan een gedicht van John Keats *The Eve of St Agnes*. Maar het blijkt de kamer te zijn van een andere professor, die ook geprobeerd had Angelica te versieren. Angelica heeft intussen de conferentie verlaten.

Op diezelfde conferentie houdt de Amerikaanse professor Morris Zapp een controversiële voordracht over lezen als queeste, een voordracht die later op een aantal van de volgende conferenties zal worden herhaald. Zijn voordracht, naar poststructuralistische principes, die toen in Engeland nog gewaagd waren, begint met uit te leggen dat interpretatie van literaire teksten nooit uitputtend kan zijn.

'Ik bedoel dat het niet kan slagen omdat het niet mogelijk is, en het is niet mogelijk vanwege de aard van de taal zelf, waarin betekenis voortdurend verplaatst wordt van één betekenisdrager naar de volgende en nooit absoluut bezeten kan worden. Een boodschap begrijpen betekent decoderen. Taal is een code. Maar iedere decodering is weer een codering.' (25)

Hij sluit hiermee aan bij, bijvoorbeeld, E.D. Hirsch, die in 1976 had betoogd dat onder het moderne hermeneutische scepticisme "de betekenis van een tekst niet hetzelfde kan zijn voor mij als die voor jou is, omdat we naar de tekst kijken vanuit verschillende subjectieve standpunten." De implicatie is "dat alle interpretatie uiteindelijk niet anders dan misinterpretatie kan zijn." (27)[2] Morris Zapp past dit vervolgens, op zijn eigen wijze, toe op interpretatie van literaire

teksten:

Lezen is, natuurlijk, anders dan conversatie. Het is passiever, in de zin dat er geen interactie kan zijn met een tekst, we kunnen de ontwikkelingen van de tekst niet beïnvloeden met onze eigen woorden, aangezien de woorden van de tekst al gegeven zijn. Dat is misschien wel wat ons aanzet tot de queeste naar interpretatie. Als de woorden definitief vaststaan, op de pagina, zou dan hun betekenis niet ook al vaststaan? Nee, omdat hetzelfde axioma, 'iedere decoding is weer een coding', nog veel stringenter van toepassing is op literaire kritiek dan het al is op gewoon mondeling taalgebruik.... Wanneer een literaire tekst zegt 'De deur was open', kan ik niet aan de tekst vragen wat die bedoelt met te zeggen dat de deur open was. Ik kan alleen speculeren over de betekenis van die deur - open door welke tussenkomst, leidend naar welke ontdekking, mysterie, doel?... Het lezen is geen over-en-weer proces, maar een eindeloze verlokking, een verleiding zonder bevrediging, of, als er al bevrediging is, dan is die solitair, zelfbevredigend. (Op dit punt ontstond er deining onder de toehoorders.) De lezer speelt met zichzelf naarmate de tekst op hem inspeelt, inspeelt op zijn nieuwsgierigheid, zijn verlangen, zoals een stripteaseuse inspeelt op de nieuwsgierigheid en het verlangen van de toeschouwers. (25-26)

Hij vergelijkt vervolgens naaktdanseressen in een bar met de hermeneutische drogreden van een reconstrueerbare betekenis, alsof we, wanneer we de retorische elementen van een tekst verwijderen, de naakte feiten blootleggen die de tekst probeert over te brengen. De klassieke striptease, die ooit begon met Salome's dans van de zeven sluiers en die nog in nachtclubs gepraktiseerd wordt, is, volgens hem, de juiste metafoer voor het lezen. De danseres verleidt de toeschouwers - zoals de literaire tekst de lezers - met de belofte van een uiteindelijke onthulling die eindeloos wordt uitgesteld. Het uitstellen van de onthulling maakt het opwindend. Zodra er één geheim is onthuld, verliezen we onze belangstelling daarvoor en verlangen we naar het volgende. Het verlangen wordt uiteindelijk niet bevredigd bij de totale onthulling. Het verlangen om verder door te dringen in de uiteindelijke onthulling schiet het doel van de queeste voorbij, schiet voorbij aan het genoegen in de aanschouwing van schoonheid. Door naar de laatste onthulling te kijken worden we slechts teruggevoerd naar het mysterie van onze eigen herkomst. We vinden niet de essentie van de tekst, maar onszelf. Hij eindigt met een verwijzing naar Freud en het idee van verschuiving en verdringing:

Lezen is jezelf overgeven aan een eindeloze verschuiving van nieuwsgierigheid en verlangen van de ene zin naar de andere, van de ene handeling naar de andere, van het ene tekstniveau naar het andere. De tekst onthult zich voor onze ogen, maar staat nooit toe bezeten te worden; in plaats van ernaar te streven haar te bezitten, zouden we genoeg moeten scheppen in haar verlokking. (27)

Angelica reageert met instemming op Zapps lezing. Ze vertelt dat haar eigen proefschrift over romances gaat en dat zijn theorie daarop bij uitstek van toepassing is. Ze verbaast Zapp met de mededeling dat feitelijke striptease ook behoorlijk vaak voorkomt in de vroegmoderne romances. Op het einde van het boek houdt zij zelf een soortgelijke lezing, zeker niet minder seksueel getint. Het idee van 'het doel voorbij schieten' zal op het einde ook het punt van 'de vraag' zijn die Persse stelt op de laatste conferentie (het graalkasteel?). Wij zullen zien dat deze poststructuralistische opvattingen niet alleen een zelfstandig thema zijn in *Small World*, maar vooral een sleutel vormen tot de vele herhalingen en verwijzingen die dit boek zo opwindend maken.

Stripshows gaan ook een belangrijke rol spelen in het hele verhaal van *Small World*. Persse ontdekt dat een nichtje van hem zwanger is geraakt van een hotelgast in een hotel waar zij werkte, en na de geboorte is gaan werken voor een escort- en strippersagentsuur. Hij poogt haar over te halen naar huis (Ierland) terug te gaan, maar zij weigert.

Het boek volgt, in gedetailleerde vignettes, een dozijn of meer professoren en universitaire docenten van over de hele wereld, die conferenties voorbereiden, lezingen en publicaties schrijven, hun echtelijke en buitenechtelijke relaties, ontmoetingen met elkaar: een nauw verweven netwerk van coterieën en jaloezieën rond verschillende literair-kritische stromingen - die elkaar in wisselende combinaties tegenkomen op verschillende conferenties over de hele wereld gedurende een jaar. Een gerucht over een UNESCO-leerstoel voor literaire kritiek houdt de topmensen onder hen bezig. Seksuele preoccupatie speelt daar steeds doorheen. Een voorbeeld moet volstaan:

Ook Arthur Kingfisher is voor de TV gezeten..., in Chicago (waar hij nog een paar dagen is gebleven na afloop van de conferentie over 'De Crisis van het Teken' om zijn *keynote*-lezing te herhalen in de vorm van een gastcollege aan Northwestern University voor een honorarium van duizend dollar). Hij zit, met tussenpozen, te kijken naar een pornofilm... - met tussenpozen, omdat hij tegelijkertijd een boek

over hermeneutiek aan het lezen is waarover hij was overeengekomen er een recensie over te schrijven voor een wetenschappelijk vakblad, een opdracht die allang over tijd is, en hij kijkt alleen op van het boek wanneer de dorheid van het betoog ondragelijk wordt voor zelfs zijn uitgedroogde oude hersenen, of wanneer hij door de geluidsband van de film, overgaand van banale dialoog naar hijgen en kreunen, gewaarschuwd wordt dat de zwakke pretentie dat er een verhaal verteld wordt, wordt losgelaten ten gunste van de feitelijke bedoeling. Tegelijkertijd zit Song-mi Lee over zijn schouder gebogen in een bekoorlijke zijden kimono en peutert het oorsmeer uit Arthur Kingfishers oor, waarvoor zij een bewerkt bamboe gereedschapje gebruikt dat speciaal voor dat doel is ontworpen en dat overal gebruikt wordt in Koreaanse badhuizen.

Plotseling raakt Arthur Kingfisher opgewonden - of dat nu komt door het copuleren op het beeldscherm, of door de subtiele stimulering van zijn oorgang, of doordat zijn geest een glimp van een nieuwe horizon zag van conceptueel denken aangereikt door de hermeneutische auteur, is moeilijk te zeggen; maar hij voelt een duidelijk teken van leven tussen zijn benen, laat zijn boek vallen en duwt Song-mi Lee haastig naar het bed, terwijl hij zijn badjas afrukt en bij haar aandringt hetzelfde te doen.

Zij gehoorzaamt; maar de kimono is teer en kostbaar, de ceintuur is rond Song-mi Lee's smalle middel vastgemaakt met een ingewikkelde knoop, en het duurt minstens een halve minuut voordat ze zich van haar kimono heeft ontdaan, en tegen die tijd is Arthur Kingfishers opwindning ingezakt, of misschien was het altijd al een illusie geweest, een fantoom, wensdenken. Hij keert moedeloos terug naar zijn boek en zijn stoel voor de TV. Maar hij is vergeten van welke theoretische nieuwe stap voorwaarts hij de mogelijkheden enkele ogenblikken daarvoor had gezien, en de naakte lichamen die kronkelen en graaien en schudden op het scherm lijken nu nog alleen maar de spot te drijven met zijn impotentie. Hij klapt het boek dicht, knalt de TV uit en sluit zijn ogen in wanhoop. Song-mi Lee hervat zwijgend het verwijderen van zijn oorsmeer. (142-143)

In voorgaande en volgende vignetten komen alle mogelijke vormen van *writer's block* aan de orde - het best bewaarde geheim van het academische leven. Ook dit thema wordt delicaat blootgelegd door middel van spiegelingen en echo's. We zien hier eerst weer de herhaling van een lezing, eerst voor faam, dan voor geld. De academicus leeft van faam onder gelijken, die converteerbaar is naar de 'minderen' als bestaansmiddel. Het onderwerp van 'De Crisis van het Teken'

wordt ironisch herhaald in Kingfishers opwinding en impotentie, die ook weer de wond van de Visserkoning in de graalverhalen oproept. De aard van de crisis wordt satirisch voorgespiegeld als aurale (geluidsband, oor uitlepelen) en visuele en academische stimulering die allemaal tot geilheid leiden. De “zwakke pretentie dat er een verhaal verteld wordt” tegenover de “feitelijke bedoeling” pikt punten op uit Zapps lezing. De pornofilm wordt dan ook als *teaser* gepresenteerd, in beide betekenissen van stimulans en spot.

Persse wint intussen een poëzieprijs en neemt dan een sabbatical. Hij stuurt ook een synopsis voor een boek over T.S. Eliot naar een uitgever, maar die wordt afgewezen op advies van een Duitse referent. In Londen om zijn geldprijs in ontvangst te nemen, antwoordt hij op de vraag wat hij met het geld gaat doen, dronken en met zijn Ierse accent: “Looking for a girl”, wat verstaan wordt als “Looking for the Grail” (182), wat zijn situatie als idealist mooi weergeeft. Zwervend door Soho ziet hij bij een stripclub foto’s hangen van Angelica als strip-act, een Perseus & Andromeda act (Persse is ook Perseus in zijn voornemen om Angelica - en zijn nichtje - te redden). Hij wil haar gaan redden uit dat leven, maar ze is alweer weg. Hij gaat naar Amsterdam op zoek naar haar pleegvader (zij is een vondeling). Daar ziet hij haar in de rosse buurt voor een raam zitten. Zij blijkt daar slechts als babysitter te zijn geweest, maar is alweer weg voor hij daar binnengaat. Hij wordt doorverwezen naar een live-seksclub waar zij werkt. Persse durft daar niet meer heen te gaan en wil haar nu uit zijn gedachten bannen. In Amsterdam raakt hij dan verzeild bij een conferentie, waar hij een Duitse professor zijn eigen boekvoorstel over T.S. Eliot als lezing hoort presenteren. Persse veroorzaakt een rel - door weer vragen te stellen - en keert dan gedesillusioneerd terug naar Ierland. Onderweg laat hij in de luchthavenkapel op Heathrow een gebedsintentiekaartje achter: “Lieve God, laat mij Angelica vergeten”. Zijn vliegtuig van Heathrow naar Ierland verongelukt bijna, waardoor Persse het leven weer leert waarderen. (Vliegtuig-bijna-ongelukken overkomen een aantal van de personages in het boek.) Dan volgen weer veel lotgevallen van de andere personages op en tussen conferenties, vooral weer buitenechtelijke relaties.

Persse vindt in Ierland toevallig de man die zijn nichtje bezwangerd had en dwingt hem tot een financiële regeling. Hij vliegt daarmee weer naar Londen, maar het escortbureau is opgeheven. In de kapel op Heathrow blijkt Angelica zijn gebedskaartje gelezen te hebben en ze heeft er een verwijzing opgeschreven naar

Spensers *Fairy Queen* waarin een tweeling meisjes beschreven wordt, één bescheiden en deugdzaam, de ander verleidelijk en wild. Een baliemedewerkster herinnert zich Angelica en weet dat ze naar Lausanne gevlogen is. Persse volgt haar onmiddellijk. In Lausanne is een T.S. Eliot-conferentie net afgelopen, waarbij *The Waste Land* als straattheater is opgevoerd met Angelica als de 'hyacinth girl'. Angelica is alweer weg. Persse achtervolgt haar naar het vliegveld, waar zij een vlucht naar Los Angeles heeft genomen maar waar Persse niet toe wordt toegelaten omdat hij geen visum voor de Verenigde Staten heeft. Een week later is hij ook in L.A. en vindt daar haar pleegvader. Die vertelt dat er een baby-tweeling was gevonden in een vliegtuig, die hij toen geadopteerd heeft. Angelica is thans een briljante student, Lily een opstandige wildebras. Angelica is op dat moment in Honolulu voor een genre-conferentie. Als Persse daar aankomt, ontmoet hij juffrouw Sybil Maiden weer, de vaste conferentieganger, Jessie Weston-adept en graal-freak die hij van zijn eerste conferentie kent. Die vertelt dat Angelica haar verteld heeft over een McGarrigle waar ze een beetje verliefd op is, en dat Angelica inmiddels naar Tokio is doorgereisd. Persse vertelt juffrouw Maiden dat Angelica een tweelingzus heeft, waarop juffrouw Maiden flauwvalt.

Persse komt weer telkens te laat in Tokio en Seoul op conferenties waar Angelica net weg is, en in Jeruzalem, waar ze niet is geweest. Hij krijgt de raad de MLA-conferentie in New York te proberen eind december.

Daar wordt een 'Ronde Tafel' gehouden van de kandidaten voor de UNESCO-leerstoel, door Sybil Maiden de 'Gevaarlijke Zetel' genoemd, door anderen de graal. Nadat ieder van de kandidaten zijn of haar theorie heeft uiteengezet, stelt Persse 'de' vraag: Hoe moet je verder als iedereen het met je eens is? Door de voorzitter Arthur Kingfisher wordt dit samengevat als: Het gaat niet om de waarheid maar om de *difference*. Hij deconstrueert dat als: winnen is het spel verliezen (319). Die middag wordt de New Yorkse winter even onderbroken door lenteachtig weer - de *halcyon days*; halcyon is een vogel die in het Engels kingfisher heet - en de onvruchtbaarheid, geestelijk en lichamelijk, de 'Waste Land', komt even ten einde, voor al de deelnemers. Door Persse's vraag wordt de hele situatie blootgelegd als *différance*, Derrida's concept dat woorden (en situaties) hun betekenis ontlenen aan hun verschillendheid van elkaar en dat alle betekenissen eindeloos worden verschoven omdat ze alleen naar elkaar verwijzen binnen het betekenissysteem. Hiermee wordt zo definitief vastgesteld dat dit hele boek, met zijn eindeloze herhalingen en verwijzingen, een parodie op het

poststructuralisme is.



Photo: guardian.com

Persse vindt diezelfde middag Angelica, die een lezing zit te geven over romance in zeer expliciet seksuele termen, als een eindeloze serie climaxen. Ongeveer als Zapps lezing, maar met een *difference*: haar conclusie is dat het bezit van het object een einde maakt aan het verlangen, behalve in het genre van de romance! Juffrouw Maiden valt weer flauw, en als Persse daarna wegrent, vindt hij Angelica, en zij bedrijven uitbundig en uitgebreid de liefde. Maar dan zegt 'zij' de tweelingzus Lily te zijn. Persse is woedend en verdrietig, maar zij legt hem uit dat hij niet echt van Angelica kan houden als hij zelfs het verschil tussen haar en een ander niet merkt. Angelica is intussen verloofd met een jonge docent aan Harvard die ook McGarrigle heet. Persse ontdekt dan vervolgens dat hij eigenlijk verliefd is op de baliemedewerkster op Heathrow, maar wanneer hij daar aankomt, blijkt zij net ontslagen te zijn. Zij is naar het buitenland vertrokken, niemand weet waarheen. En daarmee eindigt het boek.

In een interview met Raymond Thompson in 1989 vertelde David Lodge dat zijn plan vanaf het begin was geweest om over intellectuele en artistieke steriliteit te schrijven.[3] Dat deed hem denken aan T.S. Eliots *The Waste Land*, waarin vruchtbaarheid en steriliteit het hoofdthema zijn, waarvoor Eliot zich o.a. van de graalmythe bedient en in een noot naar Jessie Westons *From Ritual to Romance* verwijst. Dat leidde weer naar de Koning Arthurromances en het idee dat professoren die voor conferenties uitgenodigd worden – de elite die het om de glorie doen – goed als de Ronde Tafel van Camelot gepresenteerd konden worden, van waaruit de ridders uittrekken op hun queestes (waaronder de graalqueeste), waar het najagen van amoureuze avonturen evenzeer deel van uitmaakt als de tweegevechten en toernooien, wat een komisch-heroïsche presentatie mogelijk maakte. Nadat de keuze voor de graalromances als structureel principe gemaakt

was, werd de keuze voor bepaalde personages en incidenten daardoor bepaald, waarbij ook de latere romances van Ariosto en Spenser als inspiratie gingen dienen. En toen liep het enigszins uit de hand, zegt hij in dat interview.

Koning Arthur is in de romances een middeleeuwse koning; het 'verplaatsen' van veel oudere verhalen naar de tijd van de auteur is standaardprocedure bij de middeleeuwse romances. Dus Lodge blijft trouw aan het genre wanneer de episode van de Gevaarlijke Kapel waarin een Zwarte Hand, die voorkomt in de voortzettingen van Chrétien de Troyes' *Conte du Graal*, opduikt in de vorm van een conferentie in de Sonesta-koepel in Amsterdam (een voormalige Lutherse kerk) waar de Duitse professor Siegfried von Turpitz, die een zwart-leren handschoen draagt aan één hand, het plagiaat pleegt met Persse's boekvoorstel. Zo is Angelica afkomstig uit *Orlando Furioso*, waarin ze steeds op cruciale momenten verdwijnt, en waarin ook de tweeling voorkomt waarvan er een deugdzaam is en de ander verleidelijk. En Koning Arthurs zus Morgana duikt op als de verleidelijke Italiaanse professor Fulvia Morgana, die zeer rijk is en een overtuigd Marxist.

Het feit dat de proloog van *Small World* niet naar romances verwijst, maar begint met de beginregels van Chaucers proloog van *The Canterbury Tales*, laat meteen zien dat het structurele principe een grotere complexiteit van allusies toestaat. De verklaring is te vinden in de openingsregel van hoofdstuk 1: "April is the cruellest month", de parodie op Chaucers beginregel waarmee T.S. Eliot zijn *Waste Land* begint. Zo wordt een dubbele herhaling gebruikt om de personages van *Small World* te vergelijken met Chaucers pelgrims die naar 'heilige' plaatsen reizen, daarbij interessante mensen ontmoeten en interessante relaties aangaan, roddel en confidenties uitwisselen - want hun oude verhalen zijn nieuw voor de nieuwe gezellen. De verwijzing naar Eliots *Waste Land* parodieert dan die pelgrims, die in Eliots gedicht een dwangmatig voortbewegende massa worden die ook gedetailleerd beschreven worden en weer - in dit geval onbegrijpelijke - verhalen vertellen, vol literaire verwijzingen. Om de herhaling nog verder door te trekken wordt later *The Waste Land* nagespeeld als straattheater bij een van de conferenties. Ook het vertellen van korte verhalen binnen een raamvertelling is aan *The Canterbury Tales* ontleend, hoewel Lodge in het interview zegt dat hij dat ook typisch vindt voor de romance, zoals bij Ariosto en Spenser. Maar de aanpassing aan de eigentijdse situatie - de *difference* - is bij Lodge wel opvallend: terwijl bij Chaucer de leefwereld door de rijke structuur veel groter wordt - in de

romances, in mindere mate, ook - wordt die in *Small World* juist kleiner, grotendeels juist door de veelvuldige herhalingen, spiegelingen en echo's.

