

Artikel

BALLERINA ALS PEN. OVER STÉPHANE MALLARMÉS 'SPIRITUELE' KIJK OP DANS

Mark De Kesel

Een beetje priester, een beetje danseres.
Georges Rodenbach over Stéphane Mallarmé¹

Want sterk als de dood is de liefde.
Hooglied 8: 6

1. De suspense van de dans

Sommige Parijse heren uit het *Fin de siècle* hadden, als ze naar theater gingen, een potlood bij zich – in het Frans ‘un crayon’. Stéphane Mallarmé, bijvoorbeeld, niet alleen de meest toonaangevende dichter van toen, maar ook een notoir – zij het occasioneel² – liefhebber van toneel. En ook van dans! Zo blijkt uit zijn *Crayonné au théâtre* [*Snel genoteerd in het theater*], een aantal schetsmatige reflecties bij wat hij in de schouwburg op de scène zoal te zien kreeg.³ Als we de specialisten mogen geloven, zijn die paar pagina’s die hij hierin over dans geschreven heeft, nog steeds een van de grote referentiepunten in de hedendaagse danstheorieën.⁴

Let wel, die “snel genoteerde” aantekeningen zijn van Mallarmés hand, en dat betekent, zoals bekend: moeilijk, gedrongen, cryptisch, op het onleesbare af; kortom, zinnen die zich uiterst zelden bij een eerste lectuur al prijsgeven. Wees dus gewaarschuwd als ik maar meteen met de deur in huis val en een korte passage citeer:

Une armature, qui n’est d’aucune femme en particulier, d’où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l’éclair qui le divinise ; ou exhale, de retour, par l’ondulation des tissus, flottante, palpitante, éparse cette extase. Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent.

Een uitrusting, niet die van een specifieke vrouw en dus onbepaald, trekt [de aandacht], door een sluier van algemeenheid heen, naar dit of dat fragment van de vorm dat onthuld wordt en er de flits drinkt die het goddelijk maakt; of [dit fragment] ademt op zijn beurt die extase uit doorheen de vlottende, bonzende, verwarde golving van de stoffen. Ja, de

suspense van de Dans – tegenstrijdige vrees ofwel de wens zowel te veel als niet voldoende te zien te krijgen – vraagt om een transparante verderzetting.⁵

In dit fragment refereert Mallarmé aan het artikel “Danseuses” dat Georges Rodenbach had gepubliceerd in *Le Figaro* van 5 mei 1896.⁶ De “armature” (“uitrusting”) verwijst naar de dansjurk van de danseres waarover ook Rodenbach zich had uitgelaten. Het zijn de kleren die, bij het zien van een balletvoorstelling, Mallarmés aandacht trekken. Hij beschrijft hier hoe zijn blik bij die kleren blijft steken. Die maken de danseres niet tot een *bepaalde* vrouw, maar tot *een* vrouw: onbepaald, algemeen. Maar haar kleren doen meer: “doorheen een sluier van algemeenheid” wordt de blik van de toeschouwer naar “dit of dat fragment van de vorm” gevoerd. En dit “fragment”, dit stukje lichaam dat in de gracieuze bewegingen van de danseres heel even wordt onthuld, heeft op de toeschouwer het effect van een “éclair”, een “flits”, een plotse schittering die dat stukje lichaam iets goddelijks verleent (“divinise”). En wanneer dat stukje lichaam onmiddellijk weer aan het oog wordt onttrokken, voeren de kleren van de danseres – “doorheen de vlottende, bonzende, verwarde golving van [haar] stoffen” – de extase van dat moment naar buiten. Haar zwerijde jurk “ademt” die extase “uit”.

Voor Mallarmé heeft het kijken naar dans een erotische kant, zoveel is duidelijk. In dat fragment – maar ook elders – vormt die het centrum van zijn aandacht. De blik van de toeschouwer laat zich verleiden door het gracieus bewegende lichaam van een dansende dame. Die blik wordt, precies door toedoen van de dans, geleid tot een punt waarin hij niet een welbepaalde vrouw in persoon voor zich heeft, maar ‘een’ vrouw: onbepaald, gedepersonaliseerd, geobjectiverd. Om het minder omfloerst te zeggen: de dans zorgt ervoor dat het meisje voorwerp van een erotische blik wordt, waarin de schoonheid van haar lichaam door die blik onophoudelijk wordt afgetast. Het spel van sluier en ontsluiting is er om via deze of gene hint van het erotische lichaam telkens opnieuw de “extase” bij de kijker op te roepen – een erotische extase die voor Mallarmé bepaald niet wars is van voyeurisme.

Mallarmé laat hier – en ook elders – het woord voyeurisme echter niet vallen. De term zou trouwens, voor wat hij op het oog heeft, zonder meer misleidend zijn. Die suggereert te zeer dat het hele dansgebeuren in feite een seksueel doel zou dienen. Niet zo voor Mallarmé. Precies niet. Het doel van de dans, hoe erotisch die ook is (en, zoals we zullen zien, precies daarom), ligt juist in het uitstel – de “suspense” – van dit doel of van om het even welk ander doel. Het doel van de dans ligt in de dans zelf, in de “verderzetting” van wat die aan het doen is, alsook van het effect dat hij bij de toeschouwer sorteert. Welk effect? Mallarmé heeft het over een “tegenstrijdige vrees”, “de wens zowel te veel als niet voldoende te zien te krijgen”. De blik zoekt en tast in wat zich op het podium aan hem voordoet, zoals hij ook speurt op het lichaam van de dansende vrouw. In wat hij ziet, wordt iets onthuld, zeer zeker, maar nooit langer dan heel even. En dat ‘iets’ leeft enkel in het al even vluchtig moment van extase dat er op zijn beurt slechts is omdat datgene wat het verhult het ook “uitademt”.

