

Essay

SCHEPPEND SCHRIJVEN. EEN PLEIDOOI*Dorine Vergote*

Literatuur heeft een rol te spelen. Ongetwijfeld. Wie echter het belang van literatuur verdedigt, ondervindt al snel dat het pleiten voor haar behoud een complexe aangelegenheid is. Enerzijds wordt de bestaansreden van de roman vanuit een utilitair denken in vraag gesteld. Anderzijds stoten literatuurwetenschappers en ook auteurs die aan de roman een ander 'nut' of 'belang' toekennen al snel op moeilijkheden. Men haalt dan in een pleidooi voor de literatuur meestal argumenten aan als persoonlijkheidsvorming, empathie, inzicht in jezelf en anderen, taalontwikkeling en het belang van een literaire vorming die vroeg of laat haar vruchten zou afwerpen in andere beroepen. Een filosoof als Gilles Deleuze legt echter het antwoord in de literatuur zelf. Hij wordt daarin ondersteund door literaire auteurs die wijzen op de scheppende kracht van de schrijver. De schrijver is een schepper. Hij vindt 'nieuwe' mogelijkheden van bestaan uit waartoe wij anders de toegang zouden zijn ontzegd. Deleuze heeft dan ook een krachtig argument: als wij het voor de literatuur opnemen, en volgens Deleuze tegelijk ook voor de filosofie die evengoed een zaak moet zijn van stijl, dan is dit wel degelijk in ons belang: namelijk om een verarming van ons leven, van onze bestaansmogelijkheden tegen te gaan.

Hoe stellen wij ons het einde van de literatuur voor? Meestal wegen we daarbij de impact van de literatuur af tegen die van de audiovisuele kunsten. We spelen dan met de gedachte dat deze laatste vroeg of laat de plaats van de literatuur zullen vullen, innemen of vervangen. Geruisloos. Zonder dat iemand het merkt, zo schreef Milan Kundera, worden de letters kleiner, tot ze volkomen onzichtbaar zijn... Maar het ligt niet in de aard van de dingen, aldus Deleuze, dat het audiovisuele het boek zomaar vervangt. Als de literatuur sterft, dan door moord. Een politieke moord (zoals in de USSR), in elk geval een gewelddadige dood. En vreemd genoeg vallen daarbij meer slachtoffers dan de literatuur alleen. Het gaat immers niet om een strijd tussen de literatuur en de audiovisuele expressievormen, maar het probleem bestaat erin dat het zeer twijfelachtig wordt of het audiovisuele zich voorwaarden van creatie kan verschaffen als de literatuur niet de hare redt. Een bundeling van creatieve krachten is belangrijk en het gebundelde verzet moet zich richten tegen de marktmechanismen van het kapitalisme die, doordat ze een snelle roulatie verwachten, niet meer de mogelijkheid laten om te creëren.

Het gevecht dat de literatuur moet voeren is er een voor het behoud van wat haar onmiskenbaar eigen is: het fabuleren. Deleuze pikt daarmee het begrip

‘fabulatie’ van Henri Bergson terug op. Zo noemde Bergson de instinctieve neiging van de mens om voor natuurfenomenen een god te verzinnen een geval van ‘fabulatie’. De mens is immers van nature geneigd tot antropomorfisme. Het is deze oorspronkelijke neiging tot fabuleren die Deleuze hier ombuigt tot een bruikbaar instrument voor de kunst. Er is geen literatuur zonder fabuleren.

Het fabuleren krijgt bij Deleuze een aparte invulling. Zoals Bergson al inzag, bestaat ook bij Deleuze de fabelfunctie niet uit het verbeelden of het projecteren van een ‘zelf’. Het fabuleren houdt zich zowel ver van een teveel aan werkelijkheid als van een teveel aan verbeelding. We schrijven niet met onze herinneringen. Literatuur is niet het hoogstpersoonlijke verhaal van zijn schrijver, diens liefdes en verliezen, dromen en fantasieën. Dit is eerder een infantiele literaturopvatting. Zondigen uit een teveel aan werkelijkheid en uit een teveel aan verbeelding komt op hetzelfde neer: in beide gevallen gaat het om een oedipale structuur (de eeuwige vadermoeder) die men in de werkelijkheid projecteert of in de verbeelding introjecteert.

