

## De Roman als Schilderij. Vladimir Nabokov en Jean Rousset

Flora KEERSMAEKERS

### Abstract

In this article I examine the literary views of the Russian-American author Vladimir Nabokov (1899-1977) using the work of the Swiss critic Jean Rousset (1910-2002). Rousset's *Forme et Signification* (1963) displays a combination of phenomenological literary criticism with structuralist interests. It will be shown that his thoughts and method therefore provide a valuable context to understand Nabokov's views on writers, readers and literary communication.

If the mind were constructed on optional lines and if a book could be read in the same way as a painting is taken in by the eye, that is without the bother of working from left to right and without the absurdity of beginnings and ends, this would be the ideal way of appreciating a novel, for thus the author saw it at the moment of its conception.<sup>1</sup>

In dit fragment uit het essay "The Art of Literature and Commonsense" (1941<sup>2</sup>) beschrijft Vladimir Nabokov (1899-1977) wat volgens hem de ideale manier van lezen is. De vergelijking die hier wordt gemaakt tussen een roman en een schilderij treffen we wel vaker aan in Nabokovs teksten. Aan het belang van schilderkunst en visualiteit binnen Nabokovs leefwereld en fictie zijn dan ook verschillende werken gewijd,<sup>3</sup> maar de werkelijke betekenis van deze schilderijmetafoor voor zijn poëtica heeft met meer dan inhoud, thematiek en stijl te maken. De rol van schilderkunst wordt in deze studies voornamelijk bestudeerd aan de hand van concrete verwijzingen en/of schilderachtige passages in Nabokovs werk. Deze vormen dan een thematisch motief, of wijzen op de invloed van bepaalde artistieke stromingen of esthetische theorieën. De metafoor van het schilderij draagt evenwel ook een reflectie in zich over de communicatie tussen auteur en lezer die tot op heden nog onvoldoende is uit-

<sup>1</sup> Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, pp. 379-380.

<sup>2</sup> Volgens Brian Boyd is dit essay een restant van het college "The Art of Writing" dat Nabokov in de zomer van 1941 aan Stanford University gaf. (Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton (NJ): Princeton U.P., 1991, p. 31.)

<sup>3</sup> Bijvoorbeeld: de Vries, Gerard & Johnson, Don B., with an essay by Liana Ashenden. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam U.P., 2006. / Shapiro, Gavriel. *The Sublime Artist's Studio: Nabokov and Painting*. Evanston (Ill.): Northwestern U.P., 2009.

gediept.<sup>4</sup> Om de betekenis te achterhalen van de gedachte dat een literaire tekst als een schilderij is, moeten we een aantal elementen uit bovenstaand citaat van naderbij te bekijken. In mijn bespreking van dit fragment zal ik Nabokov positioneren ten opzichte van de fenomenologische literatuurwetenschap en meer bepaald de Zwitserse criticus Jean Rousset. De vraag naar deze vergelijking wordt ingegeven door wat Nabokov en de “School van Genève” in hun lectuur gemeen hebben, namelijk het streven naar identificatie met het bewustzijn van de auteur.<sup>5</sup> Het materiaal dat ik hiervoor zal gebruiken zijn Nabokovs lessen over Europese en Russische meesterwerken uit de romantraditie (de “lectures”) en de interviews en artikels die zijn opgenomen in *Strong Opinions*.<sup>6</sup> Deze bronnen wil ik vergelijken met een aantal teksten van de belangrijkste vertegenwoordigers van de School van Genève.

### 1. “THINKING THE THOUGHTS OF ANOTHER”

Het bovenstaande fragment uit Nabokovs “lectures” bevat drie elementen waar ik eerst even bij wil stilstaan. Ten eerste is er het optische karakter van de verbeelding die de lezer volgens Nabokov moet opwekken tijdens het lezen. De gelijkenis tussen een roman en een schilderij heeft in eerste instantie betrekking op de innerlijke, mentale equivalenten van zintuiglijke ervaringen die met het lezen gepaard kunnen gaan. Het tweede element vloeit hieruit voort, meer bepaald de afwezigheid van tijd en sequentie in Nabokovs idee van “the ideal way of appreciating a novel”. Diezelfde afwezigheid is er echter ook op het moment dat de auteur de roman concipieert. Daardoor wordt deze “ideale beoordeling” er eigenlijk een waarbij de lezer de roman bij de receptie ervan op dezelfde manier ziet als de auteur bij de creatie; dit is het derde element.