Het gebruiken van Weston en Eliot is heel expliciet, omdat dat van belang is voor de structuur van het geheel. Er zijn echter ook een groot aantal allusies naar andere teksten die niet expliciet zijn, maar de geoefende lezers bijzonder plezier kunnen verschaffen om op te merken, zoals dat ook in *The Waste Land* het geval is. Lodge wijst daarop in het interview: De lezer wordt een wereld binnengevoerd die niet bekend is, maar - o.a. door die allusies - wel begrijpelijk genoeg om bevrediging te schenken. Het idee dat er dingen worden achtergehouden, zegt hij, is belangrijk voor het boek, en die allusies spelen daar een rol in. Hij geeft een voorbeeld: Op Hawaii wordt beschreven "The land is full of noises" (284), wat een echo is van Shakespeares *The Tempest* en daarmee de driehoek Miranda-Caliban-Ferdinand binnenhaalt. Ik wil er een aan toevoegen die nog subtieler is: Een van de professoren heeft een affaire met ene Joy - en zegt ergens tegen Persse "But you didn't know Joy, did you?", wat al leuk is als woordspeling (Persse is er niet in geslaagd Angelica te vinden), maar tevens een echo is van The Earl of Rochesters korte gedicht *Phyllis, be gentler*, waarin een dame die de liefde alsmaar uitstelt, wordt bedreigd dat zij zal "die with the scandal of a whore/ And never know the joy", wat op een dwarse manier ook wel op Persse's situatie van toepassing is.

Naast het recyclen van cultuurverhalen zijn de terugkerende motieven de meest opvallende vorm van 'herhaling' in *Small World*. Het voornemen van Morris Zapp om zijn lezing voor Rummidge te herhalen op alle volgende conferenties dat jaar hebben we al gezien, en het feit dat die lezing op het einde door Angelica herhaald wordt, met een *difference* specifiek voor romances. Het idee van de academische conferentie als ridderroman-'toernooien' wordt uitgewerkt door acht achtereenvolgende conferenties, ook weer elk met hun *differences*, in Rummidge, Amsterdam, Lausanne, Honolulu, Seoul, Hong Kong, Jeruzalem en ten slotte de MLA in New York - het graalkasteel waar de twee Heilige Gralen in bezit genomen worden: Angelica/Lily door de twee McGarrigles, en de UNESCO-leerstoel door Kingfisher. Dit geeft een suggestie van structurele samenhang van het hele boek. Ook het naspelen van cultuurverhalen draagt daaraan bij. Impliciet is het naspelen van de graalqueeste. Expliciet is het naspelen van Keats' *Eve of St Agnes* als Angelica's truc aan het begin, later gevolgd door het straattheater waarbij Eliots *Waste Land* wordt nagespeeld door de conferentiegangers in Lausanne. Wat ze gemeen hebben is dat Angelica (de graal) in beide gevallen

ontkomt zonder bezeten te worden; een ware *differance*, die zit in de nadruk op verwachting en mystiek in de eerste, en op steriliteit en vruchteloosheid in de tweede. Twee aspecten van de graalqueeste, inspirerende verwachting en de tocht door het Barre Land, worden zo belicht; maar dus niet het 'bereiken', wat weer klopt met de inhoud van Zapps poststructuralistische college.

Ook bijna-vliegtuigongelukken komen meermalen voor. De Engelse professor Philip Swallow verongelukt bijna bij een noodlanding in Genua, waarna hij in bed geraakt met zijn gastvrouw daar, Joy. Dat geeft hem nieuwe levenslust, zegt hij (76), hetzelfde wat Persse overhoudt aan zijn bijna-vliegtuigongeluk in Ierland (207), al is het voor hem levenslust zonder "the joy"! Volgens de kranten zou Joy een jaar later met haar hele gezin omgekomen zijn bij een vliegtuigongeluk in India. Tijdens ons verhaal ontmoet Swallow Joy bij een trip voor de British Council: zij was niet aan boord (haar man wel). Ook blijkt ze nu een kind van Swallow te hebben; Philip is "overjoyed". Ze beginnen een stormachtige relatie, maar dat één zwaluw nog geen zomer maakt, zullen we dadelijk zien.

Een ander terugkerend motief is de baliemedewerkster Cheryl op Heathrow en de luchthavenkapel daar. In die kapel laat Persse zijn gebedsintentiebriefje achter, vindt er een van zijn nichtje Bernadette met het adres van het escortbureau, en later zijn eigen briefje weer met Angelica's toevoeging erop (zie boven). Persse maakt meerdere malen gebruik van Cheryls diensten. Zapp en Angelica ieder eenmaal. Ook een groot aantal van de andere conferentiegangers gaan door haar handen. Haar personage wordt bij ieder van die afhandelingen een stukje duidelijker voor de lezer. Haar rol is zo ook een structureel element, totdat die op het einde samenvalt met die van Angelica als inspirator voor Persse's zoektocht.

Als verdubbeling van personages ook als herhaling gezien kan worden, is dat zeker ook een noemenswaardig aspect van *Small World*. Natuurlijk overlappen alle personages in dit boek elkaar en spiegelen ze elkaar in hoge en betekenisvolle mate. Maar er zijn ook verrassende *Doppelgänger*-situaties. Swallows graalqueeste blijkt er ook een naar een "girl" te zijn (Joy), net als die van Persse. Het *Doppelgänger*-motief blijkt wanneer Persse in Rummidge een seksbioscoop binnen wil - om zich voor te bereiden op zijn 'Eve of St Agnes'-bezoek aan Angelica die avond - en met de naam van Philip Swallow zijn lidmaatschapskaart tekent, waarop de portier glimlachend meedeelt: "Dat is toevallig, meneer, we hebben al een Philip Swallow in ons ledenbestand."(48)

Maar duidelijker is natuurlijk het verschijnen van ene Peter McGarrigle op het einde, met wie Angelica gaat trouwen. Hij had ooit op de baan in Limerick gesolliciteerd die per vergissing (vanwege de naamsgelijkheid) aan Persse is gegeven, waarna Peter een succesvolle academische carrière maakte aan Harvard, en in Honolulu Angelica ontmoette. De *Doppelgänger* is dus tevens een splitsing van het personage in twee complementaire maar tegengestelde ontwikkelingen.

En dan is er, zoals gezegd, de tweeling Angelica & Lily. Begonnen als één personage in Persse's waarnemingen, splitst daar Lily vanaf, met als artiestennaam 'Lily Papps', wat 'blanke borsten' suggereert (zoals in Ariosto's romance) en daarmee nog een tweeling (twin breasts) toevoegt aan de tweeling. Zij werkt voor dezelfde escort- en strippersagentuur als Persse's nichtje Bernadette, wat de verdubbeling of afsplitsing weer verder doet uitwaaiëren met alternatieve ontwikkelingen, die ieder voor zich mogelijk maken verschillende aspecten van Persse's 'idealisme' te laten zien: kuise verliefdheid, ongeremde seksuele aandrang, redding van de gevallen; een nogal paradoxaal complex, maar herkenbaar geloofwaardig in het komische getrokken doordat elke 'herhaling' een onvoorbereide verrassing is. Als literaire structuur nogal absurd, maar wel kenmerkend voor de wereld van de romance.

Peepshows zijn prominent in dit verhaal, dus ook als 'herhaling'. Die herhalingen doen nogal denken aan Freuds 'projecties' - waarbij iemand eigenschappen of gevoelens die hij weigert bij zichzelf te (h)erkennen, projecteert op een ander - die als neurotisch gedrag overkomen. Persse bezoekt zijn eerste peepshow in Rummidge ter voorbereiding op zijn geplande nachtelijk bezoek aan Angelica, dan vervolgens in Soho omdat er foto's van 'Angelica' buiten hangen, en in Amsterdam omdat zij daar in een raam zit en later in een seksclub blijkt te werken. In alle gevallen is ze net vertrokken. Pas in New York beleeft hij zijn eigen, in peepshowtaal beschreven, eerste seksuele ervaring, maar dat blijkt dan met de 'verkeerde' tweeling te zijn. Dit laatste gebeurt trouwens direct nadat hij de lezing van Angelica heeft bijgewoond waarin zij de literaire genres als peepshows voorstelt - daarmee de lijn van Zapps lezing doortrekkend, in veel grafischer details; waarbij trouwens ook blijkt dat Zapps lezing al een uitwerking was van Roland Barthes' *Het Genoegen van de Tekst*. Angelica stelt het epos voor als fallisch, tragedie als castratie (bij Oedipus zijn oogballen natuurlijk testikels), komedie als anaal en romance als vaginaal (een 'pocket' die geheim is en dus

begeerlijk, maar tegelijk leeg en dus onmogelijk te bezitten). Iemand uit het publiek stelt dan voor dat de roman geboren is uit de copulatie van het epos met de romance, wat mij een uitstekende beschrijving lijkt van hoe *Small World* als geheel tot stand gekomen is. Ook Arthur Kingfisher voor de porno-televisie in Chicago is hier een *différance* van.

Bij de dwangmatige herhalingen hoort eveneens het plagiaat van Von Turpitz (onderstreept door de ene zwarte handschoen). De herhaalde gevallen van writer's block daarentegen, liggen op het traumatische vlak. Een mooi voorbeeld daarvan is de computer op de Universiteit van Darlington (net als Rummidge en Limerick een fictieve universiteit). Deze computer analyseert eerst de schrijfstijl van een romanschrijver, die daardoor zijn creatieve vermogen verliest. Vervolgens wordt er een psychologisch zelfhulpprogramma op geïnstalleerd, waar een andere, toch al gefrustreerde professor steeds dwangmatiger gebruik van maakt en uiteindelijk door het lint gaat als de beheerder - ook uit frustratie daardoor - een paar suggesties toevoegt.

Een fraaie parodie op deze Freudiaanse herhalingen is de spiegeling van de twee situaties met een buitenechtelijk kind. De vader van het kind van Persse's nichtje geeft haar uiteindelijk financiële genoegdoening, zonder met haar te trouwen. Philip Swallow belooft wel Joy te trouwen wanneer hij ontdekt dat zij een kind van hem heeft, maar hij draait daar op allerlei manieren onderuit. Hij wil alleen de opwinding (de *joy*); het idee van genoegdoening komt niet bij hem op.

Morris Zapp had in zijn lezing overigens al gewezen op de dwangmatigheid van literaire interpretatie en daarbij Freuds 'verschuiving' of 'verdringing' expliciet genoemd (27), waarmee de basis was gelegd voor het compulsieve gedrag van al deze literatuurwetenschappers, dat uiteindelijk toch alleen maar leidt tot het verliezen van het spel (omdat Kingfisher de UNESCO-leerstoel zelf bezet, wat weer afwijkt van de conventionele graalverhalen).

Om het scala compleet te maken, spelen ook cyclische herhaling en de *ewige Wiederkehr* een betekenisvolle rol in *Small World*. Ik wees al op Sybil Maidens 'eeuwige' aanwezigheid op conferenties - wat trouwens voor veel van de andere personages ook geldt. Het boek beslaat een hele cyclus van de natuur, van april tot 31 december, maar, ironisch genoeg, is Rummidge in april nog met sneeuw bedekt en beleeft New York op 30 december een lenteachtige dag waarop voor alle subplots een terugkeer naar de uitgangspositie bereikt wordt. Het Barre Land

is weer vruchtbaar geworden, een nieuw begin mogelijk. Het feit dat Persse zijn nieuwe queeste naar Cheryl gaat beginnen op de laatste bladzijde duidt echter niet op optimisme, maar veeleer op een herhaling van de vorige cyclus, een eeuwige terugkeer van hetzelfde patroon. Van de verdubbelde personages gaan Angelica en Peter naar 'nog lang en gelukkig', Lily en Persse naar de volgende ronde. De titel *Small World* duidt niet voor niets, onder andere, op het idee van de microkosmos, waarin de hele of universele werkelijkheid herhaald wordt. Zo bezien wordt de romance toch aan de werkelijkheid gekoppeld, of, naar mijn mening, als parodie geduid.

Het feit dat Bernadette en Lily voor dezelfde escort- en strippersagentschap werken is al een indicatie van de soort herhaling die Nietzsches *ewige Wiederkehr* oproept. De naam van het bureau 'Girls Unlimited' wijst ook al op ongelimiteerde herhaling en inwisselbaarheid, zowel van de meisjes als van hun 'acts', net zoals de parodistische woordspeling op de Engelse aanduiding *Ltd* voor vennootschappen onderstreept dat de 'girls' slechts gebruiksvoorwerpen en koopwaar zijn; letterlijk niets nieuws onder de zon.

Dat geldt ook voor Persse's ervaringen met de reeks Angelica-Bernadette-Lily-Cheryl. Hun inwisselbaarheid blijkt als Bernadette hem ook steeds ontglipt, Bernadette en Lily voor dezelfde agentschap werken, hij het met Lily doet in plaats van met Angelica, hij op Cheryl verliefd wordt (onwetend) wanneer zij Angelica citeert, en Angelica met de andere McGarrigle trouwt. En zij ontglippen Persse allemaal, net zoals volgens Zapp de tekst dat doet, en zoals Angelica dat al deed in de tekst van Ariosto. Bij Lodge wordt *Wiederkehr*, paradoxaal, in feite ontglippen. Eenzelfde paradox als wanneer de graalqueeste als zoektocht naar het onbereikbare ('girl' of leerstoel) eindigt met de wetenschap dat het bereiken van het doel meteen het verliezen van het spel is. Terecht deconstrueert Sybil Maiden de UNESCO- leerstoel als de "gevaarlijke zetel" aan de 'Ronde Tafel' (245). Als de 'girl' steeds ontglipt en de leerstoel niet de graal is (volgens de sybille en graaldraagster - Angelica's moeder), dan blijft van de drie mogelijkheden die we in ons allereerste citaat zagen alleen religieus geloof over, en had Eliot toch gelijk, in weerwil van juffrouw Maidens bezwaren. En zo blijft iedereen met lege handen, behalve Kingfisher, die met Song-mi Lee trouwt én de UNESCO- leerstoel inneemt, dus zowel de 'girl' als de graal bemachtigt, terwijl, paradoxaal, juist de Visserkoning/Graalhoeder degene is die uit zijn lijden verlost moet worden door vervanging. De graalvraag krijgt dus wel het gewenste effect

(van de romance), maar wordt niet beantwoord. Het is een verlossing (van steriliteit), geen oplossing. Door de graalqueeste als structuur te nemen, parodieert de inhoud van het verhaal de vorm.

Zapps basis-uitgangspunt dat iedere decodering een nieuwe codering is, wordt gecompliceerd doordat de inhoud, die lijkt op de situatiekomedie die traditioneel is voor de *campus-novel*, voorzien is van een narratieve metatekst die niet aansluit bij de ogenschijnlijk beoogde inhoud. Die inhoud wordt door de parodistische vorm in een dialogisch kader gedwongen. De romance-queeste gaat een dialoog aan met de conferenties over de toekomst van de literatuurkritiek, deconstructie en structuralisme, en heeft daarbij een vervreemdend effect op de situatiekomedie. In de romance-structuur worden op het einde alle losse eindjes een beetje te strak aan elkaar geknoopt, waardoor het kunstmatige van de structuur benadrukt wordt, en tevens het kunstmatige van de literatuurkritiek. Een klein voorbeeldje van de verschuiving die zo optreedt is een conversatie bij maanlicht in het begin van het verhaal, wanneer Persse aan Angelica laat zien dat hij haar naam met zijn voetstappen in de sneeuw geschreven heeft:

‘Wat is de maan helder vanavond’, murmelde Angelica. Ze had haar hand niet uit de zijne teruggetrokken. ‘Heb je er wel eens over nagedacht, Angelica’, zei Persse, ‘hoe merkwaardig het is dat de maan en de zon in onze ogen er even groot uitzien?’ ‘Nee’, zei Angelica, ‘daar heb ik nooit over nagedacht.’ ‘Zoveel mythologie en symboliek is gebaseerd op de gelijkwaardigheid van die twee ronde schijfvormen aan onze hemel, de een heersend over de dag en de ander over de nacht, alsof ze tweelingen waren. Toch is het alleen maar een speling van perspectief, product van de relatieve grootte van de maan en de zon en hun afstand van ons en van elkaar. De kans dat het precies zo gebeurd is bij toeval moet biljoenen tegen één zijn.’ ‘Geloof jij dan niet dat het toeval was?’ ‘Ik geloof dat het een van de grootste bewijzen is van een goddelijke schepper’, zei Persse. ‘Ik geloof dat Hij oog had voor symmetrie.’ ‘Net als Blake’, glimlachte Angelica. ‘Heb jij overigens Frye’s *Fearful Symmetry* gelezen? Een bijzonder goed boek, vind ik.’ ‘Ik wil niet over literatuurkritiek praten’, zei Persse, terwijl hij in haar hand kneep en dichterbij haar kwam staan. ‘Niet met jou alleen hier in het maanlicht. Ik wil over ons praten.’ ‘Ons?’ ‘Wil je met mij trouwen, Angelica?’ ‘Natuurlijk niet!’ riep ze uit, terwijl ze snel haar hand terugtrok. (38-39)

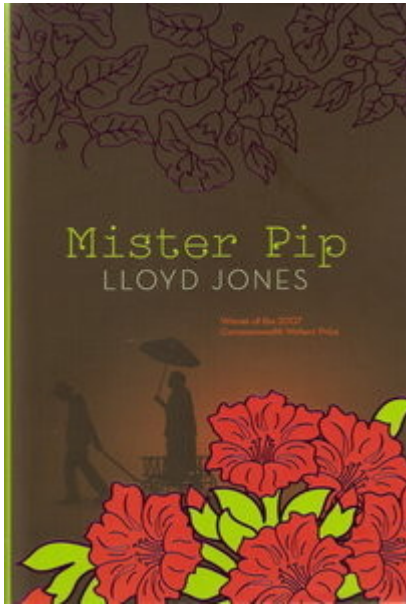
Einstein en Heisenberg zouden instemmend geknikt hebben over de onderliggende logica van het onzekerheidsprincipe, maar voor de lezer wordt de

romantische situatie gesteriliseerd door de dwangmatige verschuiving naar literatuurkritiek. In de dialoog tussen inhoud (situatiekomedie) en vorm (romance) is de voor deze personages habituele verschuiving naar literatuur en interpretatiestudie een ontwijking en een vervreemding. En dat geldt voor alle literaire allusies in deze romance. Ze werken allemaal anders uit dan in hun oorspronkelijke context. De herhaling van literaire motieven in de 'werkelijkheid' van deze romance laat alsmaar zien dat iedere decoding inderdaad een nieuwe codering is, maar dat het de *différance* is die het verhaal maakt. Cathryn Hume merkte in 1984 op dat perspectivistische literatuur de bedoeling heeft om ons te dis-illusioneren. Zij noemt die daarom een anti-vorm en stelt dat "literatuur die dit relativisme belichaamt zichzelf definieert door het algemene effect op de lezer eerder dan door formele of interne overeenkomsten". (125) Dat is het soort inzicht dat Lodge in *Small World* parodieert door juist wel formele interne overeenkomsten te benutten voor het dis-illusionerende effect.[4] Het einddoel van de literaire interpretatie wordt gepresenteerd als niet de tekst ontrafelend, maar de lezer, als onvermijdelijk z'n doel voorbijschietend. Kingfishers deconstructie van de romance-graalvraag als: het bezit van de zaak is het einde van het vermaak, is zo gek nog niet, laat Lodge ons zien. Dat het geen satire geworden is, maar een romance, redt voor ons, gelukkig, de 'heiligheid' van het doel, hoe precair dat dan moge zijn.

NOTEN

1. David Lodge, *Small World: An Academic Romance*, Harmondsworth: Penguin, 1985. Alle vertalingen uit het Engels zijn van mijzelf (BV).
 2. E.D. Hirsch jr., *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.
 3. Raymond H. Thompson, "Interview with David Lodge" (Birmingham, 1989), <http://www.lib.rochester.edu/camelot/intrvws/Lodge.htm> - geraadpleegd 23 mei 2003.
 4. Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York/Londen: Methuen, 1984, 124.
-

Mister Pip: een navertelling zonder opsmuk



Dankzij alle dromen is de geschiedenis van het heelal vaker herschreven dan er sterren zijn.