2. “Een danseres is geen vrouw”

De danseres is geen vrouw, en wat zij doet is niet zomaar dansen. Wat in ‘dansen’ aan de orde is, is voor Mallarmé toch van een andere, in zijn ogen fundamenteelere orde. In een andere tekst uit *Crayonné au théâtre* heet het letterlijk – inclusief de cursivering door de auteur:

que la danseuse *n’est pas une femme qui danse* [...] elle *n’est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu’elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d’élans, avec une écriture corporelle ce qu’il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour expérimenter, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.

dat de danseres *geen vrouw is die danst* [...] dat zij *geen vrouw is*, maar een metafoor die een of ander elementair facet van onze vorm symboliseert, een zwaard, een beker, een bloem, et cetera, en *dat zij niet danst*, maar veeleer, door middel van wonderlijk verkorte en gerekte passen, schrijvend met haar lichaam, dingen *suggereert* die een geschreven werk enkel in vele paragrafen kan uitdrukken, in dialoog of in beschrijvend proza: een gedicht geschreven zonder schrijfmateriaal.⁷

De dans kent zijn doel in zichzelf, dit wil zeggen in de suspense van wat hij als doel suggereert. Zijn doel ligt in de suggestie: hij roept iets op, maar geeft het niet prijs, tenzij in een moment van extase dat met het wuiven van de jurk door de dansbeweging zelf wordt ‘uitgeademd’. En die extase mag dan erotisch zijn, juist door de suspense laat ze de ruimte open voor suggesties die andere wegen gaan, die alles en nog wat kunnen evoceren zonder dat een evocerende suggestie ooit toont wat ze toont, zegt wat ze zegt. Daarom is de dans ‘metaforisch’: wat hij ons laat zien, brengt ons elders dan bij wat we zien.

Het erotische dat Mallarmé hier in zijn beschrijving laat primeren, is precies dit metaforische procedé. De blik van de toeschouwer, verleid door het dansend lichaam waar het de ogen niet kan van afhouden, ervaart in de schichtige momenten waarop dit lichaam zich onthult, een ‘extase’, maar die extase wordt meteen weer ingepakt en doorverwezen – ‘vervoerd’ – naar wat haar voordien had versluierd en nu weer versluiert. De ‘vervoering’ van de extase bestaat juist in het onlosmakelijk samengaan van onthulling en verhulling. Het onthullende vuurt het verhullende alleen maar aan. Dit is de “transparante verderzetting” waarover het eerste citaat het had. Het samengaan van onthulling en verhulling wordt zonder ophouden doorgezet, en dat maakt dat het hele procedé toch transparant wordt: het samengaan zelf komt erdoor aan de oppervlakte te liggen, de scheiding tussen de twee wordt helder en laat in die zin een opening zien. En in die opening tussen verhullen en onthullen wordt de blik van de toeschouwer, precies in zijn “extase” of ‘vervoering, steeds weer naar ‘elders’ gevoerd zonder ooit ergens aan te komen.

Het is ook in die zin “dat de danseres geen vrouw is”. Dat zij geen *concrete* vrouw is maar *de* vrouw *in het algemeen* – de vrouw ‘gedepersonaliseerd’ – leerden we al uit het eerste citaat. De stelling wordt hier nog versterkt door haar

zelfs het statuut van ‘vrouw’ te ontnemen. Sommige feministisch georiënteerde commentatoren interpreteren dit als zou Mallarmé, in de figuur van de danseres, de vrouw degraderen tot louter object. Als zou hij niet alleen weigeren om in de danseres de vrouw als persoon te zien, maar zelfs aan haar vrouw-zijn zonder meer voorbij te willen gaan.⁸ Een dergelijke moraliserende kritiek lijkt uit het oog te verliezen waar het Mallarmé hier om te doen is en al evenzeer waar het volgens hem in ‘erotiek’ om gaat. De erotische blik van de toeschouwer op dans en danseres(sen) is voor Mallarmé niet op een erotisch ‘doel’ gericht; hij is niet ‘erotisch’ in de zin dat hij de aandacht van de kijker imaginair in de richting van een seksuele act zou leiden. In zijn analyse van de toeschouwende blik licht Mallarmé het erotische aspect eruit omdat dit laatste elke gegeven doelgerichtheid ontwricht, openhoudt en ‘vervoert’ naar ‘elders’. Het erotische oriënteert niet, maar desoriënteert. Erotiek staat bij Mallarmé voor het metaforische par excellence.

Als Mallarmé de danseres op het toneel tot een object reduceert, is het niet het object van een seksuele daad, maar dat van een schrijfdaad. De mallarmeaanse danseres is een pen. Die pen schrijft op de scène van het voorliggende witte blad. Ze schrijft niet om het even wat: zij schrijft ‘literatuur’. En dat betekent voor Mallarmé in elk geval dat ze niet iets persoonlijks neerschrijft, dat ze geen uiting geeft aan wat zij als danseres denkt of voelt. Als literatuur die naam waardig iets uitdrukt, is het net het tegenovergestelde. Vaak noemt hij dat, veelal met hoofdletter, ‘de Idee’. Wat literatuur uitdrukt – en zo ook de danseres in haar dans – is van de orde van de ‘Idee’: zo lezen we bijvoorbeeld in hetzelfde stukje waaruit het eerste citaat was geplukt.

La presque nudité, à part un rayonnement bref de jupe, soit pour amortir la chute ou, à l'inverse, hausser l'enlèvement des pointes, montre, pour tout, les jambes — sous quelque signification autre que personnelle, comme un instrument direct d'idée.

Het bijna-naakt – doorheen de korte schittering van de jurk bij het breken van een valbeweging of, omgekeerd, bij het versterken van een pointe-sprong – laat hoogstens de benen zien; en de betekenis ligt hier niet in het persoonlijke, maar is als een direct idee-instrument.⁹

In het haast naakte, dansende lichaam – in het erotische gegeven van haar aan de blik van de kijker prijsgegeven ranke benen – drukt zich de Idee uit.¹⁰ Het singulier erotische drukt het universeel spirituele uit. In een andere tekst uit *Crayonné au théâtre*, na een lange zin waarin hij het heeft over het duizelingwekkend rondtollend “verschrikkelijk bad van stoffen” waarmee de “figurante” zich voortbeweegt¹¹, lezen we:

Qu'une femme associe l'envolée de vêtements à la danse puissante ou vaste au point de les soutenir, à l'infini, comme son expansion —
La leçon tient en cet effet spirituel —

Dat een vrouw de zwier van haar kleding laat gepaard gaan met de dans die zo machtig, zo uitgestrekt is dat hij die [kleding] ondersteunt als de expansie van het oneindige. De les ligt in dit spirituele effect —¹²



Casper David Friedrich, Der Mönch am Meer, 1808-1810, Nationalgalerie, Berlijn

3. Monnik ...

“De les ligt in het spirituele”. Wat als de danseres een monnik is? Wat als de dansscène waar Mallarmé naar kijkt, zij het in een wat andere versie, ook te zien is op een schilderij van meer dan een halve eeuw ouder, met name op “Der Mönch am Meer” door Casper David Friedrich? Het is juist dat de monnik op het schilderij onbeweeglijk blijft en er ook van storm en (dus) opwaaiende pij geen sprake is. Maar hoe dan ook heeft een monnik onmiskenbaar iets met het oneindige. En laat dat voldoende zijn om ons de speelse vraag toe te staan of we, met Mallarmé in het achterhoofd, die monnik toch niet een tikkeltje zien ‘dansen’. Of, met andere woorden, datgene wat hem aan de rand van de zee brengt niet iets te maken heeft met wat een mallarmeaanse ballerina in het theater aan het dansen maakt.