Het is vooral dit laatste element dat het gebruik van een fenomenologisch kader rechtvaardigt om de leestheorie te analyseren die aan de grondslag ligt van Nabokovs lessen. Het credo van de School van Genève, die de fenomenologische filosofie in de literatuurwetenschap en –kritiek introduceerde, luidde

<sup>4</sup> Het eerste hoofdstuk van *Nabokov and the Art of Painting* biedt desalniettemin verschillende interessante inzichten die een aanzet kunnen vormen voor verder onderzoek. (de Vries & Johnson, *Nabokov and the Art of Painting*, p. 11-29.)

<sup>5</sup> Over het algemeen wordt de School van Genève, die in belangrijke mate teruggaat op Husserl, binnen de fenomenologische literatuurstudie onderscheiden van de Heideggeriaanse benadering. Het voornaamste verschil situeert zich op het niveau van het object van de literatuurstudie: voor de Zwitsers is dat de *Lebenswelt*, Heidegger wil het *Sein* benaderen. Dit verschil uit zich ook op vlak van de methode, die voor Heidegger gebaseerd is op een versmelting met het onderzochte, daar waar Husserlianen afstand willen bewaren tussen niveau en metaniveau. (Zie o.a. Magliola, Robert R. *Phenomenology and Literature: an introduction*. West Lafayette: Purdue U.P., 1978.)

<sup>6</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*. / Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. / Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: Vintage, 1990.

niet voor niets “consciousness of consciousness”.<sup>7</sup> Hoewel er uiteraard ook een aantal duidelijke verschillen bestaan tussen Nabokovs opvattingen en die van de Zwitserse groep, zijn de ideeën achter hun respectievelijke benaderingen gelijkaardig. Voor critici als Marcel Raymond, Georges Poulet en Jean Rousset is literatuur namelijk in de eerste plaats een vorm van bewustzijn. Een tekst, gedicht of roman wordt niet benaderd als een objectieve structuur waar een betekenis, boodschap, expressie of sociaal-historische inhoud uit te halen valt, maar als de gematerialiseerde uitdrukking van een geestestoestand, waarbij de taal een eenheid vormt van geest en woord.<sup>8</sup> Sarah Lawall schrijft dat de “critics of consciousness” een literair werk niet als een object beschouwen, maar als een (mentale) handeling of een ervaring. Door middel van taal krijgt deze ervaring vorm. Fenomenologische literatuurkritiek heeft dus een groot subjectief, persoonlijk karakter, aangezien de tekst niet van buitenaf mag/kan worden bestudeerd, maar het de bedoeling is om de ervaring die aan de tekst ten grondslag ligt, te herbeleven en naar voren te brengen.<sup>9</sup> De ambitie van de criticus kan dan ook als volgt worden omschreven:

Criticism must therefore begin in an act of renunciation in which the critic empties his mind of its personal qualities so that it may coincide completely with the consciousness expressed in the words of the author. His essay will be the record of this coincidence. The “intimacy” necessary for criticism, says Georges Poulet, “is not possible unless the thought of the critic becomes the thought of the author criticized, unless it succeeds in re-feeling, in re-thinking, in re-imagining the author’s thought from the inside [...]” [...] Criticism is [...] the transposition of the mental universe of an author into the interior space of the critic’s mind.<sup>10</sup>

Terwijl de teksten van de School van Genève voornamelijk handelen over literaire kritiek en de taak van de criticus als bemiddelaar tussen auteur en lezer, spitst Nabokov zich doorgaans toe op een omschrijving van die auteurs en lezers zelf. Zijn beeld van de ideale lectuur verschilt echter nauwelijks van dat van de School, zoals de volgende citaten uit de “lectures” aangeven:

... the authentic instrument to be used by the reader [...] is impersonal imagination and aesthetic delight. What should be established, I think, is an artistic harmonious balance between the reader’s mind and the author’s mind. [...] the reader must know when and where to curb his imagination and this he does by

<sup>7</sup> Hillis Miller, J. “The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard and Jean Starobinski”. In: *The Critical Quarterly*, Vol. 8 (1966), No. 4, p.305.