(Lloyd Jones, *Meneer Pip*: 199)

Het 'recyclen', dat wil zeggen, het al dan niet imiterend, parodiërend, aanvullend of juist contrasterend hergebruik van klassieke teksten, lijkt een op zich ook weer wederkerend geworden aspect van de postmoderne literatuurgeschiedenis. Laat ik mijzelf ter inleiding beperken tot slechts enkele voorbeelden uit de Engelstalige letterkunde van de laatste decennia.

In *Grendel* (1971) herschreef John Gardner het Oudengelse heldendicht *Beowulf* vanuit de optiek van het gelijknamige monster uit dat epos. De oorspronkelijke, mogelijk uit de zevende eeuw daterende tekst is in de loop der tijden al dikwijls hergebruikt, in de vorm van vertalingen (meest recentelijk door Seamus Heaney) en verfilmingen (onder regisseurs als Sturla Gunnarson en Robert Zemeckis). Gardners *Grendel* is een meer originele versie, waarin de oude tekst niet zozeer wordt herhaald of hertaald, maar vrij bewerkt. Iets soortgelijks is met *Beowulf* ook gedaan door W.H. Canaway, die er in *The Ring-Givers* (1958) een historische actieroman van maakte, en door Michael Crichton, in wiens *Eaters of the Dead* (1997) het Scandinavische thema wordt vermengd met het oosterse van de tiende-eeuwse Arabische diplomatieke reiziger Ibn Fadlan. De filoloog J.R.R. Tolkien uit Oxford ontdeed het oude epos van zijn academische stoffigheid in *Beowulf: The Monsters and the Critics*, een in vakkringen beroemd geworden artikel uit 1936. Vervolgens maakte hij creatief gebruik van thema's en motieven

uit *Beowulf* (en andere middeleeuws-Germaanse teksten) in zijn heden ten dage zo alom geprezen (en verguisde!) fantasie-klassieker *The Lord of the Rings* – een boek dat op zijn beurt ook weer het subject is geworden van vertaling, verfilming, imitatie en parodie.

Kennelijk zijn sommige literaire werken bij uitstek voor ‘herhaling’ vatbaar. Met name het deconstruerend herschrijven van meer recente klassiekers is schering en inslag geworden. Zo schreef Jean Rhys in haar *Wide Sargasso Sea* (1966) Charlotte Brontës beroemde negentiende-eeuwse roman *Jane Eyre* vanuit het gezichtspunt van Mr Rochesters als krankzinnige op zolder weggeborgen echtgenote Bertha Mason, terwijl J.M. Coetzee in *Foe* (1986) een vrouwelijk element introduceerde in Daniel Defoes dominant-masculiene relaas van Robinson Crusoe.

Een minstens even canonieke Engelse roman die tot meerdere van dit soort reconstructies aanleiding is geweest is Charles Dickens’ *Great Expectations*, dat de auteur aanvankelijk publiceerde in zesendertig wekelijkse afleveringen van het door hemzelf geredigeerde weekblad *All the Year Round* in 1860-1861. Deze roman wordt door veel critici met enig recht gezien als Dickens’ meesterwerk. In 1946 briljant verfilmd door David Lean (er zouden nog talrijke meer en minder geslaagde films en televisieseries van volgen), inspireerde *Great Expectations* Michael Noonan tot het schrijven van een vervolg: in *Magwitch* (1982), een thrillerachtige roman, gaat een inmiddels wat ouder geworden Pip in New South Wales op zoek naar informatie over zijn eertijdse weldoener, de convict Abel Magwitch. Peter Careys *Jack Maggs* (1997) is meer een vrije bewerking naar *Great Expectations*. De personages in dit boek lijken op personages uit Dickens’ roman.

In het voor de Man Booker Prize van 2007 genomineerde *Mister Pip* introduceert de auteur Lloyd Jones in de allereerste plaats het boek zelf in zijn roman. Men zou kunnen zeggen dat Dickens’ *Great Expectations* hier zowel tekstueel als fysiek een, zo niet de, hoofdrol speelt. Het wordt niet zozeer herschreven of bewerkt als wel overgebracht naar een totaal ander cultuurgebied, namelijk dat van Oceanië, en daar voorgelezen, aangehaald, gestolen, verbrand, gereconstrueerd, en met fatale gevolgen geïmiteerd.

Ten behoeve van die lezers die ondanks de canoniciteit ervan wellicht niet bekend zijn met de inhoud van Dickens’ roman, of aan wie de details zijn ontschoten,

volgt hier eerst nog even een korte samenvatting. De verteller, Philip Pirrip, die zichzelf als kind de naam 'Pip' heeft gegeven en zo ook voortaan wordt genoemd, beschrijft zijn levensgeschiedenis. Grootgebracht als weeskind door zijn pinnige zuster en haar echtgenoot, de zachtaardige smid Joe Gargery, komt hij op een gegeven moment aan huis bij de excentrieke Miss Havisham om er te 'spelen'. Miss Havisham is twintig jaar eerder kort voor haar huwelijk in de steek gelaten door haar bruidegom, en sindsdien heeft ze de klokken stilgezet en komt ze de deur niet meer uit. Uit wraak voedt ze een jong meisje, Estella, op om mannen te haten. Pip wordt verliefd op haar en wil nu een 'gentleman' worden - maar voorshands wordt hij leerjongen bij zijn zwager. Als hij zeventien is komt de advocaat van Miss Havisham, Mr Jaggers, de Gargeries vertellen dat een anonieme weldoener Pip een jaarlijkse toelage wil doen toekomen, en zo lijkt zijn droom alsnog in vervulling te kunnen gaan. Hij heeft het vermoeden dat het geld afkomstig is van Miss Havisham, en zij laat hem in die waan.

Pip gaat naar Londen en ontwikkelt zich tot een snob. Zijn droom valt aan duigen als hij na een aantal jaren wordt bezocht door de ontsnapte misdadiger Abel Magwitch, die hij helemaal aan het begin van het verhaal stiekem wat etenswaren en een vijl had gebracht, en die, opnieuw opgepakt en op transport gezet naar New South Wales, aldaar in goeden doen is geraakt als schapenfokker. Het misverstand bij Pip was ontstaan doordat Magwitch toevallig ook de advocaat Mr Jaggers als tussenpersoon had gebruikt. Aanvankelijk geschokt ontwikkelt Pip toch een medegevoel voor Magwitch, wiens droom het was geweest een 'heer' te maken en te bezitten. Omdat hij zijn leven voor Pip in de waagschaal heeft gesteld door clandestien terug te komen uit Australië wil Pip hem helpen het land weer veilig uit te komen. Dit plan wordt echter gedwarsboomd door Magwitch' voormalige compagnon en medegevangene van weleer, die tevens blijkt de destijds trouweloze bruidegom van Miss Havisham te zijn geweest.

Magwitch sterft, en Pip verliest zijn rijkdom en status en treedt in dienst bij zijn studievriend Herbert Pocket. Estella, inmiddels getrouwd met een brutoot, blijkt de dochter te zijn van Magwitch en van de huishoudster van Mr Jaggers, een misdadigster die hij van de galg had gered. Of Estella na de dood van haar brute echtgenoot uiteindelijk toch een verbintenis aangaat met Pip wordt door de schrijver in het midden gelaten.

Bougainville en Mister Pip

De auteur van *Mister Pip*, Lloyd Jones, werd in 1955 in Nieuw Zeeland geboren.

Mister Pip (2006) is zijn zesde roman, en de eerste die internationale bekendheid heeft gekregen door de nominatie ervan voor de Man Booker Prize in 2007. Begin jaren negentig deed Jones als journalist onder meer verslag van de burgeroorlog die toentertijd woedde op het eiland Bougainville, waar *Mister Pip* zich afspeelt. Zelfs sommige recensenten weten kennelijk weinig of niets van dit eiland in de Stille Zuidzee af; zo heeft bijvoorbeeld Melissa Katsoulis in *The Times* online (16 juni 2007) het over een “cash-poor *village* [sic] called Bougainville”; nog bonter maakt het Janet Maslin van *The New York Times* (17 september 2007), die spreekt van “Bougainville, the island that Mr Jones locates in the vicinity of Papua New Guinea” – alsof hij het uit zijn duim heeft gezogen!

Teneinde goed te kunnen waarderen hoe Dickens' roman wordt 'herhaald' in die van Jones is het dienstig om iets te vermelden over de postkoloniale achtergrond waartegen *Mister Pip* zich afspeelt. Immers, als motto voor zijn boek gebruikt Jones een uitspraak van de bekende Italiaanse semioloog en romanschrijver Umberto Eco: “Personages migreren”. Bougainville, vernoemd naar de achttiende-eeuwse Franse ontdekkingsreiziger van die naam, is sinds 1976 een autonome eilandprovincie van Papoea Nieuw-Guinea (daarvóór was het eerst een Duitse kolonie, vanaf 1885 tot 1920, en vervolgens een Australisch protectoraat). Het ligt ten oosten van Papoea Nieuw-Guinea, en is het grootste van de noordelijke Salomonseilanden. Het heeft een oppervlakte van ongeveer een vijfde van Nederland en had in 1989 (aan het begin van de burgeroorlog die toen uitbrak) ongeveer 128.000 inwoners.

In 1969 opende een Australisch bedrijf een grote kopermijn in Panguna. De opbrengsten van die mijn waren belangrijk voor Papoea Nieuw-Guinea, maar de autochtone Melanesische bewoners van Bougainville profiteerden er nauwelijks van. Bovendien werd de rivier de Jaba sterk verontreinigd, hetgeen leidde tot kindersterfte en het uitsterven van de vliegende vos.

Lokaal verzet kwam er eerst tegen het Australische neokoloniale bewind. In 1975 wilde de provinciale regering van Bougainville zich afscheiden van Papoea Nieuw-Guinea, dat in datzelfde jaar onafhankelijk zou worden. Maar een 'Republiek van de Noordelijke Salomonseilanden' werd niet door de Verenigde Naties erkend. Men mocht zich ook niet aansluiten bij de Britse Salomonseilanden. Bougainville kreeg wel grote autonomie binnen Papoea Nieuw-Guinea, met een eigen regering onder leiding van Joseph Kabui, maar de kopermijn bleef een twistpunt. Er waren dan ook voortdurend onafhankelijkheidsstrijders actief, met name vanaf 1988,

toen Francis Ona en zijn nicht Pepetua Serero de leiding namen van de BRA, de Bougainville Revolutionary Army. Men eiste 50% van de opbrengst van de mijn (het ging om miljarden dollars per jaar), en toen die eis niet werd ingewilligd begon men de mijn te saboteren. In mei 1989 werd zij gesloten. Papoea Nieuw-Guinea bleef intussen de uitbuiting en vervuiling ontkennen, en probeerde vergeefs om Ona en zijn BRA op te rollen.

In 1990 trok de militie van Papoea Nieuw-Guinea zich terug uit Bougainville en legde een blokkade om het eiland. Ona riep eenzijdig de onafhankelijkheid van Bougainville uit, maar het eiland verviel in anarchie. Dorpen werden geterroriseerd door losse bendes (zogenaamd behorend tot de BRA). Het leger van Papoea Nieuw-Guinea (de *redskins* of roodhuiden uit de roman) voerde charges uit vanuit de hoofdstad Port Moresby. In januari 1993 werd de hoofdstad van Bougainville, Arawa, heroverd. Er kwam een overgangsregering, maar Papoea Nieuw-Guinea zette de oorlog nog een tijdlang voort met behulp van huursoldaten. In 1997 kwam er een vredesregeling, maar het verzet is blijven smeulen. Ona overleed in 2005 aan malaria, en het eiland mag uiterlijk in 2015 over onafhankelijkheid beslissen door middel van een referendum.

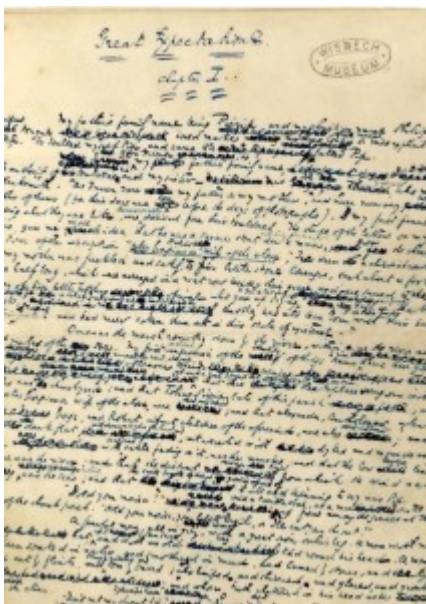
Mister Pip speelt zich hier af, hoofdzakelijk van december 1991 tot september 1993, dus in de tijd van isolatie, anarchie en terreur op het eiland, en in de herinnering van de vertelster, Matilda Laimo. Zij is dertien jaar als het boek begint, dus geboren in 1978. Het boek is over het algemeen gunstig ontvangen, hoewel enkele recensenten (bijvoorbeeld Janet Maslin van *The New York Times*) het wat te 'prekerig' vonden. *Mister Pip* wordt verteld in een *deadpan*-stijl: geen mooischrijverij, geen pretenties, ook geen melodrama of sentimentaliteit.

Matilda woont in een dorpje van zo'n dertig hutten aan de oostkust van Bougainville. Tijdens de blokkade is er geen elektriciteit meer; alle blanken zijn gevlucht, behalve de excentrieke Mr Watts, die men af en toe met een rode clownsneus op, zijn zwarte vrouw Grace op een karretje voort ziet trekken. Ook de leerkrachten zijn verdwenen. Matilda woont bij haar moeder, Dolores. De vader werkt al twee jaar in een mijn in Townsville, Queensland, en stuurde tot voor kort af en toe wat op. De jonge mannen van het dorp zijn als 'rambo's' (rebellens) de nabije jungle ingetrokken.

Mr Watts neemt dan de school over. Elke dag leest hij de kinderen een hoofdstuk voor uit *Great Expectations*, dat hij beschouwt als "de grootste roman van de

grootste Engelse schrijver uit de negentiende eeuw". Veel kinderen gaan helemaal in dit verhaal op, en vertellen het thuis weer na. Vooral Matilda fantaseert over Pip, en ze schrijft zijn naam zelfs in het zand. Haar moeder, voor wie alleen haar pidgin-versie van de Bijbel telt, vindt het maar niks. Mr Watts nodigt ook alle dorpingen een voor een uit om op school iets te komen vertellen. De meesten komen met wetenswaardigheden over lokale planten en dieren of geven voedseltips; Dolores spreekt veelbetekenend over het geloof en over de duivel.

Op zekere dag (het boek is inmiddels al uitgelezen) komen er soldaten van het Papoea Nieuw-Guinese leger, de roodhuiden, die op zoek zijn naar de rebellen, en met name de afwezige jonge mannen. Iedereen in het dorp moet zich identificeren. Een van de soldaten vindt dan op het strand de naam die Matilda daar in het zand had geschreven, en de dorpingen worden gesommeerd om die 'Pip' te identificeren. Mr Watts legt uit dat Pip een personage is uit een roman van "meneer Dickens". Om de lokale bevolking niet in verlegenheid te brengen beaamt hij de suggestie van de commandant dat hij zelf die "meneer Dickens" is, en hij stuurt Matilda naar het schoolgebouw om het boek te halen, zodat hij kan laten zien dat Pip een romanpersonage is, maar het boek blijkt onvindbaar. Daarop laat de commandant alle huisraad van de dorpingen op het strand in brand steken, en hij dreigt twee weken later terug te zullen komen met ergere represailles als "meneer Pip" zich dan niet kenbaar maakt.



In haar lege huis vindt Matilda op een balk onder het dak de slaapmat van haar vader, die de soldaten over het hoofd hadden gezien - en daaruit rolt het vermiste exemplaar van *Great Expectations*! Net zoals Dolores heeft gezwegen bij het verbranden van het huisraad en de kleding van haar dorpsgenoten, zo zwijgt nu Matilda. Deze herhaalde weigering tot verraad zal tot ernstige consequenties leiden, en uiteindelijk zelfs tot de dood van zowel meneer Watts als van Matilda's moeder.

Eerst wordt echter uit wraak het door de soldaten gespaarde huisraad van Mr Watts door de dorpingen verbrand, inclusief al zijn boeken (behalve natuurlijk,

ironisch genoeg, *Great Expectations*). De dorpelingen herhalen hiermee in zekere zin de destructieve handelingen van hun vijanden, de roodhuiden. Deze komen twee weken later inderdaad terug en steken dan alle huizen in brand - en daarmee gaat ook *Great Expectations* in vlammen op. Alleen het schoolgebouw en het stenen missiehuis waarin de Wattses wonen blijven intact. Meneer Watts laat de scholieren nu de verloren tekst van *Great Expectations* reconstrueren. Elk herinnerd fragment wordt door hem opgeschreven in een schriftje dat hij uit de brand heeft weten te redden. Kort daarop overlijdt Grace Watts. Bij haar begrafenis komen alle dorpelingen bijeen en ze debiteren ware of verzonnen herinneringen over haar (ze was uit dat dorp afkomstig) ter vertroosting van meneer Watts. Ook haar persoonlijkheid wordt als het ware gereconstrueerd, deels uit de herinnering en deels uit de verbeelding.

Enige tijd later komen de gefrustreerde rambo's uit de jungle te voorschijn - dit zijn ook geen lieverdjes, al zijn ze 'onze jongens'. Meneer Watts, die weet dat een van de lokale vissers nog een boot heeft waarmee hij van plan is van het eiland te ontsnappen samen met zijn vrouw en zoontje, maar ook met meneer Watts en met Matilda en haar moeder, paait de aanvankelijk dreigende rambo's door zich nu te identificeren als "meneer Pip" en hen nachten achtereen zijn eigen, deels ware, deels door *Great Expectations* geïnspireerde levensgeschiedenis te vertellen. Iedereen, ook de dorpelingen, luistert geboeid.

Op de vooravond van de geplande ontsnapping zijn de rambo's ineens verdwenen. Even later komen de roodhuiden het dorp weer in. Een door hen gevangen en gemartelde rebel wijst meneer Watts aan als de langgezochte "meneer Pip", en dit misverstand kan niet meer worden rechtgezet. Watts wordt geëxecuteerd, en zijn lichaam wordt in stukken gehakt en aan de varkens opgevoerd. De commandant wil de dorpelingen over het gebeurde het zwijgen opleggen (veelbetekenend vraagt hij: "Wie heeft dit gezien?"), maar nu doet Dolores haar mond open en zegt bij herhaling dat zij heeft gezien wat er is gebeurd. Ze wordt verkracht, gedood en aan de varkens gevoerd, terwijl de commandant zich genadig toont door Matilda te laten gaan.

Die nacht breekt er een ongewoon zware regenbui los die de rivier buiten zijn oevers doet treden, en Matilda wordt meegevoerd naar zee, waar ze wordt opgepikt door het vissersgezin, dat haar meeneemt naar het verwachte schip waarmee ze vervolgens Honiara (de hoofdstad van de Salomonseilanden) bereikt. Van daaruit wordt ze herenigd met haar vader in Australië. Ze gaat naar school,

en vervolgens gaat ze studeren in Brisbane. Als lerares leest ze daar haar leerlingen *Great Expectations* voor. Ze reist dan ook nog naar Nieuw-Zeeland waar ze een gesprek heeft met de eerste (blanke) vrouw van meneer Watts (en er onder andere achterkomt waarom hij die rode clownsneus op had), en ten slotte naar Engeland voor onderzoek in verband met haar dissertatie over Charles Dickens.

Herhaling als houvast

In wat volgt wil ik wat gedetailleerder ingaan op de verschillende niveaus waarop het begrip 'herhaling' een rol speelt in deze schitterende postmoderne roman: achtereenvolgens op dat van de structuur en thematiek, op dat van de personages, en op dat van de woordelijke tekst. Voor aanhalingen uit en verwijzingen naar de tekst maak ik gebruik van de vertaling door Joris Vermeulen.