Maar gunnen we eerst Friedrichs schilderij een rustige blik. Je zou het het eerste abstract schilderij van de moderniteit kunnen noemen: drie horizontale vlakken, strand, zee en lucht, met één klein vertikaaltje erin: de monnik. En je leest het spontaan “spiritueel”: een mens in alle eenzaamheid – een “monnik” dus in de eigenlijke zin van het woord – oog in oog met het oneindige. Het toont een ervaring van het sublieme die je moeiteloos spiritueel kunt duiden: de eindige

mens, geconfronteerd met het onbereikbaar oneindige, ‘voelt’ niettemin een band ermee. God mag dan niet meer het label zijn dat we in alle dingen om ons heen spontaan herkennen, uit de weidse oneindigheid lijkt de Oneindige ons te wenken om te zeggen dat we bij Hem horen en bij Hem vandaan komen.

Althans, dit lijkt ons zo, beïnvloed als we misschien zijn door de internet-commercials die meditatie steevast aanprijzen met een solitaire man of vrouw zittend oog in oog met de weidsheid van de zee. De schilder zelf, zo blijkt, keek anders naar zijn schilderij. We hebben zijn notities nog. Na een korte beschrijving van wat er te zien is, laat hij zijn “gedachten” bij het schilderij volgen:

Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, erwegst du [...] zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! [...] Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlem Dünkel!—¹³

Geen spiritueel gevoel zich opgenomen te weten in het ongrijpbaar oneindige. Juist niet. De schilder ziet in de zee het ongrijpbare van de dood, en niets dan dat. Uit dat ontoegankelijke komt alleen een bries die tenslotte alle sporen van je eindige bestaan op het ‘strand’ uitveegt. Wie méér ziet, is in de ogen van de schilder een “waanzinnige mens vol ijdel duister”.

Iets gelijkaardigs lezen we in een reactie van een van de eerste enthousiaste toeschouwers (en die waren in 1810 toen het schilderij voor het eerst werd tentoongesteld in Berlijn, volstrekt in de minderheid): Heinrich von Kleist. Plastischer dan de schilder, beschrijft de schrijver hoe de monnik zich weliswaar aangetrokken voelt om op te gaan in het oneindige, maar de kern van zijn ervaring is precies de onmogelijkheid daartoe:

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut.¹⁴

Het oneindige roept, maar alleen om te zeggen hoe vergeefs het is om op die roep in te gaan, aangezien het oneindige ten enenmale ontoegankelijk is. Voor Kleist geldt dit trouwens ook voor het schilderij als zodanig: het toont het oneindige, maar alleen om te zeggen dat ook dit tonen het niet toont, dat de ontoegankelijkheid van het oneindige al begint bij het kader rond het schilderij:

... das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat.¹⁵

Wat rest mij dan als toeschouwer om aan die zichzelf ‘afbrekende’ ‘aanspraak’ te voldoen? Kijken, niets dan kijken, zonder datgene waar ik naar kijk ooit te zien te krijgen. De “aanspraak”, de “eis” die van het schilderij uitgaat is een soort ‘categorische imperatief’ tot kijken. Het oneindige waartoe ik, terwijl ik ernaar kijk, geen toegang heb, kan ik slechts de eer geven die het verdient door ‘oneindig’ te kijken, door niet op te houden met kijken. Kleist:

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da [...] und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.¹⁶

De blik op het oneindige blijft afgesneden van dat oneindige en vraagt daarom om een eindeloos, ‘ooglidloos’ kijken, aldus Kleist.

Bij Mallarmé vroeg de dans om een “transparante voorzetting” die al even eindeloos was. Hoe rijmen Mallarmés reflecties over dans met de “Monnik aan Zee” van Friedrich?

4 ... en danser

De monnik staat stil bij de zee. Als je Friedrich en Kleists commentaren volgt, staat hij stil om de eenvoudige reden dat hij niet verder kan. Hij kan het oneindige dat hem aantrekt niet ingaan. Maar er is meer. De roep die van het oneindige vandaan komt, houdt hem op het strand en maakt dat hij niet meteen terugkeert maar daar, op die grens met het lokkende oneindige, blijft verwijlen. Op het schilderij staat hij, voor zover we kunnen zien, bewegingloos. Maar als je Kleists lectuur volgt, is de monnik niet geheel zonder beweging: in zijn interpretatie wordt en is hij ‘bewogen’. Innerlijk in elk geval, aangedaan als hij is door de “aanspraak” van het oneindige. Beweegt de bries van het oneindige hem niet? Waait die niet door zijn pij? Op het schilderij is dit niet te merken, maar met Mallarmés ballerina in het achterhoofd – die “pen” door wie het oneindige zich op de lege scène “schrijft,” – lijkt die speelse suggestie niet totaal onzinnig en geeft ze op haar manier te denken.

Er is in elk geval een gelijkenis wat ‘positie’ betreft. Gelijkt de plaats waar de monnik ‘staat bewogen te worden’ inderdaad structureel niet erg op de plaats waar Mallarmés danseres zo gracieus te keer gaat? Die danseres beweegt zelf, zeer zeker, maar haar dans, zo weten we inmiddels, is niet zomaar een dans, het is een “instrument direct d’idée”. Ze “danst” niet, ze “schrijft”. En daarom is ze geen danseres, geen persoon. Zij is een pen waarmee de Idee zich schrijft. “Idee” kun je hier best in absolute zin lezen. Voor Mallarmé is zij zonder meer “het

absolute”: datgene wat zich aan het contingente, het toevallige, het eindige onttrekt. De Idee is in die zin het Oneindige. Het is dat Oneindige dat zich met de dansende pen die de danseres is, neerschrijft. Alleen laat die schrijftuur zich niet zomaar lezen. Wat wordt neergeschreven laat zich slechts lezen in “flitsen”, “flitsen” die onthullen wat onmiddellijk in zijn verhulling weer verdwijnt om er tegelijk ook weer door “uitgeademd” te worden.