<sup>8</sup> Hillis Miller, “The Geneva School”, p. 306-307.

<sup>9</sup> Lawall, Sarah N. *Critics of Consciousness: The existential structures of literature*. Cambridge (Ms): Harvard U.P., 1968, pp. 2-8.

<sup>10</sup> Hillis Miller, “The Geneva School”, p. 307.

trying to get clear the specific world the author places at his disposal.<sup>11</sup>  
 I have tried to teach you [...] to share not the emotions of the people in the book  
 but the emotions of its author – the joys and difficulties of creation.<sup>12</sup>  
 The good, the admirable reader identifies himself not with the boy or the girl  
 in the book, but with the mind that conceived and composed that book.<sup>13</sup>

Volgens Georges Poulet wordt er telkens wanneer iets als een gedachte wordt gepresenteerd, een denkend subject verondersteld voor wiens subjectiviteit de onze tijdens de lectuur van een tekst plaatsmaakt. Wanneer ik lees, “I am thinking the thoughts of another.”<sup>14</sup> Ook bij Jean Rousset vinden we dit uitgangspunt terug. In “Pour Une Lecture des Formes”, de theoretische inleiding tot zijn *Forme et Signification*,<sup>15</sup> legt Rousset uit hoe een literair kunstwerk ontstaat en hoe het door lezers, auteurs en critici zou moeten worden benaderd. Over de confrontatie met een kunstwerk schrijft hij het volgende:

Entrer dans une œuvre, c’est changer d’univers: [...] qu’elle soit récente ou classique, l’œuvre impose l’avènement d’un ordre en rupture avec l’état existant, l’affirmation d’un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres.<sup>16</sup>

En een aantal bladzijden verder zegt hij:

...ce qui nous est demandé, c’est toujours une participation à l’existence d’un être spirituel que nous ne pouvons comprendre qu’à la faveur d’un acte d’adhésion totale qui exclut, du moins provisoirement, tout jugement.<sup>17</sup>

## 2. NABOKOV EN DE SCHOOL VAN GENÈVE

De fenomenologische literatuurstudie gaat terug op een filosofie die zijn oorsprong vindt bij denkers als Husserl, Heidegger en Merleau-Ponty. Het basisbeginsel waarvan zij uitgaan, is dat het bewustzijn (en niet de ratio of de empirie) de bron van zijn, weten, denken en waarheid is, aangezien subject en object daar samenkomen.<sup>18</sup> Zoals te verwachten valt, zijn Nabokovs poëtische opvattingen ingebed in een denken over wereld, mens en kennis dat aanleunt bij deze wijsgerige stroming, wat een bijkomende verantwoording biedt voor

<sup>11</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 4.

<sup>12</sup> Idem, p. 382.

<sup>13</sup> Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, p. 11.

<sup>14</sup> Poulet, Georges. “Phenomenology of Reading”. In: *New Literary History*, Vol. 1 (1969), No. 1, p. 55.

<sup>15</sup> Rousset, Jean. “Pour Une Lecture des Formes”. In: Idem. *Forme et Signification*. Paris: José Corti, 1970 (1963), pp. i-xxvi.

<sup>16</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. ii.

<sup>17</sup> Idem, p. xiv.