Een 'ik-vertelling' zoals *Meneer Pip* is een herbelevens, een anamnese, een herhaling van een 'werkelijkheid' die er ooit was, in een tekst die bestendig is, voor altijd vastgelegd. Dit geldt natuurlijk ook al voor *Great Expectations*. Matilda komt tot deze ontdekking wanneer meneer Watts besluit dat boek voor de tweede keer klassikaal te gaan lezen, en zij waardeert dit als een mogelijkheid om blijvend te kunnen ontsnappen aan de realiteit:

... er zou niets veranderen door het voor de tweede keer te lezen. Het verhaal was bekend. Pip zou Joe Gargery teleurstellen, maar omdat Joe nu eenmaal Joe was, vergaf hij het hem. Pip zou ook achter Estella aan zitten - een beroerde keuze, maar hij zou er altijd trouw aan blijven. Of we het nu voor de tweede, derde of vierde keer voorlazen, wat we ook deden, alles zou bij hetzelfde blijven. Onze enige troost was dat de ontsnappingsroute naar een ander land vrij bleef door het boek steeds te herlezen. En daarmee zouden we gered worden van de waanzin. (103)

Dit thema van herhaling als houvast komt ook zelf (hoe kan het anders bij een thema?) bij herhaling aan de oppervlakte. Enkele voorbeelden hiervan zijn in de voorafgaande samenvatting van de roman al aangeduid. Helemaal aan het begin van *Meneer Pip* vertelt Matilda hoe een ouder meisje voor haar schoolproject aanklopt bij meneer Watts en hem vraagt om over zijn leven te vertellen. Zijn antwoord luidt:

“Lieverd, ik heb er al veel van achter de rug. Ik verwacht meer van hetzelfde” (12). Voordat de problemen met roodhuiden en rambo’s zich voordoen, is het leven voor het dan elfjarige meisje en haar dorpsgenoten veilig en “volkomen voorspelbaar” (10).

Zelfs als de burgeroorlog begonnen is, kan Matilda nog zeggen: “We hadden wat we altijd al hadden gehad” (17). En zelfs op “het langverwachte moment” waarop de dorpingen voor het eerst geconfronteerd worden met de bedreigende roodhuiden komen ze hun hutten uit alsof ze het “gerepeteerd” hadden (104). Herhaling geeft zekerheid. Het is een strategie om te overleven - zo wordt althans gehoopt. De interessante vraag doet zich hier voor van welke “waanzin” een herhaalde lezing van Jones’ roman *ons* zou kunnen redden!

Net zoals *Great Expectations* een fictieve tekstuele herhaling is van een al even fictief leven, zo is natuurlijk ook *Meneer Pip* niet meer dan dat. Maar gezien vanuit de vertelster is haar leven maar al te werkelijk - en uiteindelijk, naar we mogen aannemen, en alle postmoderne theorie over de werkelijkheid als ‘tekst’ ten spijt, een afspiegeling van het leven van Bougainvilleaanse meisjes van vlees en bloed. Voor deze tegelijkertijd reële en fictieve Matilda is Pip een romanpersonage, terwijl hij voor zichzelf natuurlijk ook een ‘waarachtig’ bestaan heeft geleid. De ironie van deze ingebedde structuur van werkelijkheid en fictie is dat in *Meneer Pip* de hoofdpersoon uit het ene boek wordt aangezien voor een in het andere boek ‘werkelijk’ bestaande rebel - waarvan de lezer echter weet dat hij niet bestaat, zelfs niet in de fictie van het boek. Wanneer meneer Watts zichzelf later tegenover de rambo’s identificeert als “meneer Pip” moet hij dit, in diezelfde fictie, maar angstwekkend realistisch naverteld, met de dood bekopen.

Behalve in de vorm van die aporische ‘nest dozen’ van fictie-in-de-fictie speelt de herhaling in *Meneer Pip* ook nog op andere manieren een rol. Zo is het opmerkelijk dat telkens terugkerende sleutelbegrippen in *Great Expectations* - ogen, handen, de kledingstukken die iemand tot een ‘heer’ maken, zaadjes, honden en niet te vergeten vuur (er gaat ook in Lloyd Jones’ roman nogal wat in vlammen op) - een soortgelijke functie hebben in *Meneer Pip*. Ter illustratie volgen hier enkele voorbeelden.

De moeder van Matilda’s klasgenote Mabel komt als eerste iets vertellen op school. Zij houdt een verhandelingetje over de “ballonnenplant” (40), in het Engels “heart seed” genaamd. Deze “heart seed” drijft op de oceaan en ontspruit

op het strand waar hij aanspoelt. Het is precies met zulke zaden (of de witte bloemen daarvan, 54) dat Matilda later de door haar met een stok in het zand geschreven naam PIP verfraait. Nog weer later, wanneer zij wordt meegesleurd door de wassende stroom, zich vastklampend aan een boomstam die zij identificeert als haar “redder”, haar “meneer Jaggers” uit *Great Expectations*, vergelijkt zij zichzelf met zo’n “heart seed”:

Ik was zo’n ballonplant waarover wij kinderen op school hadden gehoord. Ik begon aan een reis die me naar andere streken zou brengen, een ander leven, een andere manier van zijn. Ik wist alleen niet waar dat was of wanneer. (229)

In *Great Expectations* begint de verwijzing naar zaad en zaaien (met mogelijk de uitkomst van “grote verwachtingen” als oogst) eigenlijk al met Pips zelfgekozen naam (ook Engels voor ‘pit’ oftewel zaadkorrel). De pompeuze en bemoeizieke oom Pumblechook, die Pip naar het huis van Miss Havisham brengt, is handelaar in granen en zaden, en de jonge Pip verwondert zich er in hoofdstuk 8 van Dickens’ roman over of al die zadjes in hun laatjes ooit aan hun “gevangenis” zullen ontsnappen om te bloeien. Veel later, in hoofdstuk 31, komt een oudere Pip via advocaat Jaggers’ klerk Wemmick in aanraking met de ter dood veroordeelden in de Newgate gevangenis, en Mr Wemmick vergelijkt hen met planten die al dan niet in de kiem zijn gesmoord. Als symbool voor oorzaak en te verwachten gevolg is de Oceanische “heart seed” niet alleen een veelbetekenende keuze (die in de Nederlandse vertaling noodzakelijkerwijze onder de oppervlakte blijft), maar bovendien zou men kunnen zeggen dat de auteur van *Meneer Pip* op zijn beurt de roman van Dickens in zijn eigen boek heeft uitgezaaid. Zelden is bij mijn weten in één roman een andere zo verbeeldingrijk verwerkt.

Ook de andere aangegeven sleutelbegrippen worden in *Meneer Pip* evenals bij Dickens zowel letterlijk als figuurlijk herhaald. Als de vertelster aan het einde van een van de meest ontroerende episodes uit het boek – de passage waarin de dorpelingen meneer Watts troosten met de dood van zijn vrouw – de aaneenschakeling van herinneringen en “fragmenten” over Grace vergelijkt met “een vlam bij een houtstapel houden” (155, in het origineel: “adding kindling to a fire”), dan wordt de aandachtige lezer eraan herinnerd welke gebeurtenis waarschijnlijk ten grondslag ligt aan de dood van Grace: de wraakzuchtige verbranding door de dorpelingen van het huisraad van de Wattses.

Kort hierna filosofeert Matilda over het meten van tijd onder diverse

omstandigheden. “Net als onze medicijnen en onze vrijheid had de blokkade onze tijd afgepakt. Eerst viel het je nauwelijks op. Maar dan bedacht je opeens: er is al een hele tijd geen verjaardag meer gevierd” (165). Evenzo had Miss Havisham tijdens haar eigen “blokkade” in Satis House de tijd stilgezet.

In *Mister Pip* wordt een tekst, namelijk die van *Great Expectations*, eerst voorgelezen, vervolgens samen gelezen en ten slotte gereconstrueerd als ware het een sacrale tekst - er wordt ook herhaaldelijk een parallel getrokken met Matilda's moeder Dolores' reconstructie van de Bijbel.

De pidgin-bijbel van mama was in vlammen opgegaan, dus terwijl ik passages uit *Great Expectations* lag op te roepen, deed zij hetzelfde met haar Bijbel. Ik hoorde haar in het donker mompelen, zodat ik me van haar weg moest draaien en mijn oren afschermen met mijn handen om me op mijn eigen speurtocht te concentreren. (150)

In eerste instantie vertelt meneer Watts *Great Expectations*, net als Dickens, in serie-vorm (59 hoofdstukken in even zovele dagen) aan de schoolkinderen. Een verhaal is het ordenen van de werkelijkheid, die onbestemd en chaotisch is, subjectief en vaak ongekend. Matilda vertelt het verhaal van Dickens weer na aan haar moeder. Wat ze “toen niet wist was dat ook alle andere kinderen afleveringen van *Great Expectations* thuis moesten navertellen” (41).

Het verdwijnen van de blanken en hun moderne ‘beschaving’ (Duitse missionarissen, Australische ingenieurs) en de vijandigheid van de roodhuiden als nieuwe kolonisten dwingen Matilda's dorpsgemeenschap tot de terugkeer naar een primitieve, orale levensstijl, waarin echter restanten van de blanke cultuur (de Bijbel, een negentiende-eeuwse Engelse roman) kunnen worden ingebed of geaccultureerd, inclusief wezensvreemde begrippen als “een berijpte ochtend” (42). Na de branden wordt het ritueel van het vertellen (dat wil zeggen, een herhaalde handeling met ‘sacrale’ betekenis) de ‘reconstructie’ van *Great Expectations* uit de herinnering (terug naar de ‘oorzaak’). Meneer Watts gebruikt hiervoor het woord “opdiepen” - het Engelse “retrieve” duidt etymologisch op “hervinden”. Hierna volgt een vergelijkbaar ritueel omtrent de ‘reconstructie’ van de overleden Grace Watts, namelijk wanneer de dorpelingen zich fragmenten ‘herinneren’ over haar. Op soortgelijke wijze vertelt meneer Watts aan de rambo's zijn eigen ‘verhaal’ als “meneer Pip” en ten dele aangelengd met motieven uit Dickens. De kern van dit verhaal, zo vertelt Matilda, zal haar altijd bijblijven: het

heeft in haar “postgevat als zijn Pacifische versie van *Great Expectations*” (187). Als blijkt dat er meer tijd nodig is vóór de ontsnapping kan plaatsvinden voegt meneer Watts hier “tot schrik van alle kinderen” nog aan toe “alle fragmenten ... die onze moeders, ooms en tantes hadden meegenomen naar de lessen van meneer Watts” (192).

Op school in Townsville herontdekt Matilda *Great Expectations*, en dan komt ze er ook achter dat meneer Watts “het meesterwerk van meneer Dickens herschreven” had door er enige personages en vooral gewelddadige verhaalelementen uit weg te laten: “De fragmenten die de andere kinderen en ik hadden opgediept bleken niet veel meer dan pogingen om een kasteel te herbouwen met stro” (237). Men kan hierin een echo herkennen van het “met rietbladeren en lange ontschorste takken” (132) herbouwen door de dorpelingen van hun afgebrande huizen, of het opkalefateren door de rambo’s van geweren die de Japanners na de Tweede Wereldoorlog op het eiland hadden achtergelaten. Ten slotte wordt Matilda zelf lerares in Brisbane, en ze verrast en fascineert haar leerlingen op precies dezelfde wijze als meneer Watts dat haar en haar klasgenoten had gedaan door ze *Great Expectations* voor te lezen:

In Brisbane was ik een tijdje invalkracht op een grote katholieke middelbare school voor jongens. Daar leerde ik dat iedere docent een kaart heeft met ‘Verlaat de gevangenis zonder te betalen’ erop. De mijne was voorlezen uit *Great Expectations*. Ik vroeg mijn nieuwe klas om tien minuten stil te zijn. Meer vroeg ik niet. Als ze zich na die tien minuten verveelden, mochten ze ongestraft opstaan en vertrekken. Bij de gedachte daaraan begonnen ze zich al te verkneukelen. De muiterij suisde al door hun aderen. Ze begonnen al stoer te kijken bij de gedachte aan wat ze allemaal gingen doen.

Dan onderdrukte ik een glimlach en begon bij hoofdstuk één, de scène waarin de dwangarbeider Pip bij de kin grijpt. ‘Waar woon je? Wijs het aan.’ Zonder wat extra inspanning kun je Dickens niet lezen. Je kunt geen rijpe papaja eten zonder dat het vruchtvlees en sap over je kin lopen. En zo dwingt Dickens’ taal je mond om rare dingen te doen, en als je niet gewend bent aan die woorden breekt je kaak. Hoe dan ook moest ik niet vergeten om na tien minuten te stoppen. Ik keek dan weer voor me en wachtte. Niemand die ooit opstond en wegliep. (244)

Ten slotte begint Matilda aan de reconstructie en hervertelling van haar eigen verhaal, en daarmee is de cirkel weer gesloten. Zo herhalen zowel het ‘patroon’

als de onverwachte gebeurtenissen in het boek die van het werkelijke leven.

Migratie en bezwering

Personages “migreren” van de ene tekst naar de andere, en zo worden niet alleen het verhaal dat meneer Watts aan de rambo’s en de dorpelingen vertelt, maar ook Matilda’s verhaal, en uiteindelijk de roman *Meneer Pip* een “Pacifische versie” van *Great Expectations*. In een tweegesprek met Matilda waarin zij uiting geeft aan haar ongenoegen over de manier waarop Pip in ongunstige zin verandert als hij een ‘heer’ geworden is, noemt meneer Watts hem “een soort emigrant” (78).

Herhaaldelijk toetst Matilda zichzelf en haar omstandigheden aan Pip: “Pip en ik hadden iets gemeen; ik was elf toen mijn vader wegging, dus eigenlijk kenden we allebei onze vader niet” (34); en ze probeert zich een beeld te vormen van haar vader door de vorm van zijn handschrift in ogenschouw te nemen, zoals Pip dit had gedaan door te kijken naar de belettering op een grafsteen. Als Matilda in het lege schoollokaal het exemplaar van *Great Expectations* niet kan vinden voelt ze “een angst zoals Pip die had gevoeld toen Magwitch zijn hart en lever eruit dreigde te rukken als hij de volgende ochtend niet zou terugkomen met eten en een vijl” (111). Als Matilda vertelt dat zij niet wilde dat Pip zou “veranderen” ten gevolge van zijn grote verwachtingen (61), dan kan men dit zien als een uitdrukking van haar angst voor het verlies van haar eigen identiteit.

Ook meneer Watts behoudt zijn identiteit: al wordt hij “meneer Dickens” voor de roodhuiden en “meneer Pip” voor de rebellen - voor de dorpelingen blijft hij altijd “Pop Eye”. De openingszin van *Meneer Pip* (“Iedereen noemde hem Pop Eye”) doet wel wat denken aan de beroemd geworden openingszinnen van *Great Expectations* met de herhaalde nadruk op Pips zelfgegeven maar door zijn hele omgeving overgenomen roepnaam. Op die zinnen, en ook op het belang van naamgeving in *Meneer Pip* kom ik nog terug. Het sterkst identificeert meneer Watts zich met Pip als hij na de dood van zijn vrouw voor de schoolklas een vergelijking trekt met de scène waarin juffrouw Havisham Pip “wreed genoeg” vertelt “dat Estella naar een ander land is vertrokken” en hem “na die koude douche vraagt ... of het voelt alsof hij haar is kwijtgeraakt” (158).

Voor Matilda maken Pip, Miss Havisham en Joe Gargery “meer deel uit van [haar] leven” dan haar overleden voorouders en familieleden, dit tot ontsteltenis van haar traditiegetrouwe en gelovige moeder. Matilda vergelijkt haar moeder met Pips “vreselijke” zuster, en meneer Watts met de “beminnelijke” Joe Gargery (55).

Later herkent zij in Dolores die afgeeft op “Pop Eye” een ander personage: “In haar spottende opmerkingen hoorde ik Estella terug” (144). Een herinnering aan haar vader die zijn best deed om op de blanke Australiërs te lijken doet haar denken aan de snobistische ambities van Pip, en “[d]e meneer Juggers in [haar] vaders leven was zijn baas” (162). Maar zij vreest ook dat haar vader, net als Pip, inmiddels “een ander” (61) is geworden.

Als meneer Watts Matilda vertelt over de geplande ontsnapping, vraagt hij haar dit voor haar moeder voorlopig nog geheim te houden. Als het ogenblik nadert, besluit ze Dolores toch vast een “waarschuwing” te geven:

Ik was niet van plan om mijn belofte aan meneer Watts te breken, maar ik voorvoelde dat mama er geestelijk een beetje op moest worden voorbereid. Het enige wat ik kon bedenken was haar te vertellen over meneer Juggers die Pip in de moeraslanden opzocht. Dat gedeelte van meneer Dickens’ verhaal is me altijd bijgebleven. Het idee dat je leven zonder waarschuwing vooraf een andere wending kon nemen was heel prettig. Mama zou vermoedelijk andere woorden kiezen. Ze zou - net als Pip dat later doet - gezegd hebben dat haar gebeden waren verhoord. Ik begon erover toen mama en ik wakker werden en als vissen op het droge in de strepen ochtendzon lagen te staren. (190)

Zoals we al weten loopt het met Dolores anders af dan met Pip, en wordt voor Matilda een drijvende boomstam haar “reddende engel” meneer Juggers (229).

Op het niveau van de woordelijke tekst ervaren we hoe in de letterlijke herhaling niet alleen een bestendigende maar zelfs een bezwerende kracht kan steken. Het is opmerkelijk dat enkele van de meest bekende citaten uit de wereldliteratuur bestaan uit woordelijke herhalingen die een sterk emotionele impact hebben. Men denke bijvoorbeeld aan het bijbelse “Mijn zoon Absalom, mijn zoon, mijn zoon” van de ontroerde koning David (2 Samuël 18:33), aan de Griekse soldaten die “θάλαττα, θάλαττα” (“De zee, de zee!”) roepen in Xenophons *Anabasis* (IV.vii, 24), aan de hongerige Oliver Twist die het armenhuis choqueert met zijn herhaalde verzoek “Please, sir, I want some more” (hoofdstuk 2), of aan Mr Kurtz uit Joseph Conrads novelle *Heart of Darkness*, die stervend uitroept: “The horror! The horror!” (hoofdstuk 3).

De openingsalinea uit *Great Expectations* (“Mijn vaders achternaam was Pirrip en mijn voornaam Philip, maar mijn kindertong was niet in staat iets langers of

duidelijkers van beide namen te maken dan Pip. Dus noemde ik mezelf Pip en ging Pip heten.”) wordt in *Meneer Pip* tot viermaal toe geheel of gedeeltelijk aangehaald. De eerste keer gebeurt dat als meneer Watts zijn schoolklas het boek gaat voorlezen zonder “waarschuwing vooraf”, en Matilda in eerste instantie denkt dat hij het over zichzelf heeft (29).

De tweede keer gebeurt het nadat de roodhuiden de huizen van het dorp in brand hebben gestoken en meneer Watts de kinderen opnieuw naar de school laat komen. In een pregnante scène vertelt hij ze eerst dat, hoe zwaar hun verliezen ook zijn, niemand hen hun denkvermogen en hun fantasie kan afpakken (134). Dan laat hij een van de jongetjes zijn ogen dichtdoen en zijn eigen naam zeggen, “zo zacht dat je hem alleen zelf kunt horen”. Matilda doet dit vervolgens ook.

Het geluid van mijn naam voerde me mee naar een plek ergens diep in mijn hoofd. Ik wist al dat woorden je konden meevoeren naar een nieuwe wereld, maar ik wist niet dat ik door de kracht van één woord dat alleen voor mijn oren was bestemd, in een kamer terecht zou komen die niemand anders kende. Matilda. Matilda. Matilda. Steeds opnieuw zei ik die naam. Ik probeerde verschillende versies, rekte het woord uit en maakte zo die kamer groter. *Ma-til-da*.

‘Nog iets’, zei meneer Watts. ‘In de loop van jullie korte levens heeft niemand met dezelfde stem als jij je naam uitgesproken. Die is van jullie alleen. Het is een bijzondere gave die niemand ooit van je kan afnemen. Daarmee gaf onze vriend en collega meneer Dickens altijd zijn verhalen vorm.’ (135)

Dan sluit hij zelf zijn ogen en haalt uit zijn herinnering de openingsalinea van *Great Expectations* naar boven. Dit is het begin van de reconstructie, het “opdiepen” van dit verloren gegane boek.