In de ‘pointes’ waarmee haar dansende voeten de planken van de scène keer op keer raken om er elke keer meteen van weg te springen, “schrijft” zich het oneindige. Het “schrijft” zich, dit wil zeggen: het toont zich in een beweging die het onmiddellijk weer aan het zicht onttrekt en de theaterscène leeg achterlaat. De ‘pointes’ ‘pliés’, ‘relevés’, ‘cambrés’, ‘développés’, ‘arabesques’ en alle andere bewegingen die een ballerina ten beste geeft, laten vooral de lege ruimte van de scène zien, maar dan als de plaats waar het oneindige zich zou kunnen manifesteren, ware het niet dat dit zich in de flitsende bewegingen van de danseres ook telkens weer aan die manifestatie onttrekt. ‘Schrijven’ is deze ‘onmogelijkheid in actie’: het is het onmogelijk oneindige dat de pen van de dichter overneemt om de werkelijkheid zelf aan het woord te laten, én het is schrijver die, precies in zijn schrijven, getuigt – inderdaad – van de onmogelijkheid daarvan.

Schrijven als ‘onmogelijkheid in actie’: het was Mallarmé menens. In 1866 culmineert zijn artistieke crisis in een zeventien jaar lange ‘donkere schrijversnacht’. Die hele tijd schreef het eens zo speelse en productieve genie amper enkele gedichten. Over die “metafysische crisis” of de “crisis van Tournon” is oeverloos veel geschreven én wordt tot vandaag even oeverloos geredetwist. Maar één ding is duidelijk: nadien wil de dichter zich in zijn schrijven niet meer laten leiden door omstandigheden (in gelegenheidsverzen bijvoorbeeld) of door emoties of impressies. Schrijven hoort zich van zulke zaken gezuiverd te weten. Schrijven, die naam waardig, kan alleen zijn doel kennen, niet in een “bundel” teksten, maar in een “boek”, een “Boek” (vaak) met hoofdletter en in het enkelvoud – omdat er in feite maar één boek kan zijn, aangezien er maar één werkelijkheid is die zich als eenheid – als Idee – daarin tot uitdrukking moet laten brengen. Dit beoogde Boek – in Mallarmés termen “le Livre” – is niets minder dan een “explication orphique de la Terre”, een “orfische [lees: literaire] uitleg van de Aarde”, een Boek waarin de Werkelijkheid zelf zich in haar Eenheid en Absoluutheid ontvouwt op literaire wijze.¹⁷ Dit “Boek” is voor hem een “spiritueel instrument”: het is de vertolking van de absolute Idee dat de werkelijkheid schraagt – een vertolking, niet zozeer door de mens als wel door de werkelijkheid zelf uitgevoerd. “... alles, in de wereld, bestaat om uit te monden in een boek”, schrijft hij in een tekst getiteld: “Le livre, instrument spirituel [Het boek, spiritueel instrument]” en opgenomen in een andere bundel “kritische” teksten: “Quant au livre [Wat het boek betreft]”.¹⁸

“Het Boek” is Mallarmés antwoord op zijn crisis. Hij kan geen poëzie meer schrijven die niet de stem van de werkelijkheid zelf verwoordt. Niet zijn stem, zijn persoon, zijn individu, maar hemzelf in zoverre hij geen persoon of individu

meer is, maar de woordvoerder van de werkelijkheid: niet de werkelijkheid van toeval en chaos, maar die van het zijn-zoals-het-is, van de Idee. Op een bepaald moment in die donkere crisis, meer bepaald op 14 mei 1867, schrijft hij aan Cazalis, een vriend van hem:

[...] ik ben nu onpersoonlijk [impersonnel], en niet langer de Stéphane die je gekend hebt, – maar de aanleg [aptitude] die het Spirituele Universum heeft om zich te zien en te ontwikkelen doorheen datgene wat ooit ‘ik’ was.¹⁹

Niet hij schrijft; dat doet zijn pen. En die pen is, eerder dan van hem, die van het universum dat er zichzelf mee neerschrijft, een universum dat in Mallarmés ogen (misschien wel daarom) “spiritueel” is.

En voor zijn kritische werk – zoals bijvoorbeeld *Crayonné au théâtre* – geldt het niet minder. Aan het begin van die bundel laat hij blijken dat “Kritiek” (met hoofdletter) voor hem duidelijk een status heeft die in het verlengde ligt van wat hij “Poëzie” noemt. Hij noemt haar een “nobele complementaire operatie”. Net als “Poëzie”, is “Kritiek” datgene wat “op directe en verheven wijze de fenomenen of het universum schouwt”.²⁰ En wat ziet dat ‘kritische’ oog van hem als hij in het theater gadeslaat wat op de scène gebeurt? Hij ziet er een “pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l’Homme [stuk, geschreven op het folio van de hemel en door de Mens nagebootst met het gebaar van diens passies]”.²¹

Wat dat concreet mag betekenen, kunnen we ons inmiddels iets beter voorstellen. De “Mens” – met de hoofdletter die hem/haar de-individualiseert, onpersoonlijk en objectief maakt – beweegt zich op het “folio”, op de lege “pagina” van het podium. Daar is hij/zij de gracieuze ‘pen’ waarmee de Idee zich aan het schrijven is. De passies van die pen bootsen die van de hemel na en zijn slechts leesbaar door het oog dat in staat is tot die “kritische” blik. Het is de hemel – het oneindige, het Absolutie, de Idee – die in de passionele gestes van de danseres tot uitdrukking komt. Wat de danspassen van onze ballerina ‘beweegt’ – wat hen affecteert en tot dansen aanzet – is de “hemel”. De menselijk passies waarvan zij blijk geeft, zijn het resultaat van wat die “hemel” haar aandoet door zich, in en door de expressie van haar dans, terug te trekken.

Als Casper David Friedrich zijn eigen *Der Mönch am Meer* beschrijft, ziet hij dat de monnik niet alleen maar vóór het oneindige staat, maar vooral vóór de *grens met* dat oneindige – een harde, niet te overschrijden grens die van het oneindige iets doods maakt. Heinrich von Kleist is Friederich in die interpretatie gevolgd. De “monnik aan de zee” staat voor een grenslijn waarachter het oneindige zich terugtrekt en die deze grenslijn – als we Mallarmés metaforiek volgen – tot een lege “folio” maakt, een leeg blad, waarop het oneindige zich zou neerschrijven, ware het niet dat ditzelfde oneindige zich in elke pennentrek waarmee dat gebeurt, ook weer terugtrekt en het blad ostentatief leeg laat.

