

TUSSEN HET ZELF EN DE NATUUR
Reflexief en poëtisch realisme bij het literaire werk van Janet Frame

Edith Brugmans

Once, Between Myself and the Pine Trees¹

Once, between myself and the pine trees on the hill
 thoughts passed, like presents. Unwrapping them I found
 common words that I, not trees, knew and could afford:
 lonely, sigh, night. The pines had given me
 my seven-year self but still kept their own meaning in the sky.

Now, in exchange of dreams with a remoter world
 I still unwrap, identify the presents;
 and always tired recognition gives way to hope
 that soon I may find a new, a birthday shape,
 a separate essence yielded without threat or deceit,
 a truthful vocabulary of what is and is not.

Janet Frame

Tekorten van het reflexief realisme

Kijk eens op straat: trotse bezitters van spekbuikjes met nepnaveldiamanten en van tattoo-empowered spierballen vangen je blikken. Luister eens naar de vakantie verhalen op een verjaardagsfeestje en hoor hoe de jonge vriendin vertelt over haar 'all-inclusive' in Turkije, hoe de sportieve vriend verslag doet van zijn beenverzuring bij het wandelen, hoe de ontwikkelde kennis haar weemoedigheid over Van Goghs zonnebloemen in de National Gallery bekent. Loop rond op een receptie van filosofen en laat je voorstellen aan een Aristoteles-expert, een Kant-exegeet, een Rawls-scholar. Lees de opiniebijdragen in de dagbladen, kijk naar een praatprogramma op de televisie.

Misschien valt je dan op hoe mensen zichzelf op de voorgrond plaatsen. En op het eerste gezicht zul je denken dat het daarbij gaat om de bijzonderheden waardoor de individuen zich van elkaar onderscheiden. Het heeft er immers alle schijn van dat ieder zichzelf vooral wil etaleren als een aparte persoonlijkheid die vanwege de opzichten waarin hij of zij zich onderscheidt van de anderen, aandacht en eigenlijk zelfs bewondering verdient.

Maar bij nader toezien is in deze menselijke 'Sucht etwas Besonderes zu sein' zoals Hegel het zo fraai verwoordde, toch een gemeenschappelijk motief te ontdekken. En dan doel ik niet op de eenvormigheid van de modes die de teleurstellende uitkomst vormt van de individuele inspanningen. Ik doel op een gemeenschappelijk motief dat als het ware in de rug van de individuen werkt, namelijk het winnen van afstand tot de natuur.

Het verschijnsel dat mensen zichzelf zo uitdrukkelijk op de voorgrond plaatsen, wordt in cultuurfilosofische beschouwingen vaak uitgelegd als de hedendaagse, extreme resultante van het moderne subjectivisme. Dit subjectivisme is uitvoerig in kaart gebracht door Charles Taylor in zijn monumentale *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, gepubliceerd in 1989. In de laatste hoofdstukken van zijn studie betoogt Taylor dat het subjectivisme niet meer kan verdwijnen. Hij stelt dat wij in een tijdperk leven waarin "een publiek toegankelijke kosmische orde van betekenissen een onmogelijkheid" is en waarin een "onmiddellijke ervaring" van de dingen, de natuur, de werkelijkheid als een illusie ontmaskerd is.²

Volgens Taylor is het subjectivisme slechts in een gematigde vorm voorbij te streven. Die vorm duidt hij aan als 'reflexief realisme'. Onder reflexief realisme verstaat hij een betrokkenheid op de natuur, de dingen of de werkelijkheid waarbij de subjectieve component van die betrokkenheid wordt erkend en doordacht als het onvermijdelijke aspect ervan. Hoewel Taylor geen precieze definitie van het reflexief realisme geeft, brengt hij wel duidelijke accenten aan die de betekenis helder maken. De term 'realisme' gebruikt hij in een wat losse zin, hij staat voor de overtuiging dat de dingen zoals ze zijn, de werkelijkheid of de natuur zoals ze is gerepresenteerd kunnen en dienen te worden.³ De term 'reflexiviteit' wordt wel nauwkeuriger bepaald.⁴ Hiermee bedoelt Taylor een bewustzijn van het bewustzijn waarmee de mens de dingen benadert. Allereerst gaat het dan om het bewustzijn van de taal. Reflexiviteit houdt in dat taal niet langer wordt opgevat als een 'inert instrument' waardoor we de dingen handiger aanpakken en afhandelen, maar als een macht die ons verstaan van de dingen bepaalt. Vervolgens gaat het om een persoonlijke visie die de index is van de representaties van de werkelijkheid. Taylor licht dit toe in een uiteenzetting over de poëzie van Pound en Eliot. Hij meldt wel dat Pound en (de vroege) Eliot zelf pleitten voor en werkten aan een poëzie waarin de 'dingen zoals ze echt zijn op een directe manier' getoond worden met voorbijgaan aan de persoonlijke sentimenten van de poëet. Maar Taylor meent dat de modernistische poëzie van Pound en Eliot toch onontkoombaar persoonlijk gekleurd is.⁵ Daarmee bedoelt hij dat de persoonlijke levensgeschiedenissen doorwerken in de gedichten. Zo bijvoorbeeld maken de persoonlijke ervaringen van Eliot *The Waste Land* tot een idiosyncratisch geschrift dat mede krachtens die persoonlijke noot de lezer weet te ontroeren.⁶ Als derde en laatste kentrek van de reflexiviteit noemt Taylor het verbazend veel voorkomende fenomeen dat de kunstenaar of

dichter zichzelf thematiseert in de kunstwerken: de schrijver schrijft over de schrijver als de heraut die de werkelijkheid meldt.

Inmiddels heeft Taylors notie van reflexief realisme weerklank gevonden bij andere filosofen.⁷ Maar hoe vruchtbaar de notie ook is, twee aspecten ervan blijven mijns inziens toch onderbelicht in Taylors omschrijving en vooral in zijn eraan ten grondslag liggende analyses. Allereerst wordt door de toespitsing van het bewustzijn tot een persoonlijke visie die direct voortkomt uit de feitelijke levensgeschiedenis van de kunstenaar, de subjectiviteit wel erg individualistisch ingekleurd. Daardoor is er weinig aandacht voor de rol van de conventies waarmee het individu ook van doen heeft en trouwens wel moet hebben, wil hij zijn (kunst)werken enigszins begrijpelijk maken voor het publiek. Daarbij komt dat Taylor veel meer nadruk legt op de reflexiviteit dan op het realisme. Dat maakt zijn interpretatie van het modernisme bijzonder gecompliceerd, zelfs wat dubieus voor wat betreft Pound en Eliot. Het verderstreckende gevolg van Taylors eenzijdigheid is dat het wat, hoe en waarom van de typisch realistische gerichtheid op de dingen zelf, de werkelijkheid, de natuur onduidelijk blijft. Anders geformuleerd, Taylor maakt niet veel werk van een object-gerichte fenomenologie die toch ook beloofd lijkt te worden met een reflexief realisme.

Als we dan een meer realistisch geaccentueerd 'reflexief realisme' willen onderscheiden van de sterk bewustzijnsfilosofisch getinte variant, is een aangepaste term wellicht nuttig. Ik stel voor de term 'poëtisch realisme' te gebruiken. Tegen de achtergrond van bovenstaande overwegingen wil ik poëtisch realisme voorlopig omschrijven als een theorie waarbij de poëzie wordt beschouwd als de meest geëigende taalvorm om de werkzaamheid van de realiteit, het natuurlijk leven en het bestaan van dingen te verwoorden.