De meditatieve herhaling van de eigen naam is natuurlijk geen originele vondst van de auteur, maar sluit in deze roman mooi aan bij het belang dat wordt gehecht aan de verbintenis tussen de eigen naam en de eigen identiteit. Als de arts die Matilda onderzoekt in Honiara zegt dat hij Matilda een mooie naam vindt, moet ze glimlachen, omdat het haar doet denken aan meneer Watts, die in de klas had gezegd dat hij Matilda “ook een mooie naam” vindt. Op zijn vraag “Wie heeft je zoiets fraais megegeven?” antwoordt ze: “Mijn vader.” Hij had deze naam gekregen van de Australiërs in de mijn in Panguna, en haar vader had de naam doorgegeven aan zijn vrouw, die hem weer aan haar dochter gaf - meneer Watts

ziet het als “[e]en soort tikkertje” (42-43), wat niet helemaal de Dickensiaanse verwijzing van het origineel (“A sort of hand-me-down”, dat wil zeggen een “*tweedehandsnaam*”) weergeeft. Pip wordt door zijn vriend Herbert Pocket “Handel” genoemd (naar de componist van *The Harmonious Blacksmith*) en zijn weldoener (Magwitch) stipuleert dat Pip altijd bekend zal staan onder deze zelfgegeven benaming.

Tijdens de reconstructie van *Great Expectations* worden zowel verhaalfragmenten als woordelijke aanhalingen “opgediept”, vooral door Matilda: “Het was extreem belangrijk dat ik meer fragmenten aanleverde dan de andere kinderen. Daarmee kon ik voor mezelf bewijzen dat ik, Matilda, meer om Pip gaf dan wie dan ook” (165). Zij herinnert zich met name frasen uit Dickens’ roman die toepasselijk zijn of zullen blijken voor haar eigen situatie, zoals “Mijn droom was uitgekomen” (160) en “Nu was het te laat en te ver om terug te gaan, en ik reisde door...” (165).

Als de rambo’s het dorp inkomen vraagt hun leider, “een stevige man met een lui oog”, naar meneer Watts’ naam. Deze slaat “een prettige toon” aan en antwoordt zonder te aarzelen: “Mijn naam is Pip” (173), om dit even later aan te vullen met: “Mijn voornaam is Philip, maar mijn kindertong was niet in staat er iets langers of duidelijker van te maken dan Pip. Dus noemde ik mezelf Pip en ging Pip heten”; Matilda kan niet “bepalen of dit nu spectaculair gewaagd was of volslagen krankzinnig” (174). Later begrijpt ze dat door “in Pips huid te kruipen” meneer Watts in zijn verhaal-in-serievorm “het verhaal van Pip [kon] vertellen zoals meneer Dickens het had geschreven”, dan wel, zoals hij in feite deed, er elementen van gebruiken (177). Tegen het einde van het boek citeert de vertelster: “Ik noemde mezelf Pip en ging Pip heten”, en ze noemt dit “een van de meest ontroerende zinnen uit de wereldliteratuur. Dit ben ik: accepteer me alsjeblieft zoals je me aantreft” (265).

Voor en na de saillante passage waarin meneer Watts zijn leerlingen hun naam inwendig laat herhalen, vrijwel precies halverwege de roman, bevinden zich nog twee andere scènes met opmerkelijke herhalingen. De eerste hiervan is die waarin Matilda ’s nachts haar moeder “bijpraat” over hetgeen Meneer Watts die dag uit een van de vroegere hoofdstukken uit *Great Expectations* heeft voorgelezen.

Hoewel ik er zelf al zo van genoot, moest ik extra goed opletten, want later die

dag wilde mama bijgepraat worden over Pip. Ik luisterde vooral goed naar meneer Watts' uitspraak. Ik vond het leuk om mama te verrassen met een woord dat ze niet kende. Wat ik toen niet wist was dat ook alle andere kinderen afleveringen van *Great Expectations* thuis moesten navertellen.

De stem die me vanuit het donker bereikte klonk humeurig, beledigd. 'Dus hij nam de varkenspastei van z'n moeder mee.' *Varkenspastei*. Ik grinnikte in het donker. Ze kon het woord niet uitspreken zoals meneer Watts dat deed.

Maar ik merkte dat er wat extra uitleg nodig was. Het was nog niet goed tot haar doorgedrongen dat Pips moeder en vader niet meer leefden. Dat had ik al eerder verteld, en nu deed ik het dus nog maar eens. Ik zei tegen haar dat Pips zus en een man die Joe heet hem grootbrengen - 'met de hand' voegde ik eraan toe. Over die woorden en de betekenis ervan had ik al nagedacht.

'Dus hij nam de varkenspastei van z'n zuster mee.'

'Precies', gaf ik te kennen.

'En wat zei Pop Eye ervan?'

Meneer Watts had niets gezegd, maar ik wist dat dat het verkeerde antwoord zou zijn. 'Volgens meneer Watts kun je maar beter wachten tot alle feiten bekend zijn.'

Nu nog steeds sta ik ervan te kijken dat ik zo'n antwoord had weten te verzinnen. Ik wist zeker dat ik gewoon maar iets napraatte wat ik ergens anders had opgevangen, maar wanneer dat mag zijn geweest kan ik me niet meer herinneren.
(41)

De woordelijke herhaling (met variatie) heeft hier meerdere functies tegelijk. Terwijl Matilda gefascineerd is door het vreemde woord "varkenspastei" blijft haar moeder alleen maar hameren op het kennelijke gebrek bij Pip (en bij meneer Watts) aan moreel besef. Deze passage is echter in de eerste plaats ook (dramatisch) ironisch, omdat in zekere (en wrede) zin zowel meneer Watts als Dolores Laimo te zijner tijd in "varkenspastei" zullen veranderen. Wat betreft Matilda's "nageprate" antwoord, dat doet erg denken aan het antwoord dat Mr Jaggers veel later in *Great Expectations* aan Pip geeft wanneer deze hem zijn eigen blindheid voor de oorsprong van zijn "grote verwachtingen" verwijt. Mr Jaggers zegt dan: "Take nothing on its looks; take everything on evidence" (hoofdstuk 40).

De andere passage is die waarin Dolores uiteindelijk haar ware morele karakter

toont. Op de herhaalde vraag van de roodhuidencommandant wie heeft “gezien” wat er met de door haar toch niet bepaald bewonderde meneer Watts is gebeurd herhaalt zij tot driemaal toe bezwerend dat zij “Gods getuige” is (216). De hele, aangrijpende episode is te lang om hier uitvoerig aan te halen, maar ze is doorspekt met herhalingen. Zo wordt bijvoorbeeld over de commandant gememoreerd “[h]oe ziek hij was van de malaria. Hoe ziek hij was van alles” (220).

Herhaling geeft niet alleen houvast, ze is ook bezwerend, en verschaft zelfs gezag. Wanneer Dolores op school verschijnt, draagt zij steeds dezelfde groene sjaal of hoofddoek. De eerste keer, bij de gelegenheid waarop ze over het geloof en de duivel komt vertellen, draagt ze “het groene sjaaltje dat papa had meegestuurd met het laatste pakketje”, en Matilda vermeldt dat ze dat achter op haar hoofd had vastgeknoopt, “precies zoals de rebellen hun bandana droegen” (50). De tweede keer komt ze met “dezelfde hoofddoek als tijdens haar vorige bezoeken” het lokaal binnen stevenen, en Matilda begrijpt ineens waarom: “Hij maakte haar angstaanjagend autoritair” (85). Het gezaghebbende kledingstuk doet niet alleen denken aan het eveneens herhaaldelijk beschreven witte linnen pak dat meneer Watts iedere dag aanheeft (9), maar ook aan de manier waarop in *Great Expectations* bij herhaling wordt aangegeven dat kleren de man, of beter, de ‘gentleman’ maken.

Matilda’s eigen verhaal is een ‘navertelling’, geïnspireerd door die van Pip, het leven als ‘feuilleton’, net als *Great Expectations* en als meneer Watts “Pacifische versie” daarvan, als de door Dolores aan Matilda overhoorde reeks “namen van de familieleden, vissen en vogels van onze stamboom” (83), als de “lijstjes” van op de anecdotes van de dorpelingen gebaseerde wijsheden die meneer Watts in zijn laatste verhaal toeschrijft aan een jonge Grace Watts, die ze op de muren van de logeerkamer zou hebben geschreven (196 e.v.). *Meneer Pip* is geen identieke versie van Dickens’ roman, zoals de hoofdstukken die Pierre Menard uit Jorge Luis Borges’ korte verhaal *Pierre Menard, auteur van de Quixote* een letterlijke kopie is van het origineel. Maar Borges’ boodschap dat elke tijd de tekst tot een nieuwe herschept, is voor Jones’ ontroerende en fantasievolle vertelling zeker ook van toepassing. Het meest aangrijpende is wellicht dat de vertelster de letterlijk aan stukken, dat wil zeggen, tot ‘fragmenten’ gehakte meneer Watts naar believen voor de geest kan halen, kan reconstrueren (“reassemble”) in haar tekst (214).

Als ze door de woeste stroom wordt meegevoerd ziet Matilda alle gebeurtenissen van haar jonge leven weer voor zich (225), maar ouder geworden realiseert zij zich dat het leven in de herinnering slechts fragmentair is, selectief. In zijn presentatie van Pips levensgeschiedenis had meneer Watts “alle borduursels” weggelaten, zo ontdekt zij nu. In haar jeugd had *Great Expectations* gestaan voor “een wereld die één en logisch was” (75). Nu haalt zij er “met iedere hernieuwde kennismaking ... weer iets anders uit”. Zij voegt eraan toe:

Zeker, het bevat allerlei elementen die mij persoonlijk raken. Tot op de dag van vandaag kan ik die bekentenis van Pip - ‘Het is een heel akelig iets om je voor je thuis te schamen’ - niet lezen zonder iets vergelijkbaars over mijn eiland te voelen. (240)

En even verder laat de auteur haar op treffende wijze de reden samenvatten waarom men zich zo volledig kan inleven in een boek:

Soms vragen mensen me: ‘Waarom Dickens?’, waar ik dan altijd iets denigrerends in hoor. Ik wijs hen op dat ene boek dat me een andere wereld aanreikte in een tijd dat ik daar ontzettende behoefte aan had. In Pip had ik een vriend. Het boek leerde me dat je net zo gemakkelijk in andermans huid kunt kruipen als in die van jezelf, ook al is die huid wit en behoort hij toe aan een jongen die in het Engeland van Dickens leeft. Als dat geen tovenarij is, dan weet ik het niet meer. (243)

Over haar eigen levensverhaal zegt ze ten slotte dat ze niet heeft “geprobeerd de dingen mooier voor te doen dan ze waren” (265) - “I have not tried to embellish” (orig. 253) laat Jones haar zeggen. Ze heeft haar verhaal naverteld zonder opsmuk. De tekst vervolgt:

Iedereen zegt hetzelfde over Dickens. Men is dol op zijn personages. Tja, dat geldt niet meer voor mij. In de loop der jaren is mijn liefde voor zijn personages verdwenen. Ze zijn te luidruchtig, ze zijn grotesk. Maar trek hun maskers weg en je stuit op wat hun schepper van de menselijke ziel wist, van al zijn lijden en ijdelheden. Toen ik mijn vader over mama’s dood vertelde, barstte hij in huilen uit. Op dat moment realiseerde ik me dat het soms toch goed kan zijn om de dingen mooier voor te doen dan ze zijn. Maar dan wel in het dagelijks leven, en niet in de literatuur. (265)

Uiteindelijk wil Matilda haar leven een wending geven die anders is dan die van het verhaal van Pip, en daarmee wordt het boek afgesloten:

Pip was mijn verhaal, ook al was ik ooit een meisje en was mijn gezicht zo zwart als de fonkelende nacht. Pip is mijn verhaal, en de volgende dag zou ik proberen om te doen wat Pip niet was gelukt. Ik zou proberen om terug te keren naar huis. (268)

LITERATUUR

Borges, J.L., "Pierre Menard, Author of the Quixote", in Donald A. Yates & James E. Irby (red.), *Labyrinths*, Harmondsworth: Penguin, 1970, 62-71 (oorspr.: "Pierre Menard, autor del Quijote", in J.L. Borges, *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, 1944).

Dickens, Charles, *Great Expectations*, Harmondsworth: Penguin, 1965 (1861).

Jaeger, Toef, " 'Uiteindelijk zijn wij allen weeskinderen': Nieuw-Zeelander Lloyd Jones over burgeroorlog en verbeelding", *NRC Handelsblad*, 12 okt. 2007, 32.

Jones, Lloyd, *Mister Pip*, New York: The Dial Press, 2007 (2006).

Jones, Lloyd, *Meneer Pip*, vert. Joris Vermeulen, Amsterdam: De Bezige Bij, 2007.

Wikipedia, "Bougainville Island" en "History of Bougainville", <<http://en.wikipedia.org>> (geraadpleegd 21 april 2011).

Herneming der herhalingen ~ Van Kierkegaard tot Robbe-Grillet



Søren Kierkegaard (1813

- 1855)

Ills.: en.wikipedia.org

Ik houd van sla, maar ik eet alleen het hart van de krop:
de bladeren zijn goed voor de varkens.

(Sören Kierkegaard, *De herhaling*)

Allereerst een opmerking over vertalen: *La Reprise*, de titel van Kierkegaard, is bij twee recente uitgaven in het Nederlands vertaald als ‘*de Herhaling*’: bij uitgeverij Damon in de fraaie vertaling van Annelies van Hees (2008) en bij de Wereldbibliotheek in 2006 (waar in 1958 al een vertaling met dezelfde titel door Johan Vanderveken verscheen). Robbe-Grillet's boek is tot op heden niet vertaald (onbegrijpelijk als je ziet wat wél uit het Frans vertaald wordt) maar tien tegen één zou de titel dan ook ‘de herhaling’ luiden. Toch maken beide auteurs veel werk van uitgebreide definities van het woord uit de titel en benadrukken met name het verschil tussen repetitie en ‘reprise’, tussen ‘herhaling’ en – nou ja – *herneming*. Dat laatste is een goed Nederlands woord maar veel zeldzamer dan ‘herhaling’ en daardoor minder geschikt. Toch zal ik het hier gebruiken maar dan in neutrale zin. Eigenlijk – etymologisch gezien – heeft ‘herhalen’ (evenals repeteren) trouwens wel degelijk ook het actieve aspect in zich waar de auteurs in kwestie veel belang aan hechten, maar deze is in het gewone gebruik afgesleten.

In 2001 publiceerde Alain Robbe-Grillet[1] dus *La Reprise*, een roman die op bijzondere wijze een synthese van zijn eerdere werk vormt na het drieluik van de *Romanesques* uit de jaren tachtig en negentig waarin hij een sublieme proeve van kunnen aflegde op het gebied van de autofictie. De titel wordt op allerlei wijzen geëxploreerd door de hele tekst heen. Ik wil hier die kronkelwegen en meanderende paden volgen, ook al zal ik in het Nederlands zo nu en dan enigszins op een ander spoor zitten, zoals parallel lopende treinen waarin mensen met onbekende bestemming elkaar verwonderd aankijken. Maar wellicht dat uit de Melkweg aan betekenissen sommige ochtendsterren helderder oplichten en de scène zo verduidelijken.

Mijn vertrekpunt is een interview dat Benoît Peeters, zelf een belangrijk auteur, in 2001 met Robbe-Grillet had.[2] Na een eerste afdeling waarin de beroemde vragenlijst omtrent “waar ik van houd” en “waar ik niet van houd” aan bod komt,

gaat Robbe-Grillet verder met overwegingen over zijn actuele situatie. Hij beweert onder meer: “La reprise is een gebeurtenis voor mij” (cd 1, hoofdstuk 3). Ik denk dat die term ‘gebeurtenis’ hier kan worden opgevat in de (sterke) betekenis die de filosoof Alain Badiou eraan geeft voor wie het ‘wonder’ van de artistieke creatie als ‘gebeurtenis’ een nieuwe dimensie voor het subject opent.[3] “Ik had niet voorzien dat ik dit boek zou schrijven (ik had gezegd dat ik gedaan had wat ik wilde doen)”, zegt hij als antwoord op de berispande vraag “hoe kan iemand ophouden met schrijven?” Op die vraag had hij een instemmend antwoord kunnen geven, daarbij toegevend dat “er schrijvers zijn die niet kunnen ophouden met schrijven, alsof het in hun bloed zit”, met als voorbeeld uit zijn omgeving Nathalie Sarraute. De ‘reprise’ is dus bepaald geen gevolg van automatische reproductie, een gewoontegebaar: “Ik schrijf om een heel bepaald boek te schrijven dat ontkiemd is en het daglicht wil zien.” Merkwaardig genoeg gaat de auteur dan verder met een citaat uit *Macbeth*: “Ik heb vreemde zaken in mijn hoofd die de hulp van mijn hand inroepen en die willen worden uitgevoerd alvorens ze van al te dicht bij worden bekeken.” In het geval van *Macbeth* gaat het om de koningsmoord die voltrokken zal worden (en zo slaat dat gegeven ook terug op de eerste roman van Robbe-Grillet *Un Régicide*, een titel die in zekere zin de constitutieve gebeurtenis voor het onbewuste aangeeft). En het verlangen als kracht die door het onbewuste wordt aangestuurd maakt die herneming mogelijk en zelfs noodzakelijk. *La Reprise* is een boek vol elementair geweld; de koning moet telkens weer gedood worden, zoals in *Un Régicide*, zoals in *Les Gommages*, dat hedendaags Oedipusverhaal.

Als je de woorden van *Macbeth* uit de tekst van Shakespeare aanvult krijgen ze al hun gewicht :

For mine own good,
All causes shall give way: I am in blood
Stepp'd in so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er.
Strange things I have in head, that will to hand;
Which must be acted ere they may be scann'd. (acte 3, scène 4)

De vloed van bloed gaat vooraf aan de betekenisstroom. De ‘reprise’ is geen herhaling van zetten maar een nieuwe inleg. Trouwens, zegt Robbe-Grillet in 2001, ik begon al vier jaar geleden met dat boek, ik heb het terzijde gelegd en weer opgenomen: “Al mijn boekjes, mijn films en zelfs alles wat ik gelezen heb,

komt erin terug.” Als ware het het boek der boeken, wat het bijna sacrale karakter van de tekst onderstreept. *La Reprise* is de Bijbel van Robbe-Grillet, een bijbel in zeven delen. Zeven dagen van schepping en herschepping. Het is Robbe-Grillet in al zijn megalomanie en met zijn demiurgische aspiraties. Maar anderzijds, geeft hij toe, vertrekt alles van bij Kierkegaard die zichzelf (ook) als Christusfiguur ziet (onder andere). De plantenkundige (Robbe-Grillet is van huis uit agronomisch ingenieur, gepromoveerd op een bananenvliegje, en een groot cactusverzamelaar) weet dat een ‘reprise’ ook een andere naam voor de ‘orpin’, het vetkruid, is dat zoals bekend een samentrekkende kracht op weefsels uitoefent. De *Reprise* is een geconcentreerde, samengebalde roman die op scherp staat.

Vormen van Reprise

De eerste betekenis van het woord die het verhaal richting geeft in zijn historische context is de militaire (opnieuw veroveren): de reiziger in het verhaal komt in het begin aan in Berlijn, de stad Berlijn zoals die er in 1949 uitziet, verdeeld in zones, stad die stukje bij beetje heroverd werd, en waar tussen ruïnes en bouwvallen het leven zijn loop herneemt.[4] Deze heropleving gaat automatisch gepaard met een terugkeer van het nemen en weer nemen als erotische en pornografische term, terug naar het Berlijn van de jaren twintig waarvoor Robbe-Grillet chique *maisons de rendez-vous* en vunzige hoerenkasten installeert. Meer in het algemeen wordt zo het herhalende ritme van seks benadrukt, meer in het bijzonder van seksuele obsessies (zoals het voyeurisme, want in dit boek wordt de ‘voyageur’, de reiziger, al dra een voyeur). Het fetisjisme vertegenwoordigt waarschijnlijk de meest intense vorm van deze herhalende erotiek (en daarbij komen alle lievelingsobjecten van Robbe-Grillet op de proppen zoals ook in eerder werk: stilettohakjes, glasscherven, liefdespoppen, allerlei attributen voor bondage en sm). Dit cliché-materiaal met zijn camp-aspecten vormt zoals in de libertijnse romans uit de achttiende eeuw het bewijs dat erotiek slechts bestaat bij gratie van herhaling: hoe verrukkelijk is het niet de ander in spiegels te begluren terwijl hij of zij *het* doet, maar heerlijker nog is het vertellen daarvan, of zelfs het beschrijven. Van de andere kant is de schrijfdaad, door verlangen gemanipuleerd, een erotische herneming.