Dit indachtig, kan, in de bij Mallarmé geëvoerde scène, de dansende ‘pen’ moeiteloos vertolkt worden door de monnik die daar verticaal op de harde grens

tussen land en zee staat. Dan danst onze monnik – in een onmerkbaar ‘pointe surplace’ – op de rand van het oneindige dat vóór hem uit gaapt, een rand die daarom zelf als een oneindig lege scène is. Een harde rand als een oneindig lege pagina, een “folio”, waarop hij, op de lege scène van zijn innerlijke beleving, niet ophoudt de danspassen van het/de oneindige uit te voeren.

Hij is dan een dansende mallarmeaanse pen. En wat schrijft die? Als je Mallarmé volgt, schrijft die het “Boek”. Exacter, het “Boek” schrijft zichzelf met de pen die de dansende monnik is, een pen die “spiritueel” is want vertolker van de Idee, de spirituele grond van de werkelijkheid.

Hier ligt alles klaar voor een sluitende mystieke duiding. De “Mens” of “monnik” ontstijgt zijn eigen individualiteit en wordt één met – en instrument van – het oneindige dat hem wenkt. Als bij een derwisj ademt de zwier van de dansende monnikspij het oneindige van zijn godheid uit. In zijn dans bezingt de oneindige werkelijkheid de oneindig Almachtige die aan alles en allen ten grondslag ligt.

5. Azuur

We zagen al dat, wat de schilder van *Der Mönch am Meer* betreft, die conclusie niet opgaat. Voor Friedrich is de zee sprakeloos als de dood en heeft zijn monnik geen enkele reden om te dansen. Evenmin voor die eerste bewonderaar van het schilderij, Heinrich von Kleist.²² De zee roept weliswaar, haar “Anspruch” lokt de monnik, maar op die roep heeft de mens geen antwoord. Die roep breekt immers zichzelf af (“Abbruch”), en het enige wat de monnik, staande oog in oog met het oneindige, kan doen, is zich omdraaien en op zijn passen terugkeren.

Niet zo bij Mallarmé, blijkt nu. Daar wordt men, oog in oog met het oneindige, niet teruggestuurd. Daar danst men – en ademt uit die dans het oneindige, de Idee, de werkelijkheid zelf. Bij hem “ligt de les in het spirituele”. Dansend op de rand van het oneindige – een rand die daarom zelf oneindig is – schrijft “het Boek” zich en schrijft alles wat werkelijk is, zich naar “het Boek” toe.

En hoe ziet dat Boek er dan uit? Kijkend naar dans en theater, ziet Mallarmé hoe het Boek zich aan het schrijven is – het Boek waar hij thuis als de ijverigste aller monniken dag en nacht aan werkt. Na zijn dood is een map met pagina’s teruggevonden waarin hij zich al schrijvend naar “het Boek” toewerkte. Of het oneindige uit die pagina’s spreekt, is niet meteen duidelijk. Het tegendeel laat zich makkelijker concluderen. “Schetsen” blijft te zacht uitgedrukt, wil men beschrijven hoe de pagina’s eruitzien.

Sommige pagina’s hebben de bladspiegels die we kennen uit de poëzie van Paul van Ostayens werk – iets wat die laatste precies van Mallarmé heeft overgenomen. Maar in de meeste is van poëtische bekommernis nauwelijks iets te merken: rekensommen, kolommen, titels, afgebroken zinnen en (zelfs) woorden. Als geheel is het volstrekt onsamenhangend en chaotisch. Als je bedenkt dat “het Boek” juist door niets toevallig en door strenge opbouw en structuur gekenmerkt

wordt²³, dan is hier op die pagina's net het tegenovergestelde aan de orde. "Destructie was mijn Beatrice", schrijft Mallarmé aan een vriend.²⁴ Als je door die pagina's bladert, lijkt het al te waar. Alsof in het zicht van "het Boek" alles wat geschreven diende te worden vooral eerst alles wat geschreven was, moest vernietigen – meer nog: alsof wat tot dan toe schrijven was, aan vernietiging toe was. Het lijkt wel of Mallarmé schreef om de lezer vooral te ontmoedigen. "Strikt genomen heb ik een lectuur voor ogen [...] als iets wat tot wanhoop leidt", laat hij zich ergens ontvallen.²⁵

Mallarmé staat oog in oog met het oneindige, en hoort zoals Kleist suggereert, van daaruit een roep – een "Anspruch". Maar net als Kleist – alsook Friedrich zelf – is het antwoord op die roep problematisch, zo niet onmogelijk. Niettemin is dat oneindige en diens roep het enige dat telt. Ook voor Mallarmé. Een van zijn bekendste gedichten, geschreven in volle "metafysische crisis" beschrijft een situatie die in formeel opzicht erg in de buurt komt van die in Friedrichs schilderij. Het is een beschrijving van – en een "aanspraak" tot – de hemel, dezelfde hemel als in Friedrichs schilderij, maar nu onbewolkt, helemaal blauw, azuurblauw. Het is ook de titel van het gedicht: "L'azur".²⁶ De eerste strofe vertolkt reeds op haar manier het ontoegankelijke waartegen de dichter aanbodt:

De l'éternel Azur la sereine ironie
 Accable, belle indolemment comme les fleurs,
 Le poète impuissant qui maudit son génie
 A travers un désert stérile de Douleurs.

Van het eeuwige blauw is het de serene ironie die
 lusteloos mooi als bloemen, de dichter
 verplettert; machteloos vervloekt hij zijn genie
 en doolt in een steriele woestijn vol Pijnen.

Niet de zee, maar de lucht is hier de figuur van het oneindige. Ondanks haar eeuwige, smetteloze schoonheid, is de helderblauwe lucht vol ironie: zij wenkt, maar blijft ontoegankelijk – reden waarom de dichter zijn genie vervloekt. Verderop, in de derde strofe, smeekt de dichter nog dat er tenminste mist opkomt zodat hij die naakte hemel niet hoeft aan te zien.²⁷ En waarom wil hij die niet aanzien? Omdat, zo schrijft hij, "de Hemel dood is". Als de dichter zich vervolgens tot het tegendeel, "de materie" wendt, blijft de roep van de dode hemel aanhouden en achtervolgt hem als een spook.

Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours! donne, ô matière,
 L'oubli de l'Idéal cruel et du Pêché
 [...]
 En vain! l'Azur triomphe
 [...]
 Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
 Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!