Wat het poëtisch realisme op het oog heeft, wil ik tonen door het literaire werk van Janet Frame te bespreken. Na een algemene karakterisering van haar werk maak ik een analyse van de roman *A State of Siege*. Die analyse leidt tot een nadere uitleg van het poëtisch realisme, waardoor duidelijk wordt in welke zin het poëtisch realisme 'objectiever' dan het reflexief realisme is en als zodanig de moderniteit meer voorbijstreeft dan Taylor voor mogelijk houdt. Aan het einde van het artikel vermeld ik de belangrijkste gegevens over leven en werken van Janet Frame.

Frame's werk als toonbeeld van poëtisch realisme

Schematische bepaling van Frame's werk

Frame's eerste romans, *Owls Do Cry* uit 1957 en *Faces in the Water* uit 1961 zijn weliswaar niet als autobiografie gepresenteerd, maar lijken toch sterk betrokken op haar persoonlijke leven. Ze laten zich lezen als verdichtingen van

haar kindertijd en van haar ziektegeschiedenis. Zo bijvoorbeeld is het personage Istina Mavet in *Faces in the Water* te zien als een masker van Janet Frame: Istina is de onderwijzeres met schrijfaspiraties die voor gek wordt verklaard en jarenlang in een psychiatrisch ziekenhuis verblijft.

Maar vanaf *The Edge of the Alphabet* uit 1962 wordt duidelijk dat het Frame meer te doen is om het beschrijven van ongewone betekenissen van de werkelijkheid dan om een romantisering van zichzelf. Frame blijkt het motief van de geestesziekte te gebruiken om de vraag naar de waarheid en de werkelijke betekenissen te stellen. In haar laatste roman, *The Carpathians*, expliciteert Frame deze vraag in een formulering die de talige strekking ervan blootlegt: wat zou er gebeuren als

...alle woorden van de wereld op alle hoeken van de wereld gevallen zouden zijn, als iedereen zou zijn getransformeerd tot eenzelfde staat van niet-zijn en niet-weten, en als er daarna een universeel proces van nieuw weten, denken, voelen en een nieuwe taal zou vallen die het leven op aarde zou transformeren naar een nu nog onkenbare nieuwe fase....⁸

In het licht van deze vraag verschijnt Istina Mavet als de letterlijke anticipatie erop. Want dan blijkt de betekenis van deze naam niet bepaald te kunnen worden door Janet Frame als de verhulde referent ervan te zien, maar door de letterlijke betekenis van de vreemde woorden toe te voegen. 'Mavet' is Hebreeuws voor 'dood', 'Istina' is Servo-Kroatisch voor 'waarheid'.⁹

'Dood' en 'waarheid' zijn sleuteltermen in Frame's oeuvre, zoals Marc Delrez goed opmerkt in zijn uitvoerige studie over de romans van Frame.¹⁰ Maar ik meen dat er met deze sleuteltermen nog meer aan de hand is dan Delrez laat zien. Ik denk dat ze in een theoretisch kader geplaatst moeten worden, of, om het anders te zeggen, dat ze figureren in een bepaald schema, namelijk het schema van wetenschappelijk onderzoek. En dan gaat het om het wetenschapsschema in de eenvoudige, klassieke opzet van hypothese, experiment en onderzoeksresultaten. Ik denk dat al Frame's geschriften op dit schema te brengen zijn, als volgt.

Allereerst is daar het vermoeden dat wat mensen gewoonlijk voor waar houden een verdraaiing van de werkelijkheid is. Dit vermoeden is formuleerbaar als de hypothese 'als wij mensen eens anders dan gebruikelijk ten opzichte van de werkelijkheid zouden staan, zouden wij de waarheid meer inzien'.

Vervolgens is er het experimentele onderzoek om de hypothese te toetsen. Onderzocht wordt hoe mensen gewoonlijk de werkelijkheid benaderen en hoe ongewone variaties hierin nieuwe inzichten opleveren. Voor dit experimentele onderzoek gebruikt Frame haar ervaring met 'kranke zinnen' en 'een zieke geest'. Ze vertelt welke indrukken ontstaan bij iemand wiens zintuigen niet normaal functioneren, wat een stom of afatisch kind begrijpt, hoe het geheugen

werkt van een persoon die afstand neemt van zijn normale gezichtspunt; ze toont waar waarneming tot verbeelding wordt en waar verbeelding tot waarneming; ze vraagt of abnormale spelling en gebrekkige grammatica zinvol zijn. Ten gronde onderzoekt ze welke betekenissen de natuurlijke werkelijkheid te verstaan geeft wanneer de mens niet langer subject is in de zin van heer en meester over haar, maar omgekeerd, subject is in de zin van door haar onderworpen: wat betekent de natuurlijke werkelijkheid voor de ten dode opgeschreven mens?

Deze omschrijvingen van het experiment geven aan dat er drie variabelen onderscheiden kunnen worden. Ten eerste construeert Frame ongewone personages. Ze 'mankeren' iets, ze zijn niet helemaal normaal, ze wijken af van de meeste mensen. Ten tweede werkt Frame met de plot, met de ontvouwing van de gebeurtenissen rond en handelingen en ervaringen van de personages. Ten derde ontwikkelt Frame het experiment in de vorm en stijl van haar schrijven.

Tenslotte, het experiment leidt tot resultaten. Frame formuleert ze helder. Ze nuanceert de resultaten ook. Want ze onderstreept dat wat ze schrijft toch 'maar een verhaaltje' is. Haar experiment is poëtisch, niet technisch. Zij manipuleert mensen niet echt tot ongewone of gewone leden van de samenleving, ze schrijft slechts een mythe. Frame lijkt dus ook de gangbare status van de wetenschap te relativiseren - maar daarover straks meer.

Het hier aangegeven schema is mijns inziens bepalend voor Frame's hele werk. Maar dat kan ik hier spijtig genoeg niet aantonen voor al haar romans, verhalen, gedichten en autobiografie. Ik zal me beperken tot een analyse van *A State of Siege*. Ik heb voor deze roman gekozen omdat deze een betrekkelijk efficiënte werkwijze toelaat. Want in zeker opzicht is de inhoud van deze roman gemakkelijk samen te vatten: het aantal personages in deze roman is beperkt omdat er maar een hoofdpersoon is om wie de hele roman draait, en de plot lijkt vrij eenvoudig omdat de handeling slechts één lotgeval van de hoofdpersoon behelst.¹¹ Het 'navertellen van het verhaaltje' vergt dus niet veel woorden. Des te meer woorden hebben we over voor een uitleg ervan.