De fabelfunctie werkt in de literatuur op een andere manier: de schrijver zoekt zich een bondgenoot. Daartoe ‘veronderstelt’ hij een volk. De grootste kunstenaars (Stephane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Klee,...) beroepen zich op een volk, want ze hebben dit nodig om te scheppen. Zij moeten echter vaststellen dat ‘het volk ontbreekt’. De kunstenaar kan echter niet anders dan zich beroepen op een volk, dan een volk uit te vinden. Uiteraard kan de kunstenaar geen volk scheppen (hij kan het niet zelf creëren), maar het leeft in zijn atomen. In die zin is het een volk ‘in wording’, een creatieve minderheid die niet als doel heeft een meerderheid te worden. De meerderheid wordt altijd bepaald door een model (de gemiddelde volwassen mannelijke Europese stedeling bijvoorbeeld) waaraan je je moet spiegelen of aanpassen. De meerderheid is niemand, zo zou je ook kunnen stellen. Wanneer de schrijver echter onbekende paden laat bewandelen en de lezer beslist deze te volgen, is deze betrokken in een ‘minderheid-woorden’. Het is dit soort volk dat de schrijver veronderstelt. Hij schept het, hij spreekt het toe, hij beroept zich op dit volk dat nog moet komen. En het volk zelf? Dat heeft andere zorgen dan de kunst... En toch wordt de ‘fabulatie’ gedeeld door het volk en de kunst. Het volk heeft de kunst nodig. Kunst is wat weerstand biedt: kunst verzet zich tegen de dood, tegen slavernij, tegen laagheid en schaamte. Deleuze was diep getroffen door de bladzijden waarin de schrijver Primo Levi uitlegt dat de nazikampen ons hebben opgehadeld met de schaamte een mens te zijn: de schaamte dat er mensen zijn geweest om nazi te zijn, de schaamte dat men het niet heeft kunnen of mogen voorkomen, de schaamte dat ook overlevenden compromissen hebben gesloten om te overleven in de kampen... Die schaamte is een van de krachtigste motieven in de filosofie en maakt er noodgedwongen een politieke filosofie van, die evenwel niet verward mag worden met een politieke strijd waarbij een groep zich afscheidt van een andere en zich daartoe beroept op de mythe van een volk, een taal, een aard. De kunstenaar gaat dit dichtslibben

tegen. Hij zoekt een uitweg in een wereld die een verzameling symptomen is van een ziekte die versmelt met de mens. De schrijver vindt een levensader. Het uitvinden van een levensader hangt samen met het ontregelen van de taal, het in de war brengen van gangbare regels. Het doel is beweging te krijgen, 'leven', in wat daarzonder zou zijn vastgeroest. In die zin heeft de literaire wording, als datgene wat in beweging is, ook een tragische of melancholische ondertoon. Het volk waarop de kunstenaar zich beroept, creëert zichzelf immers in een afschuwelijk leed, maar het doet dit om aansluiting te vinden bij iets wat tot de kunst behoort. De kunstenaar is immers degene die middenin de gebeurtenis gaat staan en iets nieuws creëert (vandaar ook Deleuzes voorkeur voor schrijvers die onbekende paden bewandelen). De enige kans die mensen wordt geboden, zit in dit 'revolutionairworden': het is de enige manier om de schaamte te bezweren of een antwoord te formuleren op het ontoelaatbare. Het zou onze aanhoudende zorg moeten zijn om deze creatieve wordingen veilig te stellen en aldus de bewegingen te vrijwaren die we anders afsluiten.

Gezondheid als literatuur, als schrijven, bestaat in het uitvinden van een volk dat er niet is, een toekomstig volk dat nog achter verraad en ontkenningen verscholen gaat. Het is daarom interessant als het schrijven ertoe komt om een gevoel van nadering te bereiken: iets staat voor de deur, iets staat te gebeuren of is al gebeurd, achter onze rug om. Welke diabolische krachten klopten er bij Franz Kafka aan de deur? Kapitalisme, amerikanisering, fascisme, bureaucratie, antisemitisme, dood. Wat de schrijver doet, is deze diabolische krachten voorbijsteken alvorens ze er zijn. Hij vat een beweging door ze te snel af te zijn, door ze schrijvend voor te zijn. Zo tekent hij de kaart van het bestaan. Kundera schreef dat de roman niet de werkelijkheid onderzoekt, maar het bestaan. En het bestaan is niet wat er gebeurd is, het bestaan is het hele scala van menselijke mogelijkheden, van alles wat de mens kan worden, van alles waartoe hij in staat is. De wereld van Kafka lijkt op geen enkele bekende werkelijkheid, het is een uiterste, niet-gerealiseerde mogelijkheid van het menselijke bestaan. Of die mogelijkheid al dan niet werkelijkheid zal worden, is van secundair belang. De romancier is geen geschiedschrijver en ook geen profeet. Hij is een verkenner van het bestaan. Hij exploreert menselijke mogelijkheden. De roman ontdekt, zo schreef Kundera, wat in elk van ons verborgen zit.