Alain Robbe-Grillet (1922-2008)

Ills.: en.wikipedia.org

De erotische 'reprise' sluit aan bij de perversie, etymologisch beschouwd: wegdraaiend van directe, rechtlijnige voortplantingsseks, niet meer strikt doelgericht, grossiert zij in omwegen en uitstelmomenten. Zo ook bij de vertelniveaus: een tweede verteller corrigeert bij Robbe-Grillet het eerste verhaal door middel van noten, noten die op een gegeven moment de tekst overwoekeren; een wankelende hiërarchie is het gevolg: zoals bij Gödel vervaagt elke uiteindelijke controle. Criticus en lezer worden meegezogen; hun stellingname en herstellingsact zijn voorlopig, precair en potentieel van aard. Wie door een gebeurtenis wordt meegesleurd en zich dan herneemt, weet dat de 'reprise' hypothetisch is, aan toeval en geluk hebben onderhevig. Dit engagement vormt het subject en hervormt het, vormt het om, zet het op het spel, zet het op toneel.

De 'reprise' is inderdaad ook een toneelterm: de reprise van een stuk is niet zo maar de herhaling van het vorige, maar betreft een nieuwe variant, een eigen mise-en-scène (*Reprise* 102), terwijl de reprise in de muziek dezelfde noten herneemt, maar anders aangekleed, nieuw gearrangeerd. In de roman van Robbe-Grillet lopen zogenaamde werkelijkheid en toneelspel voortdurend en onlosmakelijk door elkaar heen (in de Jägerstrasse, in het hotel van de gebroeders Mahler, in de poppenkliniek, in het bordeel de Sphinx etc.). Theatraliteit is een zaak van kleren, van vermomming. Het verwisselen van kleren speelt dan ook een belangrijke rol bij de posities die in de roman worden ingenomen. Het geschroeiende gewaad (de *robe grillée* die ook in *Projet pour une révolution à New York* voorkomt) moet door de naaister hersteld worden (ook een vorm van reprise).

'*Reprise*' is restauratie en voortzetting, ook op andere gebieden dan kleding: de meester corrigeert de leerling met een reprise; de spion in de roman wordt

voortdurend (in een reprise) teruggefloten door zijn superieur, maar uiteindelijk wordt de handschoen binnenstebuiten gekeerd: de verrader verraden, de spion bespioneerd; de tekst neemt en herneemt, was altijd al herneming. In crisistijd gloort de reprise als belofte voor nieuwe 'welvaart'; de doden verrijzen weer zoals op toneel; de ruïnes worden weer opgebouwd.

De reprise is de tijdloze, nooit eindigende herneming van het verhaal van de mythe zoals die in een altijd durende praesens speelt. Het is de mythe van Oedipus verplaatst naar Duitsland: moord op de vader; incest met moeder Jo Kast; blindheid en verblinding; de hulp van wie hier Gegenecke heet, zogenaamd een oud-Duitse naam, in feite een verbastering van Antigone, zij die in de tegenovergestelde hoek staat, die de macht uitdaagt, die de hiërarchie onderuithaalt, Antigone die Gégé-Gigi wordt om ook vamp te kunnen zijn. Op dat mythologische vlak is sprake van een kruising met materiaal uit Bretagne: toverdranken en zwerftochten, spookhuizen, de 'ankou', de dood met zijn zeis. Anatole Le Braz, die de Bretonse legenden bundelde, komt terug op menige pagina van de in Brest geboren Robbe-Grillet. Deze 'matière de Brocéliande' (waar ook bijvoorbeeld Chrétien de Troyes uit putte) vormt de placenta van de westerse roman. Om deze verhaallijnen nog complexer te maken worden rookgordijnen opgetrokken, en hanteert de verteller de *Radierflüssigkeit*, de correctievloeistof, zoals in vroegere tijden de gum (*Les Gommés*).

De 'reprise' is de herstelde waarheid, maar ook het goed verborgen bedrog met als schandalig gevolg dat de waarheid (b)lijkt te liegen. Hernemend: de waarheid wordt telkens weer 'versteld', aangepast, is nooit af. Dat komt ook doordat in de tekst de stem van de auteur steeds weer niet (alleen) zijn eigen verhaal (van nu en hier) vertelt, maar drijft op een brede stroom van intertextualiteit. Deze intertextualiteit kan intern zijn, een herneming van eigen teksten uit het verleden, waarbij de voorkeur uitgaat naar het oudste materiaal - *Un régicide*, *Les Gommés*, *Le Voyeur*: toen al werd de meest essentiële boodschap gepresenteerd als herhaling, essentieel door herhaling.

Bij de externe intertextualiteit nemen spionageromans een bevoorrechte positie in, evenals libertijnse ficties en vreemd genoeg de Duitse romantici: de schaduwachtervolger Chamisso, von Arnim met zijn Wonderhoorn, Tieck en zijn met dood doortrokken herinneringen (en Hoffmann natuurlijk die we nog zullen terugzien). Kafka is op de weg, dat had men al begrepen. We ontmoeten Orson Welles (*The Third Man*) en Gide: terwijl Claude Simon een Proust-adept is en

Butor verwant is aan Cendrars, evolueert Robbe-Grillet op dezelfde golflengte als Gide door zijn voortdurende beweeglijkheid binnen een vast patroon. Walter en Alain waren al dubbelgangers in het jeugdwerk van André Gide (*Les Cahiers d'André Walter*) en in *La Reprise* stelt Alain (de auteur) ons voor aan een nieuwe W(alter) von der Brücke - Dupont, de tweelingbroer van Markus: en ook M - Emmanuelle - Aime, zoals Gide zijn vrouw Madeleine in zijn autobiografische teksten noemt, komt aan het eind erbij. We herinneren ons ook wat betreft de overeenkomsten met Gide dat de genealogie die de *Romanesques* opent als twee druppels water lijkt op het begin van *Si le grain ne meurt* (*Schaudern* inbegrepen).

Ook de schilderkunst speelt een rol bij de herhaling: terwijl de *Recherche* van Proust het verhaal vertelt van een letterlijke en literaire herneming van muzikale en picturale ervaringen (Vinteuil en Elstir), imiteert Robbe-Grillet deze omvorming, deze "metempsychose" zoals het op de eerste pagina van Prousts magnum opus luidt. Dit keer valt vooral het werk van Duitse schilders zoals Kaspar David Friedrich en Lovis Corinth op, maar ook de grote visionairen Magritte en Delvaux zijn aanwezig op de achtergrond. Deze verschillende betekenissen van 'reprise' die we in het werk van Robbe-Grillet herkennen, omlijsten als het ware de meest saillante dimensies die met dit begrip samenhangen, namelijk de filosofische en de psychologische.

De 'reprise' als psychoanalytisch begrip

Voor de psychoanalyse die steeds tersluiks weer opduikt bij Robbe-Grillet kan men spreken van een fascinerende kant en van een verwarring scheppende dimensie. Net zo min als bijvoorbeeld Gilles Deleuze, ontkent Robbe-Grillet de waarachtige kracht van de psychoanalyse, maar voor hem bevindt die zich niet daar waar men haar gemeenlijk situeert. Gradiva - de hoofdfiguur uit Jensens gelijknamige verhaal dat de bekendste literaire exegese van Freud voedde en die ook centraal staat in de laatste film van Robbe-Grillet - is als een schaduw in de coulissen.

Wat fascineert is het telkens weer opduiken van jeugdherinneringen die niets uitleggen, maar die de verbeelding in beweging zetten. Drie herinneringen worden vooral hernomen: de wandeling op het Bretonse strand waarbij de jonge 'ik' zijn voetstappen in de sporen van een identieke voorganger plaatst; een nachtmerrie tijdens welke hij lange tijd vergeefs naar de toiletten zoekt (*Reprise* 165) en ten derde, de boot die verlaten in het Landwehrkanal ligt en die hij

vroeger in gezelschap van zijn moeder zou hebben gezien bij een vorig bezoek aan Berlijn. Over deze boot beweert de verteller dat het om het Spookschip zou gaan dat in de *Vliegende Hollander* voorkomt (en dat overigens de Franse titel is), het verhaal van de zeeman die in zijn waanzin eeuwig over de oceanen moet zwerven. De eerste opvoering van de opera van Wagner vond plaats in 1843, hetzelfde jaar dat Kierkegaard naar Berlijn reisde (*Reprise* 216).

Maar wat betekent 'reprise' in de psychoanalyse? Als men de klassieke opvatting aanhangt, zal men zeggen: een verdrongen herinnering die een traumatische ervaring inhoudt en die men tracht te bedwingen door haar in een bepaald kader (dat van de psychoanalytische kuur) opnieuw op te voeren. Maar twee psychoanalytische begrippen wijzen een andere kant op: de *Durcharbeitung* en de *Nachträglichkeit*: het gegeven dat het werk van (aan, met) het onbewuste steeds doorgaat, en het feit dat herinneringen niet vastliggen als een schat uit het verleden maar in het hier en nu gevormd, hervormd, misvormd worden. En op dat vlak sluit de psychoanalyse aan bij een opvatting van 'reprise' als voortgang naar een open toekomst. Van de andere kant komt de herhaling, gezien als mogelijkheid tot 'reprise', naar voren in sommige latere teksten van Freud, bijvoorbeeld in *Jenseits des Lustprinzips*, waar een elementaire vorm van herneming raakt aan de diepste lagen van de mens, daar waar werkelijkheid en het evenwicht van lust en onlust wijken voor de zuivere negativiteit van het doodsverlangen. Robbe-Grillet lijkt terug te deinzen voor deze grens.

De andere tekst van Freud die in deze context van belang is, is het artikel van 1919 over het *Unheimliche*, het vertrouwd onbekende. Dit begrip doordeseemt Robbe-Grillet's *Reprise* volledig. De hoofdpersoon Mathieu (Franck) bekijkt op een gegeven moment een schilderij dat een versie van het Oedipusverhaal voorstelt en gaat vervolgens zijn handen wassen, waarna de tekst als volgt verder gaat: "De tijdloze scène speelt zich weer af in zijn *étrangeté familière* - zijn vertrouwde intieme vreemdheid -" (*Reprise* 112). Het *Unheimliche* is een uiterst beweeglijke tekst die op specifieke wijze *La Reprise* lijkt te becommentariëren. Het essay bestaat uit drie delen: allereerst een lexicale exercitie die de onlosmakelijke eenheid aantoot tussen wat *heimlich* - vertrouwd, intiem - is, en wat zich als *unheimlich* - vreemd, schrikbarend - voordoet (een etymologische zoektocht die Robbe-Grillet met *La Reprise* herneemt). Een tweede sectie van Freuds tekst biedt een aantal voorbeelden van *unheimliche* zaken die Robbe-Grillet op zijn beurt varieert: doden die nog blijken te leven, dubbelgangers (Von der Brücke en

de broers Mahler); ontmoetingen met zijn eigen spiegelbeeld (waar de hoofdfiguur uit *La Reprise* zichzelf als ander ziet in het raam van een treincoupé, een ervaring die Freud ook als eigen droomscène vertelt); de dwanghandeling die iemand naar een plek terugvoert die hij tot elke prijs had willen vermijden (bij Freud ook al de straat met prostituees). *La Reprise* herneemt zo opzichtig een aantal van de persoonlijke herinneringen die Freud exploiteert in zijn theoretisch-literair essay: het is een spel, maar een spel dat de speler in de luren kan leggen. Spiegels in spiegels doen elk gezichtspunt ontsporen. In het derde deel van het *Unheimliche* wordt de theorie tot pure fictie - een prachtige literaire analyse waarin Freud *de Zandman* van E.T.A. Hoffmann bespreekt. De problemen met kijken (waarbij oogdokter Spalanzani centraal staat), de macht der automaten (de pop Olympia) en de uiteindelijke val van hoofdpersoon Nathanaël die zich van een hoge toren naar beneden stort, vormen de drie voornaamste etappes van het verhaal. Robbe-Grillet had deze vertelling al gebruikt in zijn *Romanesques* en de belangrijkste aspecten ervan worden in *La Reprise* opnieuw ingezet. Zoals Jean Bellemin-Noël schrijft, kan de literaire taal het *Unheimliche* een plaats toekennen die de dodelijke uitwaseming ervan neutraliseert wanneer de beelden door woorden worden gedynamiseerd. Door zijn spel met verdubbelingen en herhalingen herneemt Robbe-Grillet dit procedé waarbij hij enerzijds het proces zelf van herhaling blootlegt, inspecteert en bespreekbaar maakt, maar anderzijds samen met zijn lezer wankelt op de smalle evenwichtsbalk van herkenning en ontkenning. Het is de 'reprise' zoals het verlangen haar wenst te boetseren.[5]

Gjentagelsen

Maar om de hele inzet van de onderneming op zijn waarde te schatten, met name het laatstgenoemde element van een 'reprise' die de toekomst opent, is de voornaamste referentie die naar Kierkegaard. Het belangrijkste oriëntatiepunt is daarbij het motto van het boek dat ontleend werd aan de Deense auteur. Vanuit dat motto zou ik willen onderzoeken of de 'reprise' van Robbe-Grillet beantwoordt aan de criteria van de filosoof, daarbij rekening houdend met wat Robbe-Grillet erover zegt in het interview met Peeters. Hier is dat motto:

'Reprise' en 'herinnering' zijn één en dezelfde beweging maar dan in tegengestelde richting; want dat waaraan men zich herinnert ligt in het verleden; het gaat dan dus om een herhaling die naar achteren is gericht; terwijl de eigenlijke 'reprise' (*Gjentagelsen*) een herinnering zou zijn die naar voren is gekeerd. (Søren Kierkegaard, *Gjentagelsen*, 1843)

Kierkegaard is bijzonder trots op die term *Gjentagelsen* die volgens hem de superioriteit van het Deens als filosofische taal aangeeft. De ondertitel van het boek is trouwens ook opmerkelijk: *Et Forsøg i den experimenterende psychologie* waarbij het woord *Forsøg* - verzoek - het tentatieve, zoekende, experimentele, subjectieve karakter van de tekst weergeeft. Het is tekenend voor het verzet van Kierkegaard tegen de Duitse filosofie en meer in het bijzonder tegen Hegel. Volgens de Deense filosoof vormt de *Aufhebung* die het theoretische bouwwerk van Hegel bekroont een synthese waar een subjectieve dimensie aan ontbreekt en die terugschrikt voor een experimentele opstelling. De positie van Kierkegaard lijkt al op die van Heidegger, voor wie de fragmentering van het bestaande (die overal bij Kierkegaard oplicht) zijn oplossing vindt in het aanvaarden van de factualiteit die een authentieke 'reprise' mogelijk maakt. De fragmentering, het polyperspectivisme en de compositie in mozaïekvorm vinden bij Kierkegaard met name hun weerslag in een uitgebreide theatralisatie, een complex rollenspel dat vooral zijn *Gjentagelsen* illustreert. Men kan bij Robbe-Grillet een intensifiëring van die vermommingen en van die maskers constateren; het toneelspel en de wisselende decors zijn in beide gevallen alom tegenwoordig. Het is niet verwonderlijk dat Gilles Deleuze vooral aan Kierkegaard refereert om zijn begrip van 'conceptuele personages' uit te leggen.[6]

De voornaamste verteller in *Gjentagelsen* heet Constantin Constantius, een naam die op ironische wijze diens instabiliteit benadrukt. De naam verwijst ook naar Benjamin Constant die de twijfels en wankelmoedigheden van zijn Adolphe breed had uitgemeten. Bij Kierkegaard denkt de hoofdpersoon veel en diep na over de betekenis van de 'reprise' om te constateren dat de echte esthetische 'reprise' onmogelijk is: deze lost dan op in nostalgie. Maar in navolging van de principes van Kierkegaard wil Constantius zelf de mogelijkheden van de 'reprise' uitproberen. Hij gaat op weg naar Berlijn om het geluk terug te vinden dat hij vroeger in die stad beleefd heeft. Die reis is een kopie van een excursie van Kierkegaard en ze zal door Robbe-Grillet op zijn beurt gekopieerd worden voor wat betreft kader, plaats en posities.

In *La Reprise* treffen we exact hetzelfde appartement in de Jägerstrasse aan met uitzicht op de Gendarmenmarkt (waar Robbe-Grillet zijn *Œdipus* opnieuw enceneert). Constantius, van zijn kant, gaat net als voorheen naar een toneelstuk kijken. Dit keer valt dat tegen (het betreft het vaudevillestuk *der Talisman* van Nestroy, uit 1840, over Rossige Titus en zijn fetisj-pruiken[7]); Constantius hoopte

dat het stuk dezelfde uitwerking zou hebben als toen hij het voor het eerst zag. In dat stuk heerst volgens de auteur een verrukkelijke *Unheimliche* ambiance (Kierkegaard gebruikt het Duitse woord). Constantius voelt zich als Jonas in de buik van de walvis[8] terwijl het meisje dat hij begeert altoos op een veilige afstand blijft.[9]

Die scène, zoals beschreven door Kierkegaard, is onlosmakelijk verbonden met het persoonlijke avontuur dat de schrijver in die tijd bezighield. Het betreft zijn roerige relatie met Regine Olsen, zijn jonge verloofde die hij in 1843 verlaat omdat hij hun verhouding wil blijven zien in de glorie van de beginperiode. Het is een ondervraging van de subjectiviteit, van de manier waarop de subjectiviteit zich kan en moet uitdrukken in een mengvorm van fictie en autobiografische gegevens.

Ook bij Robbe-Grillet zetten de herinneringen de 'reprise' in gang en hebben een grote invloed op de voortgang ervan. Dat geldt bijvoorbeeld voor bepaalde jeugdherinneringen zoals de reis naar Berlijn vroeger met moeder, toen reeds het spookschip voor zijn ogen was opgedoemd - en die boot meent hij in 1949 weer te zien; maar er is ook een beeld van de auteur aan zijn schrijftafel op het landgoed Le Mesnil omringd door het verwoeste landschap na de storm van de millenniumwisseling. Is daar een 'reprise' mogelijk?

Een zekere wanhoop had zich meester gemaakt van Constantius aan het eind van het eerste deel van *Gjentagelsen* (zoals de verteller in de *Recherche* van Proust die ook ondervindt voorafgaand aan de matinee bij de prinses van Guermantes). Daarom verplaatst de aandacht zich naar een ander tekstniveau: daar wordt de geschiedenis verteld van een jongeman die Constantius komt raadplegen. Die jongeman belichaamt een andere dimensie van de auteur, namelijk zijn onmogelijkheid om te trouwen. In het ingevoegde verhaal verandert de passie in herinnering en vervolgens in gevoelens van (poëtische) nostalgie.

Dat is volgens Kierkegaard de esthetische uitweg (waarbij het verlangen wordt gevolgd), terwijl de ethische oplossing ertoe aanzet de wetten te gehoorzamen. Maar voor een ware 'reprise' opent zich nog een andere weg, de dynamische weg van de gebeurtenissen die in zijn subjectiviteit een meer persoonlijke keuze impliceert. Deze 'doorwerkte' subjectiviteit van de jonge man die de wijze woorden van Constantius achter zich laat, biedt een nieuwe oplossing aan. Deze oplossing is religieus van aard en vindt haar oorsprong in het boek *Job*. Job heeft

volgens Kierkegaard geen straf gekregen, maar een beproeving doorstaan, vergelijkbaar met de *Forsøg* en op hetzelfde niveau als de 'reprise' gesitueerd. Beproeving, proeve en 'reprise' die geen logisch van elkaar afgeleide daden zijn, maar openingen naar de toekomst waarbij de vruchten van de disseminatie geplukt kunnen worden. Het betreft een rijpingsproces, een alchemistische ervaring zo men wil.[10]

Dat zegt ook het motto van het boek van Kierkegaard op zijn eigen manier: "Op de wilde bomen geuren vele bloemen; maar gecultiveerde bomen dragen vrucht (cf. Flavius Philostrate l'Ancien, *Les Héroïques*)". Essentie / natuur: begrippen die het heidendom karakteriseren en die verdwijnen in het licht van cultuur, constructie, werkplaats, als waarden van het christendom. Deze religieuze dimensie, die centraal blijft staan in de denkwereld van Kierkegaard, wordt door hem in datzelfde jaar 1843 verder ontwikkeld in zijn boek over het offer van Abraham (*Angst en beven*[11]) en in *Of of*.[12]

Het is de figuur van Job die hier de jonge man begeleidt die een alter ego van de auteur is. Rijk bij aanvang, daarna van alles beroofd op zijn mesthoop gezeten terwijl hij zijn wonden krabt, maar vervolgens in ere hersteld; en dan ontvangt hij het dubbele van wat hij eerst bezat: dat is de echte 'reprise'. De jonge man schrijft in zijn brief aan Constantius: "Ook al heb ik zijn boek telkens weer gelezen (dat van Job), elk woord ervan blijft voor mij nieuw. Elke keer dat ik er weer in begin worden de woorden als nieuw geboren of ze beklijven weer als de eerste keer in mijn ziel." [13] De reprise is een gebeurtenis die zich elke keer weer vernieuwt. In een laatste brief aan "monsieur X, de echte lezer van dit boek" preciseert Constantius dat zijn boek niet echt een goed idee kan geven van die religieuze dimensie. Voor Kierkegaard blijft kunst een achterstand houden ten opzichte van de epifanische dimensie van de religieuze gebeurtenis.[14]

En wat zien we bij Robbe-Grillet? Deze neemt van Kierkegaard het begrip *forsøg* over en het idee van een beproeving. Hij kopieert de reis en laat het theater overal terugkomen; maar dan blijft hij steken in de dimensie van voorlopigheid waarin zijn protagonisten rondjes draaien; alle spiegelscherven kunnen moeilijk gezien worden als echte 'reprises'. Het boek als geheel, met de grote lijnen van totalisatie en versnippering die erin samenkomen, kan dat ons verder leiden? Het zal dan geen religieuze dimensie betreffen zoals bij Kierkegaard, maar wellicht kan de extase anderszins worden verwoord.