De Hemel is dood. – Naar jou hol ik, leer mij, o materie
 Te vergeten het wrede Ideaal en de Zonde
 [...]
 Tevergeefs. Het Azuur triomfeert
 [...]
 Waarheen vluchten in die nutteloze, perverse revolve?
 Het achtervolgt mij.. Azuur! Azuur! Azuur! Azuur!²⁸

De hemel, de eeuwige, is wars van het eindige, het toevallige, de chaos van de “omstandigheden”. Hij is de stem van de werkelijkheid, van het zijn-zoals-het-is. En als Poëzie nog enige zin heeft, dan is dat enkel wanneer zij in staat is *die* stem te laten horen. Maar die “Hemel is dood” – Mallarmés versie van ‘de dood van God’. Dat- of diegene die de werkelijkheid maakt tot wat ze is – en dus de werkelijkheid *zelf* – spreekt niet langer in de woorden van de dichter.²⁹ In naam van die werkelijkheid en haar zwijgende stem, bestaat zijn woordkunst er vooral in de woorden te lijf te gaan, op hen in te snijden of, beter nog, ze op elkaar in te laten snijden om misschien langs die weg iets van de stem van de werkelijkheid in hen te laten klinken. Hoe dan ook verliest de dichter zijn ultieme doel, “het Boek”, nooit uit het oog. Het doel is de woorden in een coherent geheel te plaatsen dat dermate sluitend is dat het door geen enkele contingentie of toevalligheid nog wordt besmet.

En wat is het resultaat van Mallarmés Boek-project? Een eindeloze reeks schetsen, schema’s, aanzetten. Aanzetten die, om hun doel voor ogen te houden, hun eigen mislukken voor ogen moeten houden en in hun vormelijkheid inbouwen. Uit de zwier van hun falen glimt misschien een zweem door van wat het zou zijn als ze in hun opzet zouden zijn geslaagd.

De facto loopt Mallarmé’s poëzie uit op het tegendeel van “het Boek”. Zij mondt uit in een gedicht dat moet toegeven het toeval niet meester te kunnen.³⁰ Het gedicht slaagt er zelfs niet meer in eruit te zien als een gedicht, al was het maar omdat het de woorden niet eens op de regels weet te houden: het lijkt alsof een lukrake teerlingworp ze op een leeg blad heeft gegooid. Zo ziet “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” eruit. De titel zegt het meteen: “Een teerlingenworp zal nooit het toeval tenietdoen”. Geen woord zal ooit zijn contingentie tenietdoen en zich gelegitimeerd kunnen weten door de sluitende logica van het zijn zelf. Geen woord zal zijn “plaats” onweersprekelijk kunnen verantwoorden en dus niets toevalligs meer hebben.

De plaats waar het woord plaatsvindt, zal door het woord nooit sluitend in zijn regie kunnen worden ingepast. In een van de zinnen (in kapitalen) uit het mysterieus grillig gedicht heet het: “RIEN [...] N’AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU”: “NIETS [...] ZAL HEBBEN PLAATSGEVONDEN [...] DAN DE PLAATS”. Dat het woord plaatsheeft, kan het woord niet geheel beheersen. Het is altijd bij toeval *ergens* geworpen. Of er een Oneindige – een God of andersoortige zijnsgrond – is, die deze teerlingenworp ‘logisch’ beheerst, is ten enenmale onzeker.

6. Eros

Kunnen Mallarmés “kritische” teksten over dans geen licht werpen op het soort poëzie dat hij in *Un coup de dés* bedrijft, en misschien ook op de eigengereide ‘schetsen’ die zijn “Livres” uitmaken? Is wat de woorden op de pagina’s van *Un coup de dés* doen, niet een soort dansen? Ze zijn niet georganiseerd in een strenge structuur, ze ontsnappen niet aan het toeval; hun vorm en hun titel geven juist toe dat niet te doen, maar in de logica van Mallarmés project, zijn die woorden de ballerina’s van het Boek. Op de lege pagina’s van het cahier ‘schrijven’ zij het Boek op de manier waarop de danseressen, op de lege scène van de schouwburg, als “instrument” van de “Idee”, de “pen” zijn waarmee de werkelijkheid zelf zich neerschrijft.

En waar toont die werkelijkheid zich? Waar laat het Boek zich zien in deze op het lege blad uitgegoten woorden? In de dans die deze verbale ballerina’s met elkaar aangaan. ‘Dans’ staat hier voor het metaforische karakter van hun geste. Elk van de woorden suggereert een betekenis, maar slechts omwille van de ‘vervoering’ die met het dansen gepaard gaat en waarbij de ene betekenis, nog vóór die zich aan een woord kan vastklampen, wordt ‘weggevoerd’ in de richting van een andere betekenis, en dit in een nooit ophoudende “transparante verderzetting”. In de sprong zelf die deze metaforische vervoering veronderstelt, vangt de lezer een glimp op van het Boek waar Mallarmé het over heeft. Net zoals hij in de zwier van een dansende ballerinajurk de Idee ziet oplichten. Daar, in het spel sluier en ontsluiting, licht een “flits” op van wat de werkelijkheid maakt tot wat ze is.

Wat maakt de werkelijkheid tot wat ze is? Dat doet de oneindigheid waarmee Friedrichs “Monnik” oog in oog staat en die hem, in de roep die ervan uitgaat, zegt dat zijn menselijke eindigheid alleen dankzij die Oneindige kan zijn wat ze is. Het is het niet door eindigheid en toeval gemerkte “Boek” waarvan elk voorhanden “album” of “bundel” slechts een afschaduwing is.

Maar de hamvraag is: staat die oneindigheid voor Leven dan wel voor Dood? Zowel Friedrich, zijn toeschouwer Kleist, als Mallarmé begrijpen dat je spontaan geneigd ben dit oneindige voor het Leven te houden, maar begrijpen dat het in feite de Dood is. Dat, om het in Mallarmés termen te zeggen, “de Hemel” is doodgegaan. Maar alle drie ontzeggen ze daarom dit ‘dode oneindige’ – of, zo je wil, die ‘oneindige dood’ – niet het vermogen om hen aan te roepen, zich aan hen op te dringen of, zoals bij Mallarmé, te achtervolgen, te obsederen.