Een boek moet bijten en steken. Worden we daar gelukkig van? Mijn God, schreef Kafka, wij zouden ook gelukkig zijn als we geen boeken zouden hebben en het soort boeken dat ons gelukkig maakt, zouden wij desnoods zelf kunnen schrijven. Maar wij hebben de boeken nodig die op ons werken als een ongeluk, dat ons veel verdriet doet, zoals de dood van iemand die wij meer liefhadden dan onszelf, alsof wij verbannen worden naar bossen, ver weg van alle mensen, als een zelfmoord, een boek moet de bijl zijn voor de dichtgevroren zee in ons.

De roman doorklieft die dichtgevroren zee in ons. De romanschrijver vindt bestaansmogelijkheden uit door het personage te maken tot de inzet van de roman. Alleen de roman neemt een individu apart, verlicht heel zijn levensloop, zijn ideeën, zijn gevoelens, maakt hem onvervangbaar, plaatst hem in het middelpunt van alles. Het personage is geen nabootsing van een levend wezen. De schrijver bedenkt een ‘experimenteel ego’: als een bestaansmogelijkheid. De roman is dan de grote prozavorm waarin de auteur door middel van experimentele ego’s (personages) het bestaan, de bestaansmogelijkheden verkent. Naast elkaar verschijnen aldus verschillende emotionele ruimten en verschillende (afsplitsingen van) personages die elkaar onderling tekens geven. De personages zijn geen stukken van een puzzel maar vormen een oneindig patchwork. Het ‘geheel’ is niet een gemetselde muur maar heeft meer weg van een oneindige muur van losse stenen. De wereld die de auteur schept is niet een totaliteit die af is en compleet (of die reeds vooraf bestaat), maar een geheel dat voortvloeit uit contrapuntische relaties. De roman is een compositie die nooit af is, met personages die zich verhouden tot de ander in een proces van relatievorming. Wij, lezers, voltrekken mee die compositie. Door literatuur worden wij betrokken in deze relatievorming.

Marcel Proust laat zijn verteller in een bepaalde passage van treinraam naar treinraam springen. De wereld spat uiteen in links en rechts en de verteller weeft zijn web van raam tot raam. Deleuze concludeert: er is een communicatie maar op een transversaal niveau. Transversaal noemt Deleuze de dimensie die niet horizontaal, niet verticaal is, niet piramidaal, maar die alle lijnen opnieuw snijdt. Zo ziet Deleuze het dagboek van Kafka als de sleutel van de transversale communicatie tussen diens korte verhalen, fragmenten, brieven en werken. Op zijn tweeëntwintigste begon Kafka aan zijn dagboek dat een ‘partituur van zijn hart’ moest worden. Reiziger worden, de pet uit de koffer halen, schreef Kafka in zijn dagboek, de voortdurende aantrekkingskracht van de raampjes ondergaan. Schrijvers hebben iets met treinen...

De schrijver is een schepper, hij vindt zoals in de natuur een polyfonie uit. De natuur is niet een vorm, maar een proces van relatievorming. De natuur is geen totaliteit, maar een samenkomst, een conclaaf, een plenaire algemene vergadering. De natuur is onlosmakelijk verbonden met alle processen van symbiose of gastvrijheid die niet vooraf gegeven zijn, maar die zodanig tussen heterogene levende wezens worden uitgewerkt dat zij een weefsel van verschuivende relaties creëren. Deleuze keert steeds terug naar het voorbeeld van Proust: de wesp en de orchidee. Voor ethologen is het moeilijk te begrijpen dat twee wezens als de wesp en de orchidee, die absoluut niets met elkaar te maken hebben, toch parallel evolueren en er minstens één (de orchidee) niet kan leven zonder de ander (de wesp). Gedragsbiologen zijn dan ook geneigd om de copulatie van mannelijke wespen met orchideeën pervers te noemen. Maar het artificiële van de overeenkomst is duidelijk. De orchidee lijkt een beeld van de wesp te