<sup>18</sup> Holub, Robert. “Phenomenology”. In: Selden, Raman (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge U.P., 1995, pp. 289-318. /Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia U.P., 1988, pp. 151-154.

de literatuurtheoretische vergelijking. Zo benadrukt Leland de la Durantaye in zijn boek *Style is Matter* dat er voor Nabokov geen objectieve realiteit bestaat omdat elk individu de wereld benadert vanuit zijn eigen verbeelding en subjectiviteit.<sup>19</sup> In *Bend Sinister* bestempelt Nabokov het bewustzijn onomwonden als “the only real thing in the world and the greatest mystery of all.”<sup>20</sup> Gevraagd naar wat ons onderscheidt van dieren, antwoordde Nabokov:

Being aware of being aware of being. In other words, if I not only know that I am but also know that I know it, then I belong to the human species. All the rest follows – the glory of thought, poetry, a vision of the universe.<sup>21</sup>

In een ander interview krijgt Nabokov de vraag wat hem verrast in het leven. Dit is “...the marvel of consciousness – that sudden window swinging open on a sunlit landscape amidst the night of non-being.”<sup>22</sup> Brian Boyd besteedt in het eerste deel van zijn biografie over Nabokov een heel hoofdstuk<sup>23</sup> aan het belang dat de schrijver aan het bewustzijn hecht, waarbij hij besluit: “The first postulate of Nabokov’s philosophy is the primacy of consciousness.”<sup>24</sup>

Natuurlijk zou het al te mooi zijn, mocht Nabokov zonder problemen aan het rijtje fenomenologisch geïnspireerde literatuurcritici kunnen worden toegevoegd. Er zijn dan ook punten waarop zijn doel en methode moeilijker met die van de School van Genève te verenigen vallen. Dit heeft vooral te maken met het feit dat Nabokov niet in die mate afstand kan doen van de “objectieve” elementen van een tekst als een hoogst “subjectieve” benadering als de fenomenologische vereist. Zo kan de taak van de fenomenologisch geïnspireerde literatuurwetenschapper worden omschreven als het achterhalen van de persoonlijke visie en individuele manier van zingeving die het oeuvre van een schrijver schragen door dat *gehele oeuvre* onder de loep te nemen, inclusief “secundaire” teksten.<sup>25</sup> Elke aparte tekst van dezelfde schrijver (inclusief brieven, notities, dagboeken, fragmenten, ...) is binnen deze ambitie slechts een van de zovele uitingen van dezelfde zich ontwikkelende persoonlijkheid.<sup>26</sup> Een formalistische analyse die de externe vorm van een afzonderlijk werk wil bestuderen, kan daarom nooit geschikt zijn om het doel van de criticus te bereiken. De structuren en thema’s die de Geneefse critici in literatuur onderschei-

<sup>19</sup> de la Durantaye, Leland. *Style is Matter. The Moral Art of Vladimir Nabokov*. Ithaca & London: Cornell U.P., 2007, pp. 38-47.

<sup>20</sup> Nabokov, Vladimir. *Bend Sinister*. New York: Time, 1964, p. 168.

<sup>21</sup> Nabokov, *Strong Opinions*, p. 142.

<sup>22</sup> Feifer, George. “Two Hours with Nabokov”. In: *The Saturday Review of Literature*, 27 November 1976, p. 22.

<sup>23</sup> Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. Princeton (NJ): Princeton U.P., 1990, p. 292-320.

<sup>24</sup> Boyd, *The Russian Years*, p. 293.

<sup>25</sup> Groden, Michael and Kreiswirth, Martin (eds.). *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore (Md.): John Hopkins U.P., 1994, p. 333.

<sup>26</sup> Lawall, *Critics of Consciousness*, p. 7.

den, functioneren binnen deze kritiek slechts als verwijzingen naar wat door Georges Poulet de “cogito” van de auteur wordt genoemd, namelijk “each person’s perception and creation of his own existence”.<sup>27</sup> Joseph Hillis-Miller verduidelijkt het als volgt:

They replace a concern for the objective structure of individual works with a concern for the subjective structure of the mind revealed by the whole body of an author’s writings.<sup>28</sup>