Van de drie is Mallarmé de enige die een antwoord formuleert op de roep van dit ‘dode oneindige’. Hoe daarmee om te gaan, hoe die roep tot zijn recht te laten komen? Hier schuift Mallarmé de Eros – het erotische – naar voren. Het duidelijkst articuleert hij dat in zijn teksten over dans. De ‘liefde’ die hij in onze blik op het oneindige inschuift, en die hij uitdrukkelijk met het “spirituele” verbindt, is niet “spiritueel” in de vandaag gangbare zin van het woord: een liefde die ons, eindige stervelingen, verenigt met het oneindige en daarom toegang geeft

tot een plaats waar leven alleen maar Leven is.

De liefde die Mallarmé naar voren schuift, is niet sterker dan de dood, maar “sterk als de dood” – een liefde die, als we *Hooglied* 8: 6 mogen geloven, daarom niet minder Bijbels zou zijn.³¹ Dat oneindige waar we oog in oog mee staan en dat ons wenkt, is de dood. De dood is het onvoorwaardelijke waar de voorwaardelijkheid waarmee we ons rechthouden tegen afketst, waartegen alles wat is, louter toeval lijkt en zich niet in de georganiseerde structuur van een geschreven Boek laat vangen. Maar het ‘dode oneindige’ is en blijft het Boek, aldus Mallarmé, en de hele werkelijkheid is er opdat zij zich schrijvend naar dit Boek toe zou werken.

En waar toont het Boek zich, waar laat het Idee zich zien waar dit dode – want onbereikbare – oneindige voor staat? In de erotische blik op de werkelijkheid: een blik die de dans van mens en ding gadeslaat en in het zwieren van sluier en versluiering datgene ziet wat hem ervan doet houden – een ‘houden van’ dat “sterk is als de dood”.

Mallarmé is een verlate platonist, zoveel is duidelijk. Hij beseft dat de poëzie, met de populariteit waarvan haar zachtaardige schoonheid geniet, verworpen is tot niets dan een ijdele ‘mimesis’, tot een misleidend schimmenspel in een grot vol schaduwen die we voor werkelijk houden. Hij volgt Plato waar hij als dichter weg wil uit die grot naar datgene waarvan die schaduwen de schaduw zijn: de Idee, het Werkelijke. En hij volgt al evenzeer Plato wanneer hij beweert dat het alleen de liefde, de eros, is die de mens uit die grot weg kan leiden.

Maar is er dan nog wel iets buiten de grot? Zijn crisis – die op zijn manier het grondprobleem vertolkt dat aan de basis van de moderniteit in het algemeen ligt – bestaat in het besef, niet zozeer dat er geen buiten meer is, maar dat dat buiten “dood” is, dit wil zeggen van elk metafysisch ankerpunt verstoken. Maar hij blijft desondanks platonist, hij blijft georiënteerd op dit ‘dode buiten’, en wat de mens daarop oriënteert is ook voor hem nog steeds – zoals Plato al leerde – de eros, het erotische. En Mallarmé blijft die erotische oriëntatie “spiritueel” noemen, net zoals datgene waarop die gericht is “het spirituele” blijft. Alleen kan dit spirituele zich niet meer in het eigen milieu ophouden. Althans niet voor de mens. Het toont zich enkel in het uitstel daartoe, in de gevoelde kloof die ons van “het spirituele” scheidt. De eros, die in de platoonse logica, de rechte weg naar de Idee is, blijft in die kloof steken en plooit op zichzelf terug. Ze wordt een suspense, en niets dan suspense.

Het mallarmeaanse platonisme is dat van de suspense, van de op en in zichzelf terugplooiende eros. Het Boek, het enige wat het waard is geschreven te worden, realiseert zich enkel in de op zichzelf terugplooiende pogingen daartoe, pogingen die daarom elk op zich het volstekte tegendeel zijn van wat ze beogen. Eros wordt, in plaats van een eerste stap op weg naar de Waarheid, de facto een stap die ter plekke huppelen blijft – en in die zin “danst” – en nergens aankomt. En het Idee blijft enkel overeind omdat de poëzie in haar “dans” niet ophoudt te

bekennen dat ze er niet aan toekomt.

Het mooiste aan Mallarmés poëzie is dat ze ook voortdurend aan die bekentenis ontsnapt en dertel in de suspense van haar erotische dans blijft steken. Nee, hij wil geen gelegenheidsverzen meer, geen persoonlijke ontboezemingen, geen Ik meer in zijn poëzie. En toch is, op enkele gedichten na (*L'après-midi d'un faune*, *Igitur*, *Hérodiade*, en *Un coup de dés*), zijn hele oeuvre gelegenheids-literatuur: odes aan de idolen uit zijn jeugd of aan gestorven grootheden, ontboezemingen over zijn crisis, verzen op waaiers voor bewonderde dames geschreven, notities uit het theater (als recensent), et cetera.

Wat, in de handen van de platonist Mallarmé, van het platonisme rest, is de eros die, ondanks de beste intenties van de auteur, helemaal is losgeweekt van de Idee. Niets dan de naakte eros, inclusief die ten aanzien van dit losweken zelf.

Noten:

1 “Un peu de prêtre, un peu de danseuse”, geciteerd in: Jacques Scherer (1977), *Le “Livre” de Mallarmé*, Nouvelle édition, revue et augmentée; Paris: Gallimard, p. 68.

2 “Occasioneel”, inderdaad, want naar eigen zeggen ging hij slechts zelden naar theater; Mallarmé 1945: 1562.

3 Mallarmé 1945: 291-351. Veel van de stukken gaan terug op de ‘kritieken’ die hij in 1886-1887 schreef voor de *Revue Indépendante*; zie Scherer 1977: 15. Dit neemt niet weg dat hij in zijn “Autobiographie” dans een van zijn “passions d’art [kunstpassies]” noemt; Mallarmé 1945: 664.

4 Zie onder meer Héléne Stafford (2005), “La Ballerine illettrée: Transformation of the feminine in Mallarmés dance writing” in: Edward Nye (red.), *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam / New York: Rodopi, p. 202.

5 Mallarmé 1945: 311; ik vertaal, MDK.

6 Stafford 2005: 205.

7 Mallarmé, 1945: 304; ik vertaal, MDK.

8 Het hierboven in noot 4 aangehaalde artikel van Héléne Stafford is in zijn geheel een uitwerking van die stelling. Zie Stafford 2005. Ook Sartre, in een andere context, ventileert die kritiek; Jean Paul Sartre (1986), *Mallarmé: la lucidité et sa face d’ombre*, Paris: Gallimard, p. 31-32.