Een analyse van 'A State of Siege'

Vermoeden en hypothese

Frame's hypothese dat de werkelijkheid waarlijker gekend zou worden als mensen hun gewone zienswijzen zouden doorbreken, is meteen aan het begin van de roman te vinden. De roman opent met een spottende en sluipend sinistere lofzang op een eiland in de Stille Zuidzee, een paradijselijk oord. Dat is de plaats waar Malfred Signal haar 'nieuwe visie' zal realiseren. Want Malfred Signal is ervan overtuigd dat de gangbare visie, die ze jarenlang halfhartig deelde met haar familieleden en zelfs, als tekenlerares op een middelbare school, aanleerde aan jonge meisjes, tekort doet aan de echte werkelijkheid. Ze is er ook van overtuigd dat haar eigen schilderijen die weliswaar verkopen om hun 'natuurgetrouwheid'

eigenlijk helemaal niet natuurgetrouw zijn. Met deze overtuigingen kan ze evenwel niets beginnen zo lang haar moeder ziek is en zij voor haar moet zorgen, dus ook haar baan moet houden, meent Malfred. Maar wanneer haar moeder overleden is, staat haar besluit vast: ze gaat weg uit Matuatangi, de stad waar ze geboren en getogen is (“wat een chantage, wat een zelfgenoegzaamheid in die woorden geboren en getogen” (blz.7)) om op het paradijselijke eiland Karemoana ‘echt’ te zien. Ze is drieënvijftig jaar, alleenstaand en geïnteresseerd in schilderen. Haar familie, kennissen en oud-collega’s vragen haar natuurlijk wat ze zich in ‘s-hemelsnaam in haar hoofd haalt, maar Malfred beschouwt haar stap als “een pelgrimage tegen haar natuur en vooral tegen haar familie” (blz. 6).

Experiment. Gebruik van personage en plot

Malfred is het personage dat door Frame wordt uitgerust met het besef dat haar ogen, gewend als ze zijn aan de gewone dingen, niet het middel zijn om echt te zien. Malfred gelooft dat ze eigenlijk, eindelijk, de verbeelding (‘the room two inches behind the eyes’) als maatstaf om te zien moet gebruiken. Zo construeert Frame iets vreemds met de zintuigen en de geest van de hoofdpersoon. In de termen van het schema: Frame maakt het personage tot een variabele in het experiment door te morrelen aan de gewone waarneming. Zij onderstreept de onconventionaliteit van Malfreds waarneming in de encenering, want Malfred vertrekt naar de onbekende plek waar alles nieuw is, alsof ze in de oude vertrouwde omgeving niets ‘echt’ kan zien.

Maar Malfreds nieuwe leven verloopt niet voorspoedig. Al op de ferry naar het eiland is Malfred bang. Eenmaal aangekomen in haar nieuwe huis, wordt ze overvallen door een storm. De wind dreunt op haar ramen, de zee raast, er wordt op haar voordeur geklopt, gebons zelfs. Met Malfred meent de lezer aanvankelijk dat een verdwaalde vreemdeling aanklopt. Maar zij is te bang om open te doen. In dit scenario lijkt het niet dwaas dat zij doet alsof ze telefonisch hulp inroept terwijl de telefoon nog niet is aangesloten. Het lijkt zelfs verstandig dat Malfred heel hard in de hoorn praat, zodat de belager wel de benen zal nemen als hij hoort dat de politie, de priester en de dokter weldra te hulp zullen komen. Maar het geklop en gebons gaan door. Aan het einde van een lange anstige nacht waarin Malfred haar naaste familieleden, enkele oud-leerlingen en haar gesneuvelde geliefde voor haar geestesoog ziet verschijnen, valt een steen door de ruit naar binnen. De steen is gewikkeld in krantenpapier. Daarop staat ‘Help, help’, met rood potlood gekrast dwars over een bericht in een onbekende taal. Drie dagen later wordt Malfred dood gevonden, de steen vastgeklemd in haar hand. Dit is de plot op een eerste, lineair, niveau bezien.

Op een tweede niveau is de plot heel wat grimmiger. Als Malfred aankomt op het eiland wordt haar verteld dat de vorige eigenaar van haar huisje zes maanden geleden is overleden. Het was een oudere vrouw, met vervroegd pensioen, een oud-lerares. In het huis vindt Malfred enkele achtergebleven foto’s.

Malfreds eigen familieleden staan erop, en ook haar bijna-echtgenoot (blz. 150; cfr. blz. 44). Deze confrontaties geven Malfred te denken dat ze figureert in een overlijdensgeschiedenis, of, meer precies: dat haar overlijden geschied is, zelfs: haar geschiedenis is, dat wil zeggen: is wat haar geschiedt. Want is dat niet wat men vertelt? Is de invasie van de insluiper of van de zee en de wind niets anders dan het jagen van haar bloed, het suizen ervan in haar oren, het bonzen van haar angstige hart, is ze getuige van haar eigen sterven?¹²

In ieder geval verdubbelt Frame met deze ingreep de chronologie, het niveau en het perspectief van het verhaal. Het gaat hier niet alleen om een verdubbeling voor de lezer. Het is niet zo dat op een eerste niveau de handeling rond Malfred wordt voltrokken, en op een tweede niveau de lezer erop wordt geattendeerd dat de hoofdpersoon 'eigenlijk al dood is' zodat de lezer de hele geschiedenis van Malfred kan lezen als een hogelijk gefingeerd verhaal. Het gaat niet om een verdubbeling waardoor een scheiding tussen 'onwetend' personage en 'ingewijde' lezer ontstaat, omdat de verdubbeling zich juist voor de hoofdpersoon voordoet en de lezer daarin wordt meegetrokken. Het is Frame dus te doen om een inbreuk op het normale realiteitsbesef van de hoofdpersoon en dat van de lezer: zowel het personage als de lezer ontdekken geleidelijk dat wat begon als een opgang naar een nieuw leven, ineenskrimpt tot een doodservaring.

Met deze ontwikkeling in de plot zet Frame het verloop van het experiment op scherp: ze beproeft de dood als passage naar de waarheid, naar de echte betekenissen van de werkelijkheid. Is deze scherpte nodig? Ik denk het wel, omdat het Frame te doen is om een existentiële en metafysische these en niet alleen om een ethische of politieke kritiek op de normaliteit. Dat blijkt ook uit de draagwijdte van de maatschappijkritiek die Frame via de personages en de plot naar voren brengt. Een paar voorbeelden kunnen dit verhelderen.

Ten eerste, de hierboven genoemde telefoontjes zijn duidelijk maatschappijkritisch geladen. Politie, priester en arts alluderen immers op de drie traditionele wakers over het sociale, geestelijke en lichamelijke welzijn van mensen. Het belang van deze zorgtaken is ook af te meten uit het feit dat het recht, de geneeskunde en de theologie de eerste universitaire disciplines in de westerse beschaving zijn. Frame laat Malfred Signal met pijnlijke precisie wijzen op de tekortkomingen van deze weldoende instanties in de hedendaagse maatschappij. Met name de specialistische afbakeningen tot 'eigen domeinen' voor de onderscheiden instituties, moet het ontgelden. In het 'telefoongesprek' met de priester bijvoorbeeld, zegt Malfred:

Pastoor Cawston, bent u daar? Ik wist wel toen ik u belde dat het helemaal niet uw terrein was. Vergeef me dat ik meende dat het menselijk hart geen grenzen kent. (blz. 147).

Maar het blijft niet bij maatschappijkritische noten. Frame koppelt ze door naar de dood. Er is immers helemaal geen verbinding, de lijn is dood, omdat Malfreds telefoon niet aangesloten is. Hiermee noteert Frame niet alleen de vergeefsheid van de gangbare maatschappijkritiek die hoopt aan te komen bij de aangesprokenen en te leiden tot verbetering van de situatie; ze impliceert ook dat het doorbreken van de gevestigde orde letterlijk een kwestie van leven of dood is.

Een tweede voorbeeld is de wijze waarop Frame het consumentisme aanklaagt. Ook dan blijft het niet bij sociaal-culturele stekeligheden, maar weegt het door naar de existentiële conditie. Zo merkt Malfred op dat de huidige slaapkamer vroeger de keuken was:

De kranen waren van de muur afgeschroefd. Wat had de kruier gezegd toen hij haar bagage bracht en de kamer rondkeek?