De epiloog bij Robbe-Grillet toont ons de protagonist na afloop van zijn beproeving: "Markus von Brücke, Marco genaamd, of ook wel 'Ascher', de grijze man, bedekt met as, die uit zijn eigen gebluste brandstapel oprijst, wordt wakker in de reliëfloze witheid van een ziekenhuiskamer" (Reprise 229). Die nieuwe Job gaat de plaats innemen van zijn tweelingbroer Walter, die door Gigi zou zijn vergiftigd: de dubbelganger die terugkeert en zijn reis weer opvat om met de trein naar Lichtenberg te gaan en vandaar naar het eiland Rügen waar de "schitterend blanke klippen" (253) op hem wachten (en wellicht dat ultieme pseudo-sadiaanse werkje van Robbe-Grillet dat als titel draagt *Un Roman sentimental* en waarvan het verhaal ook in een melkwit kader zijn oorsprong beleeft).

Intussen neemt hij weer de stem van een 'ik' aan en ziet zijn andere dubbelfiguur terug, Pierre Garin, genoemd naar de 'pierre garin stern' die daarboven zijn eigen plaats inneemt. Zo versmelten de dubbelgangers in een ander soort harmonie in overeenstemming met het landschap. Maar laten we niet vergeten dat in de epiloog nog een andere figuur zijn opwachting maakt: inspecteur van politie Hendrik Lorentz is weliswaar een ambtenaar van twijfelachtig allooi, maar hij heeft zijn naam ontleend aan de winnaar van de Nobelprijs voor natuurkunde in 1902, hoogleraar fysica aan de Universiteit van Leiden (1853-1928). Vooral zijn onderzoek op het gebied van het spectrum en de kleurenleer heeft zijn roem gevestigd (Einstein noemt hem zijn geestelijk vader). Hij combineert in *La Reprise* spoken (*spectres*) en spectraal inzicht; beweging en materie komen bijeen; de oorsprong berust in de sporen; en daarom kan de 'reprise' plaatsgrijpen in het verlengde van zijn interventie. De wetenschap heeft God terzijde geschoven, maar zij maakt gemene zaak met onbeslisbaarheid, chaos, serendipiteit, het gebeuren, allemaal fenomenen die de 'reprise' conditioneren. Lorentz "Hendrichou" treedt zo in de plaats van andere meesters (met zijn strikte kostuum en zijn goed getailleerde baardje lijkt hij sterk op de Lenin uit de revolutiejaren en op de stichter van de psychoanalyse zoals die naast de divan in de Berggasse poseert). Zoals voor Kierkegaard licht de 'reprise' in deze omstandigheden op als een soort epifanie, maar de aard daarvan blijft onbeslist, de tekst kan slechts zijn vluchtige passage aanduiden. Men vraagt zich overigens af of Lorentz niet gek is (*Reprise* 243), want hij gaat prat op zijn werkzaamheden als superpooier, en dan vervolgt de tekst :

Onze commissaris met zijn erotische uitpattingen praat met een afgemeten en

bedachtzame stem, vast van toon hoewel soms wat dromerig, een stem die steeds vaker lijkt weg te gaan van het onderzoek om in de nevelen van zijn eigen geest te vertoeven. Zou Eros ook de lievelingsplek zijn van steeds weer herhaalde formules en van de ongrijpbare 'reprise' die altijd klaar staat om weer op te duiken?" (*Reprise* 244)

Die een beetje aparte Bataaf doet natuurlijk denken aan de andere *Dutchman* die in de tekst rondspookt: de Hollander van het wagneriaanse Spookschip (ook een 'spectre'): was het niet zo dat die tot eeuwig over de oceanen ronddolen veroordeelde zwerver uiteindelijk gered wordt in een ultieme vereniging met de vrouw die beloofd heeft bij hem te komen, Santa, de *heilige* verloofde, sacraal getekend? Zou zo op dat scheepswrak in het Landwehrkanal de figuur van de moeder geprojecteerd worden in een herhaling van de vroegere eenheid met haar die deze merkwaardige verschijning in het hart van de stad kan uitleggen?[15] Zo eindigt in elk geval het boek vóór de epiloog: "De altijd al uitgesproken woorden van voorheen worden herhaald en vertellen altijd hetzelfde verhaal van eeuw tot eeuw, steeds weer hernomen en toch altijd weer nieuw..." (*Reprise* 227). De echte 'reprise', dat is het boek.

De 'reprise' hoort thuis in de werkplaats van de literatuur en zo kan Robbe-Grillet daarover tijdens zijn interview met Peeters (hoofdstuk 12) zeggen: "*La Reprise* is geschreven als *La Jalousie*: zin na zin [...] sommige dingen zijn volledig veranderd tijdens het werk." Hij komt zo naar voren als een ontdekkingsreiziger in contact met zaken die vorm krijgen en weer van vorm veranderen.[16]

Dat is ook zeker wel de reden waarom deze roman (want het is een - ongetwijfeld picareske - roman) begint met een reis die een herhaling van een vroegere reis is :

Hier dus herneem ik en vat ik samen. Tijdens de eindeloze treinreis die mij vanaf Eisenach naar Berlijn bracht door de verwoeste landen van Thüringen en Saksen, heb ik voor het eerst sinds lange tijd die man weer opgemerkt die ik mijn dubbelganger noem, om kort te zijn, of mijn alter ego, of nog minder theatraal: de reiziger. (*Reprise* 7)

NOTEN

1. Alain Robbe-Grillet (1922-2008), toonaangevende figuur van de nouveau roman (*Les Gommages*, *Le Voyeur*, *La Jalousie*), later auteur van experimentele romans en filmregisseur.

2. Alain Robbe-Grillet, *Jeux de Mémoire*. Entretiens avec Benoît Peeters, Parijs: Les Impressions Nouvelles/IMEC, 2001.
3. Alain Badiou, *L'Éthique*, Parijs: Nous, 2003.
4. De 'hoofdpersoon' is een agent van de Franse inlichtingendienst. Hij is naar Berlijn gestuurd zonder zijn precieze missie te kennen. Op de Gendarmenplatz ziet hij hoe een aanslag gepleegd wordt, dit vanuit een kamer aan de Jägerstrasse. Allerlei zaken in Berlijn lijken op eigen herinneringen aan te sluiten, maar deze eigenheid wordt ondergraven door dubbelgangers en persoonsverwisselingen. Zo ook in het hotel bij het Landwehrkanal waar hij logeert en bij zijn uitstapjes naar een als Poppenkliniek ogend bordeel. Ontmoetingen met de broers Von Brücke voeren de verwarring ten top, terwijl erotische scènes de zinnen bedwelmen. De lezer raakt daarbij evenzeer de weg kwijt als de verteller(s). Welke identiteit degene heeft die het boek afsluit blijft in het ongewisse.
5. Jean Bellemin-Noël, "Une écriture freudienne?", *Critique*, n° 651, 2001, p. 619 sq.
6. Zie Gilles Deleuze en Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Parijs: Minuit, 1991, evenals G. Deleuze, *Différence et répétition*, Parijs: PUF, 1969.
7. Johan Nestroy schreef vlammeende en schokkende stukken ("de filosoof van het volkstoneel" wordt hij wel genoemd); zo sluit hij aan bij de strijdbare ironie van Kierkegaard en de bevrijdende humor van Robbe-Grillet.
8. Søren Kierkegaard, *La Reprise*, vertaald door Nelly Viallaneix, Parijs: Flammarion, "GF", 1990, p. 107-108.
9. "Zij had niet door dat ze gezien werd en nog minder dat mijn ogen haar observeerden; anders was dat een zonde tegenover haar geweest en erger nog voor mezelf, want er bestaat een vorm van onschuld, van onbevangenheid, die zelfs door de meest pure gedachte kan worden aangetast" (S. Kierkegaard, op. cit., p. 110; mijn vertaling uit het Frans, SH). Het meisje dat in de buurt van Kopenhagen woont en dat Constantius associeert met het andere meisje dat hij in het theater heeft gezien, gaat ook op soortgelijke wijze haar gang in een afgelegen dal zonder zich van de aanwezigheid van een voyeur bewust te zijn. Bij Robbe-Grillet worden jonge dames zoals bekend op een wat minder ingetogen wijze bejegend, maar in beide gevallen getuigen zowel de verre blik als de gewelddadige bejegening van een problematische relatie tot (de juiste) afstand nemen van de ander verbonden met het Unheimliche.
10. Voor wat betreft de alchemistische dimensie van het werk van Robbe-Grillet, zie Christian Milat, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste*, Ottawa/Parijs: Les

Éditions David/L'Harmattan, Voix savantes", 2001.

11. Dat Jacques Derrida als uitgangspunt neemt in Donner la mort, Parijs: Galilée, 1999. Zie ook de bijdrage van Wim Peeters in deze bundel.

12. In zijn interviews met Benoît Peeters signaleert Robbe-Grillet onder andere dat de Franse vertaling de différ(e/a)nce misloopt welke de Deense titel: Enten - Eller uitdrukt.

13. S. Kierkegaard, op. cit., p. 150.

14. Voor Badiou (zie op. cit.), zijn die twee vormen van gebeurtenis gelijkwaardig.

15. Op indirecte wijze nochtans, want het Landwehrkanal is eigenlijk een omleiding van de Spree.

16. Als concreet voorbeeld wijst Robbe-Grillet op een passage in het boek waar hij vermeld had dat de Friedrichstrasse uitkomt op de Amerikaanse sector en niet op de Franse; die vergissing wordt door de tekst meegenomen en in het verhaal zelf gecorrigeerd. Op een algemeen niveau heeft dit als implicatie dat de auteur zijn weg ontdekt en geenszins een vooraf bepaald parcours volgt.

Abrahams offer ~ Of de dwangmatige herhaling van een vader-mythe



Abraham & Isaac (oil on canvas), Rembrandt, 1634

Wat onderscheidt een vader, die altijd ook een zoon is, van een zoon?[i] Waaraan ontleent de vader het gezag als vader op te treden? Wat geeft de woorden van een vader gewicht? En waarom is er in de eenentwintigste eeuw nog steeds vraag naar de rol van de vader binnen de familiestructuur? Bij dit soort vragen gaat het om de functie van het vaderschap. Het zijn vragen die vaders en zonen wel niet zo vaak met elkaar zullen bespreken. Dat is geen toeval: de functieomschrijving van het vaderschap roept een soort onbehagen in ons op. Het herinnert aan verhalen over autoritaire vaders die geen woord te veel vuil maken of aan praatzieke anti-autoritaire vaders die de kinderen radeloos achterlaten.

Een oude kwestie tussen vader en zoon...

Een kwestie tussen vader en zoon die blijft fascineren, is het bijbelse verhaal in het boek Genesis 22, waarin de aartsvader Abraham van God de opdracht krijgt zijn zoon Ishâq te offeren. Het verhaal herinnert ons niet alleen aan de afschaffing van het mensenoffer, het gaat ook over de communicatie tussen vader en zoon. Een extremere situatie tussen beiden is nauwelijks denkbaar. Abrahams huwelijk met Sara is tot op hoge leeftijd kinderloos gebleven. En nu moet hun enige zoon die door God hoogstpersoonlijk voorbestemd is een groots volk voort te brengen en met wie hij een eeuwig verbond wil aangaan, door zijn vader op de brandstapel gelegd worden? Toch worden er in het verhaal over dit *holocaustum* of brandoffer nauwelijks woorden gewisseld. Het verhaal fascineert juist omdat er zoveel on gezegd blijft. De literatuur-wetenschapper Erich Auerbach (1946) wijst er in

zijn boek *Mimesis* op dat enkel de beslissende hoogtepunten in de handeling worden geaccentueerd, wat ertussen ligt is irrelevant; [...] de gedachten en gevoelens blijven onuitgesproken, worden alleen gesuggereerd in het zwijgen en in fragmentarische uitlatingen; het geheel in maximale en continue spanning op één doel gericht [...] blijft raadselachtig en op de achtergrond.[2]

Waarom vecht Abraham het goddelijk bevel tot *parracidum*, tot verwantenmoord, niet aan? Een verstoring van de genealogische orde moet toch met alle mogelijke middelen voorkomen worden: zonder Ishâq is er immers geen toekomst. Bovendien was Abraham bepaald niet op zijn mond gevallen. Toen het om de redding van Sodom en Gomorra ging, had hij wel de moed met God in discussie te gaan.

In zijn werk *Der Streit der Fakultäten* weet Immanuel Kant (1798) wel raad met zulk een amoreel bevel. Alles wat tegen de moraal in gaat moet je volgens de filosoof wantrouwen. Volgens Kant had Abraham op de vermeende goddelijke stem moeten antwoorden: “Dass ich meinen guten Sohn nicht tödten sollte, ist ganz gewiss; dass aber du, der du mir erscheinst, Gott sei, davon bin ich nicht gewiss und kann es auch nicht werden.”[3] Maar wat zegt Abraham? Op de vraag van zijn zoon: “Wij hebben wel vuur en hout, maar waar is het offerdier?”, antwoordt hij: “God zelf zal wel voor het offerdier zorgen, mijn zoon.” (Gen. 22, 7-8) Waarom neemt Ishâq genoegen met dit uitwijkende antwoord? Ishâq, die volgens berekeningen toen zo’n 37 jaar oud geweest moet zijn, had zijn vader toch tot de orde kunnen roepen?

Het verhaal is een provocatie voor ieder familiemans. Het daagt ons uit de uiterste grens te bepalen, hoe ver vaders en zonen in woord en daad kunnen gaan. Het onbehagen dat we daarbij voelen, herinnert ons aan het feit dat we ons niet geborgen voelen in Vader Abrahams schoot. Al meer dan 2500 jaar kunnen we het niet laten dit verhaal steeds weer te herhalen, te variëren en van commentaar te voorzien. De lijst van geleerden, theologen, filosofen, schrijvers, dichters en singer/songwriters die reageren op de mythe is lang: Flavius Josephus, Origenes, Moses Maimonides, Martin Luther, Søren Kierkegaard, Martin Buber, Jacques Derrida, Johann Wolfgang von Goethe, Alfred Döblin, Leszek Kołakowski, Bernard Malamud, José Saramago, Wilfred Owen, Bob Dylan en zelfs Woody Allen, om maar een paar beroemde namen te noemen.[4] We kunnen blijkbaar niet niet-interpreteren. Je zou het ook anders kunnen formuleren: Waarom kunnen we het gezwets over dit verhaal niet stoppen?

Complexiteitsreducties

Het Genesis-verhaal wordt op allerlei manieren steeds weer gebruikt en misbruikt. Naar aanleiding van de moord op de Nederlandse filmmaker en televisiefiguur Theo van Gogh stelt de Nederlandse columnist Max Pam in zijn essay *Het bijenspook* (2009) de vraag of het fanatisme van de moordenaar Mohammed B. niet vergelijkbaar zou zijn met het fanatisme van Abraham.[5] Pam miskent daarbij een fundamenteel verschil tussen de islamitische en de joods-christelijke traditie. Zijn poging de complexiteit van het bijbelverhaal radicaal te reduceren is volledig conform met de korantraditie. In de Koran offert Ibrâhîm niet Ishâq, maar diens halfbroer Ismâ îl. Voor de bijbellezer wordt die zoon van de slavin Hagar op aandringen van Sara samen met zijn moeder in de woestijn uitgezet. Maar het belangrijkste verschil ligt in het feit dat Ibrâhîm en Ismâ îl het volledig met elkaar eens zijn over het offer. Ze kunnen dus open met elkaar spreken.

Toen het zover was dat hij [Ismâ îl, WP] met hem [Ibrâhîm] mee kon gaan zei hij: 'Mijn zoon, ik heb in de slaap gezien dat ik je zal offeren. Zie eens wat jij ervan vindt.' Hij zei: 'Mijn vader, doe wat je bevolen is. Je zult merken dat ik, als God het wil, iemand ben die geduldig volhardt.'(sûra 37, 103)

De Koran kent geen enkele twijfel. De vertelling is vrij van de spanning van het onuitgesprokene, die de bijbelversie zo kenmerkt, en die de begeerte oproept die leemte in te vullen. Wist Mohammed B. dat de bijbelse Abraham veel fanatieker is dan Ibrâhîm in de Koran? Abraham kan het niet op een akkoordje gooien met zijn slachtoffer.

Gezwetsgevaar

Wat maakt het bijbelse offerverhaal zo uniek, dat het tot op de dag van vandaag een schrijver kan uitdagen? Zijn er in het Avondland soms geen vergelijkbare verhalen? De Griekse mythe van Agamemnon bijvoorbeeld, die zijn dochter Iphigeneia opoffert, komt aardig in de buurt. Toch is er ook hier een fundamenteel verschil. Zonder dit offer weigeren de ontstemde Griekse goden de Griekse oorlogsvloot naar Troje te laten vertrekken. Het offer dient hier dus het algemeen belang. Ook dit verhaal is tragisch, maar het is wel inzichtelijk en kan moeiteloos als extreem voorbeeld van zelfopoffering voor de gemeenschap dienen. Daarentegen kan niemand in de omgeving van Abraham diens 'resignatie',[6] zoals Søren Kierkegaard het noemt, na Gods bevel begrijpen. Daarom informeert Abraham Sara, Ishâq of zijn vertrouweling en knecht Eliezel

ook niet. Het blijft een zuiver persoonlijke kwestie tussen hem en God. In zijn boek *Vrees en beven* (1843), dat volledig aan de *Akedah*, de binding van Ishâq, gewijd is, laat Kierkegaard Abraham tegen zichzelf opperen dat de offering van Ishâq toch wel niet zal gebeuren, “en zo het wel gebeurt, zal de Heer mij een nieuwe Ishâq geven, en wel krachtens het absurde” (Kierkegaard 123). Die absurde logica is voor een buitenstaander nauwelijks te volgen. In die zin kunnen we dus niets van Abraham leren, dan ons “te verbazen” (Kierkegaard 41) en met hem mee te voelen. De reactie van Kierkegaard past binnen de christelijke traditie, die zich concentreert op wat Abraham gevoeld en gedacht zou kunnen hebben en waarom zijn reactie de enige juiste moet zijn. In het christendom is er voor Ishâq nauwelijks aandacht. Het verhinderde offer van Ishâq door zijn vader bereidt het finale offer van Jezus aan het kruis door God de Vader voor. In een hoorcollege uit de jaren 1535-1538 leeft Martin Luther zich geheel in Abrahams situatie in, niets over het bevel van God prijs te kunnen geven:

Was meynest du aber, daß Abraham hier in seinem Herten wird gefühlet haben? denn er hat ja Fleische und Blut gehabt, und ist, wie ich oft gesaget habe, kein unfreundlicher Mann gewesen (der keine natürliche Neigung, Mitleiden und weiches Hertz gehabt hat). Es wird ihm aber das den Schmerzen auch gemehret haben, daß er diese That niemand hat dürfen offenbaren, sonst würde es ihm jederman widerrathen haben, und würde ihn der grosse Haufe, so es ihm widerrathen hätte, vielleicht auch etwas bewogen haben.[7]

In *Vrees en beven* schrijft Kierkegaard onder het pseudoniem ‘Johannes de Silentio’ en dat is geen toeval. Nog steeds herkenbaar voor de moderne mens is het zwijgen van Abraham. Hij kan niet spreken en daar ligt volgens Kierkegaard zijn “nood en angst. Als ik mij namelijk niet verstaanbaar kan maken wanneer ik spreek, dan spreek ik niet, ook al sprak ik onophoudelijk dag en nacht” (Kierkegaard 121). De Deense filosoof beschrijft het communicatieve dilemma van Abraham als volgt: “Als de betekenis van zijn leven in een uiterlijke handeling ligt, dan heeft hij niets te zeggen en dan is alles wat hij zegt in wezen geklets, waarmee hij zichzelf alleen maar verzwakt” (Kierkegaard 124). Herkenbaar blijft de tragische situatie te moeten handelen, zonder daar vooraf of achteraf ook maar met iemand zinvol over te kunnen praten, een situatie waarin elk commentaar gezwets is.