9 Mallarmé 1945: 311-312; ik vertaal, MDK.

10 “[...] la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu’à l’Idée [... de Dans, alleen in staat – door zijn samenvattende schriftuur – om het vluchtige en het plotse te vertalen tot aan het Idee”]; Mallarmé 1945: 541. “[...] alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d’un Signe, qu’elle est. [En zo, in een uitwisseling waarvan haar glimlach het geheim lijkt uit te dragen, levert zij [de danseres] je, door de laatste altijd blijvende sluier heen, het naakte van je concepten en zwijgend zal ze jouw voorstelling neerschrijven op de wijze van een Teken – dat ze is.]” Mallarmé 1945: 307.

11 “Au bain terrible des étoffes se pâme, radieuse, froide la figurante qui illustre maint thème giratoire où tend une trame loin épanouie, pétale et papillon géants, déferlement, tout d’ordre net et élémentaire. Sa fusion aux nuances véloces muant leur fantasmagorie oxyhydrique de crépuscule et de grotte, telles rapidités de passions, délice, deuil, colère :

il faut pour les mouvoir, prismatiques, avec violence ou diluées, le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice." Mallarmé 1945: 308.

12 Mallarmé 1045: 308; ik vertaal, MDK.

13 "Tot zover de beschrijving, nu de ideeën: al tobde je van 's ochtends tot 's avonds, van 's avonds tot middernacht, dan nog zou je er niet in slagen om de ongrijpbare overkant te vatten, te doorgronden! Met vermetel duister [...] denk je het toekomstige duister te onthullen [...] Diep dringen je voetstappen in het lege zand; maar een zachte wind waait erover heen, en van je spoor is niets meer te bekennen: waanzinnige mens vol ijdel duister!—" Geciteerd in: Andrea Meyertholen (2013), "Apolcalypse Now: On Heinrich von Kleist, Casper David Friedrich, and the Emergence of Abstract Art", in: *The German Quarterly* 86 (2013) 4: 408; mijn vertaling, MDK.

14 Heinrich von Kleist (2009), Verzameld proza: alle verhalen en essays, vertaald door Ria van Engel, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, p 305. Nederlandse vertaling: "Heerlijk is het om in eindeloze eenzaamheid aan de zeekust, onder een bewolkte hemel, te kijken naar een grenzeloze waterwoestijn. Daar hoort echter bij dat je er naartoe bent gegaan, dat je terug moet, dat je erheen zou willen, dat je dat niet kan, dat je alles voor het leven mist en toch de stem van het leven hoort in het geruis van de golven, in het waaien van de wind, in het voorbijtrekken van de wolken, de eenzame kreten van vogels. Er hoort een eis bij, die het hart stelt, en een afbreuk, om het zo maar te zeggen, die de natuur je aandoet." (Kleist 1990: 543; ik vertaal, MDK).

15 Kleist 2009: 305; Nederlandse tekst: "... datgene wat ik in het schilderij zelf zou moeten vinden vond ik pas tussen mij en het schilderij, namelijk een eis, die mijn hart aan het schilderij stelde en een afbreuk die het schilderij mij aandeed." (Kleist 1990: 543 ik vertaal, MDK)

16 Kleist 2009: 305; Nederlandse vertaling: "Het schilderij, met zijn twee of drie geheimzinnige voorwerpen, ligt erbij als de apocalyps, [...] en omdat het in zijn eentonigheid en oeverloosheid geen andere voorgrond heeft dan de lijst, is het wanneer je ernaar kijkt alsof je oogleden zijn weggesneden" (Kleist 1990: 543 ; ik vertaal, MDK)

17 In zijn "Autobiographie" beschrijft hij het "Grand Oeuvre" waaraan hij werkt als "un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses ... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, mêmes les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence." Mallarmé 1945: 662-663. Zie ook Scherer 1977: 18-24.

18 Mallarmé 1945: 378.

19 "[...] je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi." Stéphane Mallarmé (1995), *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal*, Paris: Gallimard (Folio classique), p 343; zie ook Scherer 1977: 22.

20 "La Critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égale presque la Poésie à qui apporter une noble opération complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes ou l'univers [...]", Mallarmé 1945: 294.

21 Mallarmé 1945: 294.

22 Over de positie van de monnik in Friedrichs schilderij schrijft Kleist: "Niets kan droeviger en onbehaaglijker zijn dan deze positie in de wereld: de enige levensvonk in het enorme rijk van de dood, het eenzame middelpunt in de eenzame cirkel." Kleist 2009: 305.

- 23 Alles wat toeval is overstijgen en alles volstrekt coherent gestructureerd: dit zijn de voornaamste criteria van “le Livre” zoals Scherer die in de inleiding van zijn uitgave naar voren schuift (Scherer 1977: 7-24).
- 24 Brief aan Eugène Lefébure van 27 mei 1867; geciteerd in: Pascal Durand, “‘La destruction fut ma Béatrice’: Mallarmé ou l’implosion poétique”, in: *Revue d’Histoire littéraire de la France* 99 (1999) 3: 377.
- 25 Mallarmé 1945: 647; geciteerd in Scherer 1957: 28.
- 26 Mallarmé 1945: 37-38. Zie ook: Stéphane Mallarmé (2006), *Collected Poems and Other Verse*, translated with notes by E.H. and A.M. Blackmore, with an Introduction by Elisabeth McCombie, Oxford: Oxford University Press, p. 20-23.
- 27 “Brouillards, montez! Versez vos cendres monotones ...”; Mallarme 1945: 37; 2006: 23.
- 28 Mallarmé 1945: 38 (Mallarmé cursiveert); 2006: 23.
- 29 Voor een even scherpe als virulente analyse van de theologische kern van Mallarmés literaire project (dit wil zeggen van ‘de dood van God’ als zijn centraal thema), zie Sartres eerder geciteerde *Mallarmé: la lucidité et sa face d’ombre* (Sartre 1986).
- 30 Het gedicht verscheen op 4 mei 1897 in het tijdschrift *Cosmopolis*, maar de bladspiegel zoals Mallarmé die voorzag, werd niet gerespecteerd. Een definitieve uitgave, volledig naar zijn ontwerp, verscheen pas in 1915. Zie: Paul Claes (2014), “Het testament van Mallarmé”, in: *Mallarmé, De dobbelsteenworp zal nooit het toeval opheffen*, vertaling door Paul Claes, Bibliotheek uitgave van Literarte (zonder paginering).
- 31 “Draag mij als een zegel op uw hart, als een zegel aan uw arm: want sterk als de dood is de liefde, met de onverbiddelijkheid van het dodenrijk sluit zij ieder ander buiten.” Hooglied 8, 6 (Willibrordvertaling 1975)