‘Het moet wel opgeknapt worden’.

Wat bedoelde hij? Waarom wilden mensen altijd “opknappen”? Het leek wel het toppunt van ieders weekend, naast gras maaien. Maar was ze zelf niet ook gaan “opknappen” door een nieuw leven te beginnen? Hoewel ze er niet zo zeker van was dat het nieuw *was*; misschien was ze als een van die planten die een scheut geven ver van de moederplant en toch vanwege de afstand niet anders bloeien dan ze altijd al deden; ze veranderen niet. (blz. 90).

Een derde en laatste voorbeeld betreft Frame’s kritiek op de populariserende wetenschap. Dit is de wetenschap die het grote publiek waarschuwt en zelfs indirect diagnosticeert om vervolgens de nieuwste middelen en technieken aan te prijzen. Het is de wetenschap die erop uit is iedereen beter te maken, en dat is pas te verkopen als de mensen eerst ziek verklaard zijn. Malfred Signal vindt een stapel oude exemplaren van *Reader’s Digest* die, zo vermoedt ze, zeker niet toebehoorden aan de vorige bewoonster, maar achtergelaten zijn door vroegere vakantiegangers. Ze leest enkele koppen:

Hebt U Kanker: Zo Weet U Het Zeker; Mijn Mooiste Menselijke Ervaring; Het Leven is wat je er Zelf van Maakt; Hebt U Uw Eigen Doodvonnis Getekend? (blz. 145) en Wilt U een Wereldreis-voor-Twee Winnen? Uw Longen Kunnen U Bedriegen (blz. 155).

Deze titels ironiseren niet alleen de populariserende wetenschap. Ze weerspiegelen de hoofdlijnen van Malfreds leven en sterven.

Kortom, Frame schrijft dat het doorbreken van de gangbare werkelijkheidsopvatting meer vereist dan maatschappijkritische manifestaties die ervan uitgaan dat het goede leven maakbaar is (en in dat opzicht dus prima aansluiten op de bestaande hedendaagse maatschappij). Volgens Frame vergt het

afstand nemen van de conventies dat leven en dood van hun gewone betekenis ontdaan worden. Ik denk dat Frame de kwestie ook niet minder scherp kan stellen, omdat ze de essentie van de zaken wil treffen. Waarheid is immers wezenlijk verbonden met menselijke redelijkheid, en redelijkheid wordt traditioneel gezien als het wezenlijke van de mens dat zijn bestaan bepaalt. Welnu, hoe anders dan door het bestaan van de mens ten einde te bespreken, is een woord te vinden waarin een andere dan de gewone waarheid gesproken wordt? Maar omdat Frame beoogt het bestaan van de mens ten einde te bespreken, komen ook de grenzen van het spreken in het geding. En dat brengt ons tot het volgende aspect van Frame's experiment: de stijl en vorm.

Experiment. Gebruik van stijl en vorm

Allereerst valt op dat Frame veelvuldig gebruik maakt van stijl- en vormmiddelen om de ironische modus van uitspraken aan te duiden. Litotes en hyperbool, retorische vragen, hoofdlettergebruik en cursivering worden hiertoe ingezet. Frame kiest de ironische modus met name in de passages waarin de afwijkende persoon zich maatschappijkritisch uitlaat. Zo toont Frame dat de ironie zich op de grens met de neurose bevindt, in deze zin dat het vanuit het gezichtspunt van de normaliteit veiliger is om de persoon die de conventie bekritiseert voor neurotisch te houden dan voor iemand die de waarheid spreekt. Een fraai voorbeeld van dit stijl- en vormmiddel is de passage waarin Malfred 'met' de dokter telefoneert (blz. 149-155).

Terwijl de negatieve kritiek op de conventies dus treffend wordt geformuleerd met behulp van de ironie, wordt de constructieve wending naar de echte waarheid en de werkelijke betekenissen gemaakt via een sterke metaforiek. Je zou kunnen zeggen dat Frame de metaforiek tot allegorische of fabelachtige hoogte opvoert. Maar op dit punt is een precisering van de taalkundige etiketten nodig. Want eigenlijk getuigt het van een aanvaarding van de conventionele betekenisopvatting om uitdrukkingen zoals "het hout in de muren spreekt" en "de zee, de bewaker, daar geplaatst om haar te weerhouden van ontsnapping" (blz. 104) metaforisch te noemen. Alsof daarmee een oneigenlijke betekenis bij de eigenlijke, gewone betekenis wordt gevoegd; alsof de oneigenlijke betekenis iets is waarmee men gewoonlijk geen rekening hoeft te houden. Maar zo is Frame's metaforiek nu juist niet op te vatten. Integendeel, Frame beoogt de metaforen zo te gebruiken dat ze als eigenlijke, ware betekenissen worden verstaan. Want dat is de strekking van de natuurmetaforiek die domineert in Frame's werk. Ook *A State of Siege* bevat een stortvloed aan natuurmetaforiek. Frame kiest haar termen betreffende flora en fauna en de natuurlijke elementen van water, aarde, lucht en vuur zó dat het vlas, de wind, de zee, de steen etcetera echt zelf betekenissen te verstaan geven.

In meer algemene zin kunnen we Frame's proza als intens poëtisch typeren, zeker als we Pounds bepaling van poëzie volgen. Deze omschrijft

poëzie als de meest geconcentreerde vorm van woordexpressie, waarbij de taal met betekenissen geladen is door middel van beelden, klanken en ongebruikelijke betekenissen.¹³

Frame's proza wordt inderdaad gekenmerkt door een grote beeldenrijkdom. Zij koppelt voorstellingen aan woorden die gewoonlijk niet met die voorstellingen geassocieerd worden, bijvoorbeeld in synesthetische zinsneden zoals "Toen ze de stilte bijna zag verdwijnen..." (blz. 162). Bovendien is Frame's proza ook poëtisch door de klankrijkdom. Woorden en woordreeksen worden verbonden met klanken, geluiden en ritmes die zelfs de in stilte lezende lezer hoort. De allereerste alinea's van *A State of Siege* bijvoorbeeld, klinken als een bijna welgemeende lofzang op het eiland. Het begint met: "Een Eden in de Stille Zuidzee. Een eiland waar stormen meer stormden, regen meer regende en de zon zonniger was..." (blz. 3). En wie hoort niet het recitatief van het burgervrouwsfatsoen in "Schoen, handschoen en bijpassende tas" (blz. 27).

Maar Frame confronteert de lezer ook direct met poëzie - en met rijmpjes. In haar romans citeert ze fragmenten uit klassieke gedichten, streekliedjes en kinderversjes. In *A State of Siege* treffen we onder andere strofen van Elizabeth Barrett, W.H. Auden en Christopher Isherwood, en William Kean Seymour aan (blz. 45, 51, 190-191 respectievelijk). Ze voegt ook eigen dichtregels in.