vormen, maar in feite is er een wesp-woorden van de orchidee en een orchidee-woorden van de wesp. De verwantschap die wordt geproduceerd tussen de twee die niets met elkaar van doen hebben, is artificieel. Knijpt men de top van de bloemenkelk (waarop de wesp rust om te copuleren) weg, dan werkt het niet meer. Sommige delen van de kelk scheiden een speciale fluweelachtige substantie af waarvan de geur identiek is aan deze van de vrouwelijke wesp. Met elkaar communiceert het niet, maar er is een eenheid in een gemeenschappelijk blok van worden. Resonantie is dan ook geen kwestie van een bestaande verwantschap, maar van een bondgenootschap of alliantie waarbij het 'worden' een eigen realiteit krijgt.

De schrijver wil dit 'worden' vatten, die onvoorspelbare dynamiek. Deleuze gaat hierin nog verder: 'beweging' vormt ook de sleutel tot het conceptuele denken. Een concept is een moment waarop de verschillende componenten van het concept zich zo tot elkaar verhouden dat wij de conceptuele eenheid kunnen denken en het concept zich als een ritmisch personage verhoudt tot andere begrippen in een conceptueel veld. Zo'n conceptueel veld is evengoed een polyfonie. De consistentie van een filosofisch concept is te vergelijken met het scheppen van een romanpersonage dat er staat als een reus.

Gilles Deleuze liet zich een leven lang inspireren door zijn geliefde auteurs: Antonin Artaud, Samuel Beckett, Lewis Carroll, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Edward Lawrence, Herman Melville, Marcel Proust, Virginia Woolf, om er maar enkele te noemen. In enkele passages verwijst hij ook naar Nathalie Sarraute (1900-1999) die in 1938 debuteerde met *Tropismes*. Tropisme is de biologische term voor de bewegingen van planten in reactie op licht of zwaartekracht. Sarraute boog de term literair om en trachtte met de term 'tropisme' de onwaarneembare en onbewuste bewegingen van onze geest te vatten die aan de grondslag liggen van onze gebaren, gevoelens en uitspraken. Sarraute wilde de vinger leggen op wat in de stilte leeft of wat zich in onze geest afspeelt nog voor er een woord wordt gezegd. In 1983 verschijnt dan van haar hand verrassend genoeg een boek dat de onverwachte titel draagt: *Enfance*. Dit lijkt een autobiografie te zullen zijn met als onderwerp haar jonge kinderjaren, deels in Parijs doorgebracht, deels in Ivanovo, haar geboortestad in Rusland. De schrijfster is op het moment van het verschijnen van *Enfance* reeds 83 jaar en het lijkt alsof zij in dit boek dan toch voor een autobiografie gaat en voor het eerst onomwonden over haar kindertijd spreekt. Echter, wat in *Enfance* voor haar 'herinneringen' doorgaat, schrijft zij neer in de vorm van een dialoog met een ander ik. Zijn we dan terug naar af en gaat het bij het schrijven dan toch in de eerste plaats om het hoogstpersoonlijke, eigen leven? Met andere woorden: is *Enfance* een autobiografie waarin twee stemmen tot de beschrijving van intacte momenten van een kindertijd willen komen? Sarraute schrijft niet 'haar' kindertijd, reageert Deleuze, maar 'een' kindertijd. Met dit boek scheidt zij niet een 'ik', maar nadert zij tot een 'men'. Het boek is geen puzzel die haar kindertijd stukje bij beetje weer

in elkaar zet, maar een compositie van elkaar kruisende lijnen, schetsen en fragmenten. Uit die transversale communicatie verschijnt 'een' meisje, als een schepping, maar niets garandeert dat het resultaat van het beeld dat wij, lezers, krijgen het meisje is dat Nathalie Sarraute destijds is geweest. Maar er staat 'een' meisje. Als een monument. En als we het boek weer openslaan, dan staat het er nog. Op eigen benen, los van de schepper. En dat is wat de literatuur vermag.