De Franse filosoof Jacques Derrida is op zoek naar het grootst mogelijke gezwetsgevaar. Hij plaatst het verhaal in de context van onze globale

mediamaatschappij en stelt zich dan voor wat er zou gebeuren wanneer het offerbevel uit zou komen. Het wereldkundig maken van het goddelijke verraad aan de eigen belofte is het ultimatieve verraad: “The supreme betrayal would have been to transform a secret of this kind into a public affair, in other words, to introduce a third party, thus transforming it into an item of *news* in public space [...].”[8] Naïef speculerend over wat God Abraham in onze maatschappij te bedenken zou hebben gegeven, legt Derrida God de volgende woorden in de mond:

‘Above all, no journalists, nor any confessors, of course, nor any psychoanalysts: don’t speak even to your analyst about it!’ It is certain, apodictically certified, this is what God *meant to tell him*, did tell him, whether or not he did so explicitly. [...] God: ‘So, no mediator between us [...], no media between us. [...]’. (Derrida 57)

Derrida wijst erop dat alle instituties die in onze maatschappij brisante informatie en vooral geruchten, roddels en gezwets moreel wegen – de biecht, de therapie en de pers – buitenspel moeten staan. Het offerverhaal is dus een verhaal over datgene wat zich tussen vader en zoon aan onze communicatieve controle moet onttrekken. Het gaat vooraf aan alle communicatie en kan nooit vanzelfsprekend worden.

De joodse herhalingsstrategie

Derrida is blijkbaar goed geïnformeerd over de joodse *Haggadische Midrasj*-traditie. Die midrasj-commentaren zijn paradigmatisch voor de verwerking van een mythe die geldigheid blijft opeisen en waar een geautoriseerde tekst van bestaat. Hierin wortelen de vrijheden die schrijvers zich kunnen veroorloven om de hiaten in de bijbeltekst creatief op te vullen en toe te spitsen. Ishâq en ook zijn moeder Sarah krijgen als potentiële slachtoffers binnen deze commentaartraditie een grotere rol toebedeeld. Ishâq is ook de eerste overlevende. Hij is het voorbeeld voor alle overlevenden in de Joodse geschiedenis na hem. Hij staat voor de mogelijkheid ondanks alle leed en vertwijfeling de lach niet te verliezen: de naam Ishâq (Jizchak) betekent zoiets als ‘hij die lacht’. Door de focus op Ishâq en ook op zijn moeder Sarah krijgt de rol van de communicatie weer meer gewicht.

In die Hebreeuwse bijbelcommentaren is het in plaats van de media de duivel die als pottekijker wordt opgevoerd, en die het zwijgen tussen vader Abraham en zijn zoon probeert te doorbreken. Dit onderstreept nog eens de noodzaak van het absolute stilzwijgen. Want Satan maakt het verhaal op alle denkbare manieren

publiek: hij informeert alle betrokken partijen over de zogenaamde desinformatie van God en/of Abraham. In de *Midrasj Tanchuma* uit de vierde eeuw probeert Satan eerst vermomd als oude grijsaard Abraham in gewetensnood te brengen.[9] Als dit niet lukt, probeert hij verkleed als jongeling vergeefs de argwaan van Ishâq op te roepen. Bij een volgende poging verraadt Satan het verdere verloop van het goddelijk plan aan Abraham. Hij vertelt dat het maar een test is en dat er reeds een ram achter de hand wordt gehouden om in plaats van Ishâq geofferd te worden. Het is evenwel het lot van de duivel, zo staat er in de tekst, dat zelfs als hij de waarheid spreekt, hij toch niet geloofd wordt. Uiteindelijk informeert de duivel Sara over wat er gebeurd is. Hij vertelt hoe God Abraham nog op het laatste nippertje kon tegenhouden. Die boodschap is voor Sara onverdraaglijk. Ze sterft ter plekke. De twintigste-eeuwse Duitse schrijver Franz Fühmann varieert op de interventie van de duivel aan het offeraltaar. In *Tanchuma* duwt de duivel uiteindelijk zelf het mes uit Abrahams hand, waardoor God voor voldongen feiten komt te staan. Bij Fühmann neemt Satan de gestalte van een engel aan en doet zo alsof hij in naam van God het offerbevel terugneemt.[10] God wil niet voor nog meer verwarring zorgen en laat het gebeuren. De communicatie van de duivel tast in die laatste versie de goddelijke almacht aan.

Mythe en herhaling

Geen enkele nog zo geloofondergravende variant kan de kracht van de mythe afzwakken. Integendeel: hoe krachtiger een mythe, des te meer varianten ze toelaat. Je kunt zelfs zonder problemen de rollenbezetting en dialogen veranderen. De kern wordt door nieuwe versies niet afgezwakt of verbruikt; zelfs sterk afwijkende versies herhalen nog die essentie. In eerste instantie herhaalt en hernieuwt een mythe volgens de Duitse systeemtheoreticus en socioloog Niklas Luhmann onze verbazing over het feit dat we vertrouwd zijn met het onvertrouwde.[11] Bij het offerverhaal worden we herinnerd aan de merkwaardigheid dat Abraham als potentiële moordenaar een rolmodel voor ons kan zijn. Volgens Luhmann is het dan ook begrijpelijk dat de mythe een voorliefde heeft voor de vorm van een paradox. Op die manier kan ze onze verbazing steeds weer opwekken, zonder de vraag te moeten beantwoorden of de informatie juist is of niet. Geen enkele actualisering of uitwerking van het summiere bijbelverhaal kan de paradoxe waarheid in de kern van het verhaal uithollen.

Het ambt van de vader

De noodzaak onze 'verbazing' over het offerverhaal te re-actualiseren is met

betrekking tot de vraag naar het vaderschap en het gesprek tussen vader en zoon uitgesproken sterk. Voor het vaderschap volstaat het in onze cultuur niet verwekker te zijn. Zonder DNA-test was het tot voor kort ook moeilijk te bewijzen. Bij moeders is dat anders. Het Latijnse rechtsspreekwoord 'mater semper certa est' wijst op het eenvoudige feit dat het moederschap door de zwangerschap en geboorte moeilijk in twijfel te trekken is. Daarentegen definieert het Romeinse recht de vader eenvoudigweg als de man naast de vrouw. Tegenwoordig volstaat ook het verdienen van de kost of het beschermen van de familie niet meer om het vaderschap te legitimeren. Dat kunnen moeders even goed. Wat is dan een vader? Volgens de Franse rechtshistoricus en psychoanalyticus Pierre Legendre is de vader de persoon die het vaderambt bekleedt.[12] Enkel doordat de vader slechts een ambt uitoefent, is hij niet almachtig. Anders zou hij zomaar dictatoriaal de wet kunnen dicteren en naar eigen believen grenzen kunnen stellen of willekeurig verboden kunnen afkondigen. Hij moet zijn ambt 'in naam van' uitoefenen. Hij belichaamt dus de levensnoodzakelijke band tussen het subject en een hogere derde instantie buiten hem, die zijn doen en laten fundeert. Hij oefent zijn functie uit met als uiteindelijk doel voor zijn kind de verbondenheid met een absoluut referentiekader te personifiëren, met de principes van de wet en redelijkheid. Door die onzichtbare en abstracte verbondenheid met zijn beeltenis te verbinden, maakt de vader die verbondenheid voor zijn zoon in alle concreetheid leefbaar. Het vaderambt is dus uitsluitend van institutionele aard. Het institutionele karakter impliceert het eigenlijk al: het geslacht doet er niet toe. Ook moeders kunnen de rol van pater familias vervullen. En die rol is voor zoon en dochter gelijk. Het Latijn maakt dit duidelijk: *filius* en *filia* hebben dezelfde stam. Maar geen enkel nog zo progressief familiemodel kan de figuur van de pater familias verdringen. Iemand moet het kind met de institutionele kant van het bestaan vertrouwd maken, het als subject voor het eerst de wet spellen en de verboden in werking stellen. Iemand moet zich voor de afgrond stellen, die de vraag naar de grond van wet en orde oproept. Hij (of zij) waarborgt de institutionele constitutie van de subjectiviteit, die de voorwaarde is van onze cultuur.

In dit opzicht is volgens Pierre Legendre die offerscène tussen vader en zoon op de berg Moria paradigmatisch voor de Europese cultuur. Daar wordt de vader in het vaderambt geïnstalleerd. De binding van Ishâq maakt zichtbaar dat een maatschappij van moeders niet volstaat. De vader heeft structureel gezien een noodzakelijke positie: hij bevindt zich in de paradoxe positie van diegene, die tegelijkertijd de moordenaar is van zijn kind en die het genade verleent (vgl.

Legendre 33, 144). In de centrale scène bindt hij de handen van zijn zoon voor de moord vast en bindt hij hem weer los. Met die handeling ontbindt hij niet alleen zichzelf, maar ook zijn zoon van een directe verbondenheid met de almacht. Niemand vergt nog het Abrahamitische offer. Kinderen moeten enkel geloven dat de vader niet de onbeperkte alleenheerser is in de *oikos*, het huishouden, maar dat er nog een derde instantie is, in wiens naam de vader zijn ambt opneemt. Hij is voor zijn functioneren op dat hem overstijgend referentiepunt aangewezen, zonder er evenwel nog direct door aangestuurd te worden. Het referentiepunt buiten hem kan God, de cultuur, de mensheid of zelfs leeg zijn; het volstaat te geloven dat geen vader eigenmachtig kan optreden. In de Abraham-mythe wordt een probleem verwerkt, dat niet kan worden afgeschaft. Wie kan een vader ervan weerhouden, zich op een alleen voor hem hoorbare stem beroepend, zijn zoon op te offeren? Wanneer een vader het mes trekt, kunnen we slechts met ongeloof reageren en stellen dat dat niet verlangd wordt. Het vaderlijke geweld vormt dus de kern van de mythe. De fascinatie van het verhaal bestaat erin, dat het paradoxaal genoeg moet laten zien wat geen plaats mag hebben in onze maatschappij. Voor Legendre is er geen enkele cultuur die de vraag naar de verbodsstructuur kan verhandelen, zonder op mythologische beelden en teksten terug te vallen (cf. Legendre 108). De funderende scènes maken expliciet wat aan de grondslag ligt van onze cultuur. Niemand kan de impliciete waarheid in die scènes ontkennen, of je nu gelovig bent of niet. Die waarheid is onuitputtelijk en valt niet sluitend te verklaren. Onze maatschappij is op dit soort dogmatische scènes aangewezen, om langs de ene kant het ambt van de vader af te bakenen en langs de andere kant de grenzen van het gesprek tussen vader en zoon te markeren.

Ontluisterende varianten I: een tyrannieke vader

In de 'Stemming' aan het begin van *Vrees en beven* schrijft Kierkegaard een variant op het offerverhaal, waarin Abraham in een ultieme poging probeert, datgene wat hem opgedragen is, aan Ishâq uit te leggen:

Maar Abraham sprak tot zichzelf: 'Ik wil voor Ishâq toch niet verbergen waar deze gang hem heenvoert.' Hij bleef stilstaan, legde zijn hand op het hoofd van Ishâq om hem te zegenen en Ishâq boog zich neer om die zegen te ontvangen. Abrahams voorkomen was vaderlijk, zijn blik was mild, zijn woorden waren vermanend. Maar Ishâq was niet in staat hem te begrijpen, zijn ziel kon niet worden verlicht. Hij greep Abraham bij zijn knieën en viel smekend aan zijn

voeten. Hij pleitte voor zijn jonge leven, voor zijn hoopvolle verwachtingen, hij herinnerde aan de vreugde in Abrahams huis, hij stelde hem het verdriet en de eenzaamheid voor ogen. Toen richtte Abraham de jongen op en nam hem bij de hand terwijl hij verder ging, en hij sprak woorden vol troost en vermaning. Maar Ishâq kon hem niet begrijpen. Hij besteeg de berg Moria, maar Ishâq begreep hem niet. Hij wendde zich een ogenblik van hem af, maar toen Ishâq Abrahams gezicht weer zag, was dat veranderd: zijn blik was wild, zijn gedaante was een verschrikking. Hij greep Ishâq bij zijn borst, wierp hem tegen de grond en zei: 'Doomoor, geloof jij dat ik je vader ben? Ik ben een afgodendienaar. Geloof jij dat dit een bevel van God is? Nee, het is mijn moordlust.' Toen sidderde Ishâq en riep in zijn angst: 'God in de hemel, erbarm u over mij, God van Abraham, erbarm u over mij. Als ik geen vader meer op aarde heb, weest u dan mijn vader!' Maar Abraham zei zacht bij zichzelf: 'Heer in de hemel ik dank u, want het is toch beter dat hij gelooft dat ik een onmens ben, dan dat hij zijn geloof in u zou verliezen.' (Kierkegaard 15-16)

Hier duikt de vraag weer op: Wat is een vader en hoe ver kan een vader gaan? Abraham kan de verleiding vaderlijk op Ishâq in te spreken niet weerstaan. Maar als Ishâq vol onbegrip en paniek om zijn leven smeekt, is hij gedwongen zich als bloeddorstig tyran te gedragen om het vertrouwen in het ontoegankelijke referentiepunt dat het vaderschap legitimeert niet in gevaar te brengen. Abraham moet zich dus paradoxerwijze vaderonwaardig gedragen, om het geloof in een hogere orde die een individuele vader in zijn ambt installeert, te sterken.

Ontluisterende varianten II: het offer als managementprobleem

Geïnspireerd door Kierkegaard schrijft Franz Kafka in een brief aan Robert Klopstock van juni 1921 een tweetal varianten op het offerverhaal. In een eerste variant heeft Abraham het te druk om met Ishâq op pad te gaan voor het offerritueel. Het hogere principe dat het vaderschap legitimeert is hier op de achtergrond geraakt en wordt vervangen door de rationaliteit van het management. Etymologisch gaat het woord 'management' waarschijnlijk terug op het Oudfranse *mesnage* in de betekenis van huishouden en familie. In die zin heeft bij Kafka de zoon zijn leven dus niet aan een reddende engel te danken, maar aan de managementkwaliteiten van de pater familias, die zijn handen vol heeft aan het reilen en zeilen binnen het huishouden. Er is geen hogere instantie meer, die de vader nog beveelt of ervan weerhoudt het offermes uit de balk te trekken. Langs de andere kant is geen enkele moeite hem te veel ten bate van het

welzijn van zijn familie. En als het lucratief is voor zijn huis, pleegt hij ook een mensenoffer dat hij “bereitwillig wie ein Kellner zu erfüllen bereit wäre”. Maar nu heeft hij dus even geen tijd,

[...] weil er von zuhause nicht fort kann, er ist unentbehrlich, die Wirtschaft benötigt ihn, immerfort ist noch etwas anzuordnen, das Haus ist nicht fertig, aber ohne daß sein Haus fertig ist, ohne diesen Rückhalt kann er nicht fort, das sieht auch die Bibel ein, denn sie sagt: ‘er bestellte sein Haus’ und Abraham hatte wirklich alles in Fülle schon vorher; wenn er nicht das Haus gehabt hätte, wo hätte er sonst den Sohn aufgezogen, in welchem Balken das Opferrmesser stecken gehabt?[13]

In de versie van Kafka duikt de vraag naar het offer op als een rest die niet weg te rationaliseren valt. Die tegenstrijdigheid kenmerkt volgens Legendre de moderne mens. Kafka herinnert ons aan het feit dat we liever niet de uitzonderingspositie van Abraham innemen en we hem liever willen vergeten. In een wereld waarin we ons samenleven met behulp van techniek, wetenschap en vigerend recht kunnen ‘managen’, lijken we aan het drama tussen Abraham en Ishâq te kunnen ontsnappen. Maar welke orde kan voorkomen dat we gaan moorden als een serviele kelner, waarbij het geen onderscheid meer maakt of we kind, volwassene, vader of moeder zijn? Het is de taak van de kunst steeds weer het oorspronkelijke beeld van het vaderschap op te roepen en ons op die manier met een hoger principe te confronteren, dat de scheiding tussen woord en daad kan garanderen. Een blik op de verschillende versies van het offerverhaal kunnen een zinloze herhalingsdwang verhinderen, waarbij het verschil tussen offer en moord diffuus wordt.

You who build these altars now
to sacrifice these children,
you must not do it anymore.
A scheme is not a vision
and you never have been tempted
by a demon or a god.
You who stand above them now,
your hatchets blunt and bloody,
you were not there before,
when I lay upon a mountain
and my father’s hand was trembling

with the beauty of the word.

(Leonard Cohen, 'Story of Isaac', 1969)

NOTEN

1. Een ingekorte en aangepaste versie van dit artikel verscheen eerder in het Systeemtheoretisch Bulletin (september 2009, 89-99) als "Een oude kwestie tussen vader en zoon... Dogmatisch-antropologische reflecties".
2. Erich Auerbach, *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*, herziene vertaling uit het Duits door Wilfred Oranje, Amsterdam: Olympus, 2004, 16.
3. Immanuel Kant, "Streit der Fakultäten", in I.K., *Kant's Werke* (Akademieausgabe), deel VII, Berlin: Verlag Georg Reimer, 1917, 63.
4. Een overzicht over de varianten en commentaren op het offerverhaal is te vinden in: Michael Niehaus en Wim Peeters (red.), *Mythos Abraham. Texte von der Genesis bis Franz Kafka*, Stuttgart: Reclam, 2009.
5. Max Pam: "Het bijenspook", in M.P., *Het bijenspook. Over dier, mens en god*, Amsterdam: Prometheus, 2009, 11-46.
6. Cf. Søren Kierkegaard, "Vrees en Beven. Dialektische lyriek door Johannes de silentio", in Frits Florin en Karl Verstrynge (red.), *Søren Kierkegaard Werken*, vertaling uit het Deens door Andries Visser, Budel: Uitgeverij Damon, 2006, 41.
7. Martin Luther, *Martin Luthers sowohl in Deutscher als Lateinischer Sprache verfertigte und aus der letztern in die erstere übersetzte Sämtliche Schriften*, onder redactie van Johann Georg Walch, Halle: Gebauer, 1740, deel 1, 2235-2236.
8. Jacques Derrida, "Above all, No Journalists!", in Hent de Vries en Samuel Weber, *Religion and Media*, vertaald uit het Frans door Samuel Weber, Stanford (California): Stanford University Press, 2001, 57.
9. Cf. "Midrasch Tanchuma [Jelamdenu]. Ishâqs Opferung", in *Aus Israels Lehrhallen. Kleine Midraschim zur späteren legendarischen Literatur des alten Testaments*, 1. Band (1. Hälfte), voor het eerst vertaald door Aug. Wünsche, Leipzig: Verlag von Eduard Pfeiffer, 1907, 53-54, 55-57.
10. Franz Fühmann, "Erzvater und Satan" (1968), in F.F., *Das Ohr des Dionysios. Nachgelassene Erzählungen*, onder redactie van Ingrid Prignitz, Rostock: Hinstorff Verlag, 1985, 15.
11. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Zweiter Teilband, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, 648-649.
12. Cf. Pierre Legendre, *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater* (Le crime du caporal Lortie. Traité sur le père), vertaling uit het Frans

door Clemens Porschlegel, Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1998, 141.
13. Franz Kafka, "Brief an Robert Klopstock (Juni 1921)", in F.K., Briefe 1902-1924, onder redactie van Max Brod, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1975, 333-334.