De poëzie is, denk ik, het mooiste middel dat Frame in haar experiment inzet. Het is ook een heel sterk middel. Want net zoals de modernistische dichters, lijkt ook Frame poëzie niet te waarderen als middel om persoonlijke sentimenten (van de dichter) uit te drukken of op te roepen, maar als materiaal om de redelijkheid van objecten te tonen. Ik bedoel dat Frame de poëzie waardeert om haar inversieve kracht, om haar vermogen de gewone verhouding tussen subject en object om te keren. En vooral hierin komt de door Pound genoemde derde karakteristiek van poëzie naar voren. In het gewone taalgebruik zijn woorden vaak secundair ten opzichte van de belangen en intenties van de subjecten die de woorden gebruiken. Maar de poëtische woorden trekken de aandacht naar zich toe om de objecten, de dingen, de werkelijkheid aan het subject voor te stellen met betekenissen die het subject in zijn dagelijkse doen en laten niet opmerkt.¹⁴ Vandaar dat de poëtische taal ook de taal is waarin de inzet van Frame's experiment het sterkst naar voren komt. Dat is nog te verhelderen door in te gaan op een volgend belangrijk kenmerk van Frame's werken met de variabele stijl en vorm, namelijk de verschuivingen in het vertellersperspectief.

Naast de eerder opgemerkte verschuiving in het vertellersperspectief, namelijk de introductie van de 'geschiedenis over de vorige vrouw' waardoor Frame het gezichtspunt van de hoofdpersoon en dat van de lezer wijzigt, is er een tweede betekenisvolle verschuiving. Deze bestaat in de verdichting van de derde persoon naar de eerste persoon.

A State of Siege kent drie delen: 'The Knocking', 'Darkness' en 'The Stone'. In de eerste twee delen is het verhaal geschreven in de derde persoon

enkelvoud. In het laatste deel voltrekt Frame de wending naar het ik-perspectief. Dat doet ze zeer expliciet, als volgt. Het eerste hoofdstuk van het derde deel eindigt met Malfreds dromerijen over haar vader, moeder en andere naasten. Ze vraagt zich af wat de betekenis ervan is. Misschien zou ze even goed een ander slaapverwekkend rijtje kunnen dromen: “de anonimiteit van edelman, bedelman, dokter, pastoor... of, met de mensen verbannen, een zweempje van hun smaak daargelaten - zout, peper, olie en azijn...” (“the anonimity of tinker, tailor, soldier... or, with the people banished, leaving only a hint of their flavor - salt, pepper, mustard, vinegar...” (blz. 175)). Wiens essentie is eigenlijk belangrijk, vraagt Malfred. En met het antwoord op deze vraag opent het volgende hoofdstuk: “Mijn essentie. Mijn. Er is geen weg terug van het woord ‘mijn’...” (blz. 176). Waarna het verhaal in de ik-vorm verder gaat.

Deze verandering is een verdichting van verteller en hoofdpersoon die ook de lezer niet onberoerd laat. De lezer wordt meegetrokken van het buitenperspectief dat de auteur van het verhaal openhoudt door over ‘zij’ en ‘haar’ te spreken naar het binnenperspectief van de *monologue intérieur*, dit is het standpunt waar de letters ‘ik’ zowel Malfred als Frame en de lezer als het ware verenigen tot één subject (blz. 177-228). In de laatste twee hoofdstukken wordt deze identiteit weer opgevouwen naar een onderscheid tussen een ‘ik’ voor Malfred als de spreker en een ‘zij’ voor Malfred als de door Frame besprokene. Tenslotte, in de laatste vier bladzijden, is de ik-vorm verdwenen en is alleen de zij-vorm ter sprake. Deze grammaticale verschuivingen geven niet alleen de verdichting en verbreding van het vertellersperspectief aan, ze corresponderen ook met de verhaallijn. Want de ik-vorm treedt in in de dodelijkste uren van de stormachtige nacht. En als het ik dood is, schijnt alles weer gewoon te worden. Maar met het sterven van het ik, met ‘mijn’ doodgaan, verandert er wel iets wezenlijks. Dat beschrijft Frame door op het beslissende moment een nieuwe taal binnen te brengen.

Het gebruik van een nieuwe taal is de meest opvallende linguïstische variatie waarmee Frame experimenteert. Uit het vreemde krantenbericht dat met de steen door Malfreds ruit naar binnen valt, citeer ik de begin- en slotregels:

Soltrin, carmew, desse puniform wingering brime
 commern in durmp, a farom a ferinwise lumner,
 sturph, wolpe,
 the barim in pem is striller swimmerly trone
 acclime, volpone, pheme in ambertime.

...

done to fleath
 in blame, volpone, volpone,
 O in ambertime
 Cloudprime

Who and done,
Whone, whone.

Is deze taal helemaal niet te ontcijferen?¹⁵ Of is er toch iets van een metamorfose van gewone betekenissen in te ontdekken? Bijvoorbeeld, "who and done, whone, whone" brengt mij op de gedachte dat 'whone' te lezen is als contractie van 'who and done', een contractie die niet resulteert in 'none' maar in 'whone', een on-identificeerbaar subject, dat zijn leven heeft gehad, iemand voor wie het gedaan is, maar die toch niet niemand is ook al is hij of zij niet langer bepaalbaar, juist veeleer als onbepaalbare opgaat in een eenheid van een gouden tijd waarin wolken bloeien.

Op nog vele andere plaatsen in *A State of Siege* geeft Frame blijk van haar fascinatie voor woorden. Zo wordt de oxymoron 'stilleven' overdacht (blz. 147), wordt Shakespeare's metafoor voor de slaap bekritiseerd (blz. 171), worden onbepaalde termen zoals 'wie dan ook' ondervraagd (blz. 73-75), slaat Malfred een mot dood met een tijdschrift, juist met de bladzijde waarop de foto van de popster 'Terror Fancy' prijkt (blz. 163), etcetera, etcetera. Woorden zijn Frame's werkmateriaal.

Een schrijfster die zich zo bewust is van haar werkmateriaal, onderkent ook de beperkingen ervan. De belangrijkste is wel dat de band met de gewone taal niet helemaal kan worden doorsneden in het vertellen over en schrijven in een nieuwe taal die andere dan de gewone betekenissen bevat. Frame expliciteert dan ook dat het verstaan en te verstaan geven van de nieuwe taal deels het bekende mensenwerk is.¹⁶ En zo komt Frame tot een genuanceerde positie: er zijn inderdaad ongewone betekenissen te vinden als we de werkelijkheid op een ongebruikelijke wijze waarnemen, maar voor het representeren ervan kunnen we ons niet helemaal losmaken uit de conventie. Daarom maakt Frame Malfred sceptisch tegenover een "modieus, zogenaamd poëtisch denken dat het begin het einde noemt en het einde het begin, dat tegendelen koppelt om ze te verenigen en hun afzonderlijke naturen niet te hoeven doorgronden" (blz. 161). Zo'n poëtisch denken is louter een woordenspel, het is niet realistisch en het is niet doordacht. Daarmee is dan ook het verschil met het echte poëtisch denken aangegeven: dit is erop uit de dingen bij hun ware naam te noemen. Het is een poëtisch realisme. Maar met deze stelling verlaten we de beschouwingen over Frame's gebruik van stijl en vorm en zijn we toe aan de vraag wat het experiment oplevert.

Resultaten

Tot welke resultaten leidt Frame's experiment? Is de hypothese dat er werkelijke betekenissen zijn die gewoonlijk onopgemerkt blijven, geverifieerd, gefalsificeerd of aannemelijk gemaakt? Welke uitkomsten volgen uit het experiment dat ontwikkeld is door te variëren met de personages, de plot, en de stijl en vorm? Ik denk dat twee resultaten aangewezen kunnen worden. Ten eerste. Door meer

aandacht te schenken aan de dingen zijn andere dan gewone betekenissen te vinden. Een eerste stap daarheen is te zetten door de zinnelijkheid voor natuurlijke wezens aan te scherpen: wat valt er te zien, te voelen, te ruiken, te horen, te proeven als we sinaasappels eten, de wind horen, de zee zien etc., als we dingen waarnemen en ons daarbij niet helemaal laten leiden door clichés? Ten tweede. Om andere dan de gewone betekenissen ter sprake te brengen, is een andere dan de gewone taal nodig. Per implicatie zouden volstrekt andere dan gangbare betekenissen een volledig nieuwe taal vergen. Zo'n taal is echter voor ons niet verstaanbaar. Daarom is de gewone, gangbare taal deels onopgeefbaar.

Beide resultaten zijn nader te bespreken, zodat de essentie van Frame's werk begrijpelijk wordt.

De essentie van Frame's werk: poëtisch realisme

Het vinden van de ongewone betekenissen vergt meer aandacht voor de kwaliteiten van de natuur, zo formuleerde ik de eerste uitkomst. De quintessens ervan is dat de partialiteit van de mens wordt ingezien. Dat is nu nog uit te leggen.

In de vorige paragrafen heb ik er een paar keer op gewezen dat Frame het ongewone introduceert door natuurelementen te beschrijven. Ze wijst op karakteristieken die de eigen kracht en werkingen van natuurlijke wezens naar voren brengen, ze geeft aan wat insecten doen, wat bloesem doet, wat hout doet, wat wind doet. Bijvoorbeeld: "Een windvlaag sprong, plofte tegen het raam als een beest. ...Het leek voor Malfred alsof de hele wereld buiten legerde om binnen te komen" (blz. 62). Met deze voorstelling van activistische natuurlijke wezens pareert Frame scientistische en technicistische reducties van de natuurlijke werkelijkheid. Wie goed kijkt, ontdekt dat de natuurlijke wezens andere kwaliteiten hebben dan die welke door een technologische rationaliteit begrepen kunnen worden.

Belangrijker is dat Frame beschrijft hoe de natuurlijke wezens inwerken op menselijke wezens. Die inwerking heeft aangename en onaangename kanten. Maar één inwerking is onontkoombaar, namelijk de gewelddadige, overweldigende kracht van de natuur die de mens in zijn stervensproces overvalt. Daar waar de natuur het leven van de mens omzet in zijn dood, wordt de mens net zoals een mot of een mier, een sinaasappelbloesem of een vlashalm, opgenomen in een proces van groei, bloei en vergaan. En net zoals vergane bloesem en verpletterde motten wordt de dode mens behouden en meegevoerd in een grootse, voortdurende dynamische werkelijkheid.

Hierboven wees ik op de inversieve kracht van de poëzie. De inversie waarom het gaat, is nu te preciseren. De natuur is zeker niet alleen een volstrekt vreemde kracht die de mens overweldigt en, tenslotte, vernietigt. Zou Frame de relatie tussen natuur en mens zo opvatten, dan zou de inversie voorgesteld

worden als een *volte face* van het gewone moderne meesterschap van de mens over de natuur naar de annihilatie van de mens door de natuur. Maar Frame ontmaskert een volledige inversie juist als een illusie. Ze beschrijft hoe Malfred Signal de ware verhoudingen tussen haar en haar naasten, tussen haar en de natuur juist niet ziet zolang ze de mensen weg wil hebben uit haar leven en haar schilderijen omdat ze haar zouden belemmeren 'echt' te zien en 'waarlijk' te schilderen. Frame stelt de verhouding van de natuur tot de mens veeleer voor als een geheel - deel betrekking. De mens is deel van de natuur en dat wil zeggen dat de natuur de mens omvat en overstijgt, maar ook dat de mens tot de natuur behoort als een deel dat eigen is aan haar. De verhouding van de mens tot de natuur is die van partialiteit.

Hiermee correspondeert de menselijke taligheid wezenlijk. Hoewel de meeste mensen er meestal niet lang bij stilstaan, is toch bekend dat de gewone taal niet helemaal adequaat is aan de betekenisrijkdom van de werkelijkheid. Vooral zijn de dingen, de objecten, niet voldoende begrepen als ze slechts begrepen worden als de buitentalige referenten die garant staan voor de waarheid van de menselijke proposities. Maar opnieuw, het andere dan het gewone is niet inversief te noteren, alsof de betekenisrijkdom van de natuur wel adequaat te beschrijven is in een volstrekt ongewone taal en alsof de dingen klinken in een zin die slechts weergalmd kan worden in post-posities die niets overlaten van de oude, vertrouwde proposities.

De menselijke taal treft een deel van de werkelijkheid, overeenkomstig de deelpositie die de mensen innemen in de dynamische natuur. De natuur zelf is actief, ze verandert. Omdat ze verandert en dus onderscheidingen realiseert, is ze 'redelijk' te noemen. Haar redelijkheid is omvangrijker dan mensen kunnen uitspreken, ook al worden door de eeuwen heen vele verschillende culturen gevormd die in hun concrete talen schatten aan betekenissen kennen. Het is dus niet zo dat de gewone taal van een cultuur een bedrieglijk netwerk is dat de waarheid omtrent de werkelijkheid maskeert. Het is zo dat de gewone taal toelaat waarheid te spreken en betekenissen van de werkelijkheid te vertellen. Maar dat gebeurt dan toch slechts partieel. Die partialiteit wordt de mens *aangedaan* door de dynamische, redelijke, natuur en daarmee brengt ze creatieve mensen op de gedachte dat er werkelijk meer dan de gewone betekenissen te vinden zijn.

Dit zijn, denk ik, de belangrijkste thesen van Janet Frame's werk. Omdat ze deze thesen zo prachtig verwoordt, is haar werk een toonbeeld van poëtisch realisme.

Poëtisch realisme en filosofische vernieuwing

Met de bespreking van Janet Frame's literaire werk heb ik willen aantonen hoe het poëtisch realisme realistischer is dan het reflexief realisme.

Betreffende de indexatie aan de persoonlijke visie is duidelijk geworden hoe de feitelijkheden van de persoonlijke levensgeschiedenis overstegen kunnen worden zodat uitspraken over het algemene wezen van het menselijk leven zinvol worden. De wijze waarop Frame haar eigen ervaringen gebruikt in haar experiment, laat dat goed zien. Bovendien is, vooral op het punt van de taal, helder geworden dat de idiosyncratie van de persoonlijke visie onverbrekelijk verbonden is met de conventie.

Maar het meest fascinerende is toch de objectiviteit die bereikt wordt in het poëtisch realisme. Zonder de onopgeefbaarheid van de subjectiviteit te ontkennen, is een 'zakelijkheid' mogelijk waarin de betekenissen van de objecten, de dingen en vooral van de natuur op de voorgrond komen. De zelfbewuste poëtica van het poëtisch realisme voorkomt dat de wending naar de dingen en naar de natuur vervalt in een 'naïeve ontologie' of een 'romantisch naturalisme'. Die twee reacties op het moderne subjectivisme zijn inderdaad onvoldoende kritisch doordacht, zoals Taylor en Ricoeur betogen.¹⁷ Maar de realistische beschrijvingen van het poëtisch realisme slagen erin de aandacht te vestigen op de objectieve conditie van mensen in plaats van op het bewustzijn van het bewustzijn. Daardoor komen existentialistische en metafysische betekenissen ter sprake die in een reflexief realisme onvoldoende opgemerkt en uitgewerkt worden.

Er is nog een ander aspect dat ik wil noemen. Ik heb hierboven Janet Frame's werk op het schema van wetenschappelijk onderzoek gebracht. We hebben gezien dat Frame de populariserende wetenschap op de hak neemt en haar eigen experimentele onderzoek voortdurend in een 'mythisch' kader plaatst. Dat leidt tot de gedachte dat het poëtisch realisme ook een methodologische handreiking biedt voor de hedendaagse en toekomstige filosofie-beoefening. Het is misschien overdreven, maar toch niet helemaal onjuist om de positieve wetenschappen als paradigmatisch voor een groot deel van de gevestigde filosofie-beoefening aan te merken. Dat dit paradigma wringt, weten de filosofen maar al te goed. Want met name door haar taligheid distantieert de filosofie zich van de manipulatieve interesse waardoor de moderne, positieve wetenschappen in hoge mate geïnspireerd is. Het is daarom naar mijn mening verantwoord om de banden tussen filosofie en literatuur aan te halen. Dat kan op vele manieren en niveaus: literatuur, literatuurkritiek en -theorie, maar ook linguïstiek en semiotiek bieden aanknopingspunten voor de filosofie en omgekeerd kan de filosofie bijdragen tot vernieuwende taal- en letterkundige studies in brede zin. Aan verschillende universiteiten in Nederland en Vlaanderen zijn ontwikkelingen in deze richting gaande en dit is, denk ik, een goede zaak.

Leven en werken van Janet Frame

Janet Frame overleed op 29 januari van 2004, in Dunedin, Nieuw-Zeeland. Zij schreef elf romans, een dichtbundel, een autobiografie en drie verhalenbundels.

Nadat ze in 1944, op twintigjarige leeftijd, was afgestudeerd aan Dunedin Teachers Training College, werd ze docent. Maar bij het eerste het beste bezoek van de onderwijsinspectie in 1945 liep ze de klas en de school uit, om er nooit meer als docent terug te keren. Ze wilde schrijven. Haar omgeving vond haar handelwijze neurotisch, zij zelf spreekt van de moed der wanhoop.¹⁸ In haar autobiografie beschrijft Frame hoe moeilijk het voor haar was om vast te houden aan haar passie voor het schrijven terwijl ze intens onzeker was over haar literaire competenties.

In de tien jaren volgend op haar abrupte breuk met het schoolse bestaan, lijkt haar leven toch de klassieke vorm van de 'krankzinnige kunstenaar' aan te nemen. De moed der wanhoop waarmee ze de school uitliep, krimpt binnen een maand ineen tot wanhoop zonder meer. Ze neemt een overdosis aspirines, waarop gewaarschuwde collega's haar overhalen tot een opname in een psychiatrisch ziekenhuis. Daar wordt al snel de diagnose 'schizofrenie' gesteld. Het is het begin van een jarenlang verblijf in diverse ziekenhuizen en van tientallen, misschien zelfs tweehonderd, electroshock-behandelingen. In 1952 ontsnapt ze ternauwernood aan een lobotomie, dankzij de tussenkomst van een verpleger die gehoord had dat aan Janet Frame een literaire prijs was toegekend voor haar in 1951 gepubliceerde verhalenbundel *The Lagoon*.

Toch duurt het nog enkele jaren voordat ze uit het ziekenhuis ontslagen wordt. Pas in 1954 stapt ze het tuinhuis van de schrijver Frank Sargeson binnen en begint ze, verzekerd van zijn steun, haar vrije schrijversleven. Sargeson leert haar haar vleugels verder uit te slaan. In 1956 wint ze een literaire beurs die een wel zeer genereuze bestemming heeft: Frame dient het geld te gebruiken 'to broaden her experience overseas'.

En inderdaad is haar eerste langdurig verblijf overzee, van 1956 tot eind 1963, vol nieuwe ervaringen. Op Ibiza vindt en verliest ze een minnaar, in Andorra krijgt ze een miskraam, in Londen laat ze zich opnieuw onderzoeken door vooraanstaande psychiaters en krijgt ze te horen dat ze niet schizofreen is en ook nooit is geweest - wat ze in een officiële verklaring laat opnemen -, verder ontdekt ze hoe thee en biskwietjes voorgeschoteld worden als verlokkingen van vaste baan en huwelijk, gaat ze vaak naar middagvoorstellingen in de Londense bioscopen, maar vooral: ze schrijft. En ze heeft succes. Haar werk wordt uitgegeven.

Eind 1963 overlijdt haar vader. In verband met zijn nalatenschap keert Frame enkele maanden na zijn overlijden terug naar Nieuw-Zeeland. Dan heeft ze al vier romans en drie verhalenbundels op haar naam staan.

In de periode van 1965 tot 1975 reist ze vrij veel. Ze woont en werkt regelmatig en voor langere tijd in de Verenigde Staten van Amerika, in Frankrijk en Engeland. Deze lokaties verwerkt ze in haar romans. Dan volgt een periode van zeven jaar waarin ze niets publiceert. Vanaf 1975 blijft ze in Nieuw-Zeeland. Wel verhuist ze daarbinnen nog een paar keer. Begin jaren tachtig schrijft ze haar driedelige autobiografie. Daarnaast schrijft ze nog twee romans.

In de tweede helft van haar leven geniet Janet Frame rijkelijk erkenning. Zo bijvoorbeeld wordt haar in 1983 door de universiteit van Otago een eredoctoraat in de letteren toegekend. Waarschijnlijk heeft Frame toen met gepaste trots de 'school' betreden - en opgelucht weer verlaten om terug te keren naar haar schrijfplek. Daar leeft ze teruggetrokken tot ze op negenzeventigjarige leeftijd aan leukemie overlijdt in Dunedin Hospital. Haar dood leidt tot veel media-aandacht, Frame wordt geroemd als de grootste nationale schrijver.¹⁹

Bij het grotere publiek, zeker in het Nederlandse taalgebied, is Frame toch vooral bekend als een 'gemankeerd genie'. Dit romantische beeld is mede ontstaan door de verfilming van haar autobiografie. De film, geregisseerd door Jane Campion, kwam in 1990 uit onder de titel 'An Angel at My Table'. De film is bekroond met vele prijzen in Venetië en Toronto. In Nederland en België is de film maandenlang vertoond in de kleinere bioscopen.

Het romantische beeld van Frame is versterkt doordat haar werk slechts gedeeltelijk beschikbaar is in het Nederlands. Haar laatste roman, 'The Carpathians', is vertaald als 'De Herinneringsbloem'. Daarnaast zijn alleen vertalingen beschikbaar van haar vroege werk en van haar autobiografie. Alle Nederlandse vertalingen zijn uitgegeven door De Geus.

In wetenschappelijke kringen ontstaat geleidelijk een minder gepsychologiseerd beeld van Frame. Literatuurtheoretici en -critici spannen zich in om haar werk niet te reduceren tot een portret van haarzelf, maar juist te verheffen tot literatuur van wereldniveau. Inmiddels zijn vijftien monografieën en meer dan honderd artikelen verschenen over Frame's werk. Voor dit artikel heb ik alleen gebruik gemaakt van de studie van Marc Delrez, *Manifold Utopia. The Novels of Janet Frame*. Deze studie komt voort uit Delrez' doctoraatsverhandeling, verdedigd aan de Universiteit van Luik.

Lijst van werken van Janet Frame

- *The Lagoon and Other Stories*, Christchurch, Caxton, 1951. Vertaald als *De Lagune*, Breda, De Geus, 1992. (verhalenbundel).

- *Owl Do Cry*, Christchurch, Pegasus, 1957. Vertaald als *Uilen Roepen*, Breda, De Geus, 1994.

- *Faces in the Water*, Christchurch, Pegasus, 1961. Vertaald als *Gezichten in het water*, Breda, De Geus, 1993.
- *The Edge of the Alphabet*, Christchurch, Pegasus, 1962.
- *Scented Gardens for the Blind*, Christchurch, Pegasus, 1963.
- *The Reservoir: Stories and Sketches*, New York, George Braziller, 1963. (verhalenbundel).
- *Snowman, Snowman: Fables and Fantasies*, New York, George Braziller, 1963, (verhalenbundel).
- *The Adaptable Man*, Christchurch, Pegasus, 1965.
- *A State of Siege*, New York, George Braziller, 1966.
- *The Pocket Mirror*, New York, George Braziller, 1967. (gedichtenbundel).
- *The Rainbirds*, London, W.H. Allen & Co., 1968. Een jaar later is dit boek uitgegeven onder de titel *Yellow Flowers in the Antipodean Room*, New York, George Braziller, 1969.
- *Mona Minim and the Smell of the Sun*, New York, George Braziller, 1969, (kinderboek).
- *Intensive Care*, New York, George Braziller, 1970.
- *Daughter Buffalo*, New York, George Braziller, 1972.
- *Living in the Maniototo*, New York, George Braziller, 1979.
- *You Are Now Entering the Human Heart*, Wellington, Victoria UP, 1983
- *To the Is-Land*, Autobiography, Volume I, New York, George Braziller, 1982.
- *An Angel at My Table*, Autobiography, Volume II, New York, George Braziller, 1984.
- *The Envoy from Mirror City*, Autobiography, Volume III, New York, George Braziller, 1984. (De drie volumes samen zijn later uitgegeven als *Janet Frame: An Autobiography*, Auckland, Century Hutchinson, 1989.)
- *The Carpathians*, New York, George Braziller, 1988. Vertaald als *De Herinneringsbloem*, Breda, De Geus, 1996.

Alle herdrukken worden uitgegeven door George Braziller, New York.

Naast deze romans, verhalenbundels en de gedichtenbundel heeft Frame enkele korte artikelen gepubliceerd.

Noten

¹ Janet Frame, *The Pocket Mirror*, London, W.H. Allen & Co., 1967, blz. 113.

² Ch. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, blz. 512; 472-473.

³ Ch. Taylor, o.c., blz. 430-433.

⁴ Ch. Taylor, o.c., blz. 456-521; de citaten ontleen ik aan blz. 480-482.

⁵ Ch. Taylor, o.c., met name blz. 460-461, 466-467, 472-477, 481-482.

⁶ Ch. Taylor, o.c., blz. 481.

⁷ Maria Antonaccio gebruikt de notie reflexief realisme als een sleutelbegrip om de filosofie van Iris Murdoch te typeren en te analyseren. Antonaccio omschrijft het reflexief realisme als een realisme dat gerelateerd is aan een denkend en waarderend bewustzijn als haar mogelijkhedenvoorwaarde. Het is een realisme waarbij de transcendentaleiteit van het menselijk bewustzijn mede gethematiseerd wordt. Of, in de omschrijving die de woorden van Taylor herhaalt, het is een soort objectiviteit die ook geïndexeerd is aan een persoonlijke visie. M. Antonaccio, *Picturing the Human. The Moral Thought of Iris Murdoch*, Oxford, Oxford University Press, 2000, blz. 15 met verwijzing naar blz. 197 n.35; blz. 124, 128, 130, 139, 165, 167-175. Antonaccio noemt abusievelijk Wilhelm Schweiker als degene die de notie 'reflexive realism' geïntroduceerd heeft.

⁸ Janet Frame, *De Herinneringsbloem*, Breda, De Geus, 1996, blz. 202.

⁹ Zoals Frame zelf noteert in *Faces in the Water*. Cfr. Marc Delrez, *Manifold Utopia*, Amsterdam, Rodopi, 2002, blz. 30.

¹⁰ Marc Delrez, *Manifold Utopia. The Novels of Janet Frame*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

¹¹ In deze opzichten verschilt *A State of Siege* aanzienlijk van *The Edge of the Alphabet*, *Scented Gardens for the Blind*, *Living in the Maniototo* etcetera. Delrez gaat in zijn studie *Manifold Utopia. The Novels of Janet Frame* uitvoerig in op 'A State of Siege', zie blz. 136-150. Aan deze roman wijdde hij eerder een afzonderlijk artikel.

¹² Deze ingreep in de verhaallijn brengt Delrez tot de suggestie dat Malfred al vanaf het begin van de roman dood is en haar leven als een film aan haar voorbijtrekt. M. Delrez, o.c., blz. 139-142.

¹³ Zie Ezra Pound, *ABC of Reading*, (1934), New York, 26^e druk, New Directions Publishing Co., blz. 37.

¹⁴ Cfr. Taylor, o.c., blz. 465, 469, 473-477.

¹⁵ Delrez tekent hierbij het volgende aan. De nieuwe taal is weliswaar niet te ontcijferen, maar geeft toch blijk van een 'ontologische complicatie', namelijk van de inbraak van vreemde betekenissen in het domein van de gewoone. Maar de nieuwe taal is niet volstrekt vreemd, ze behoeft voor ons bijvoorbeeld 'print bound expression'. Delrez concludeert dat Frame's linguïstisch dualisme van gewone en ongewone taal past in haar hele werk. Van de lezer vergt het, net zoals van de schrijver, een soort 'sensitive diaphragm', een diafragma dat meebeweegt in de worsteling om 'elusive expanses/expansions of being' te visualiseren. Marc Delrez, o.c., blz. 216-219.

Een andere vertaalsleutel is deze: sommige lettergroepen uit het vreemde vers verwijzen terug naar betekenisassociaties van Malfred over een amberkleurige kever die ze in een doosje bewaarde, zie *A State of Siege*, blz. 9. De kever in het doosje verwijst terug naar de kever waarmee Erlene in *Scented Gardens for the Blind* uitvoerig van gedachten wisselt, terwijl ze met geen mens wil spreken.

De uitgever van mijn editie van *A State of Siege* verwijst voor de geciteerde vreemde regels naar een gedicht van Sheila Natusch. Helaas heb ik deze bron niet kunnen vinden.

¹⁶ De vermenigvuldiging van de vertellersperspectieven in de andere romans, bijvoorbeeld in *The Carpathians* is ook in functie daarvan te begrijpen. Frame onderstreept daarmee dat de vreemde taal gerelateerd is aan een verhaal dat is ingebed in de normale wereld van mensen die praten, vertellen, schrijven en verhalen verkopen.

¹⁷ Zie Ch. Taylor, o.c., p 457-466 en P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Parijs, Ed. du Seuil, 1975, blz. 313-316.

¹⁸ Zie: Janet Frame, *An Angel at My Table*, Londen, Harper Collins, 1987 (1984), blz. 61-62.

¹⁹ Mark Williams, Janet Frame (1924-2004), in: *The Journal of Commonwealth Literature*, 2004, 39, 2, blz. 121-124.