Voor de School van Genève is “structuur” iets puur semantisch, en stijl en vorm worden niet *an sich* bestudeerd, maar als vehikels van een ervaring. De analyses zijn dus overwegend inhoudelijk. Bij Nabokov zien we echter een bijzonder grote aandacht voor de exacte manier waarop een auteur zich uitdrukt en zijn werk opbouwt. Een beroemde uitspraak luidt: “Style and structure are the essence of a book; great ideas are hogwash.”<sup>29</sup> Nabokov wilde niet werken “rond” boeken, maar naar het hart van die boeken gaan.<sup>30</sup> Benaderingen die literaire teksten louter als toegangswegen tot extraliteraire (bijvoorbeeld filosofische) inhouden beschouwen, keurde hij ten strengste af. “Literature,” schreef hij, “is not about something, it is the thing itself, the quiddity.”<sup>31</sup>

Dit alles impliceert dat het begrip van het “mentale universum” van een auteur door Nabokov anders wordt ingevuld dan door de School van Genève. Als Sarah Lawall bijvoorbeeld schrijft dat fenomenologische literatuurstudie de kritiek is van “his [de auteur] active consciousness at the moment of creation,”<sup>32</sup> wil dit zeggen dat men een beeld wil krijgen van de existentiële toestand waarin de auteur op dat moment verkeerde. Literatuur is de expressie van zijn/haar ervaring en beleving van het menselijk bestaan. Het mentale universum dat Nabokovs studenten en lezers moeten zien te herscheppen, is echter een zeer concreet en specifiek iets, dat bij elk werk anders is. Immers, “the work of art is invariably the creation of a new world.”<sup>33</sup> Het is de *roman*wereld, zoals die op een bepaald moment geschapen is in en door het bewustzijn van de auteur, die volgens Nabokov kan en moet worden overgedragen via een tekst. Dat is de reden waarom Nabokov zich bij zijn studie van romans toelegt op een uiterst gedetailleerd onderzoek van elementen als stijl, beeldspraak, structuur en opbouw (kortom de exacte vormelijke manier waarop een auteur een roman tot leven brengt): door mee te denken met en inzicht te verwerven

<sup>27</sup> Idem, p. 86.

<sup>28</sup> Hillis Miller, “The Geneva School”, p. 307.

<sup>29</sup> Idem, p. xxiii.

<sup>30</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 382.

<sup>31</sup> Idem, p. 116.

<sup>32</sup> Lawall, *Critics of Consciousness*, p. 5-6.

<sup>33</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 1.

in al deze artistieke middelen kan de lezer het eigen bewustzijn vervangen door het creatieve en creërende bewustzijn van de auteur bij het realiseren van de roman (of deze toestand ten minste zo dicht mogelijk proberen te benaderen).

Wat een schrijver volgens Nabokov in elk van zijn creaties opnieuw te bieden heeft (als hij een goed auteur is tenminste), is met andere woorden zijn particuliere en unieke talent als kunstenaar. De Geneefse critici zijn op zoek naar een andere constante: een auteur zijn/haar visie op en ervaring van de menselijke conditie, zijn persoonlijke manier van (bewust-)zijn: zijn *Lebenswelt*. Toch delen Nabokov en de fenomenologische literatuurcritici ondanks dit verschil de overtuiging dat literatuur bestudeerd moet worden door het bewustzijn van de auteur voor de geest te krijgen. Bovendien is er een lid van de School van Genève wiens werk we kunnen gebruiken om het hierboven besproken verschil tussen Nabokov en de School scherper te stellen: Jean Rousset.

### 3. JEAN ROUSSET: DE VORM IS CRUCIAAL VOOR DE BETEKENIS

Jean Rousset (1910-2002) krijgt als student aan de Universiteit van Genève les van Albert Thibaudet en Marcel Raymond en raakt op die manier vertrouwd met fenomenologische literatuurkritiek. In 1953 verschijnt zijn proefschrift *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, een groot succes en een belangrijke bijdrage aan het werk van zijn leermeesters. Het volgende werk, *Forme et Signification* (1963), zorgt er evenwel voor dat Rousset ook vaak geassocieerd zal worden met het structuralisme en de narratologie.<sup>34</sup> Rousset neemt in deze bundel afstand van de eerder synthetiserende benaderingen van bijvoorbeeld Poulet en Richard en vestigt de aandacht op de bepalende functie van formele elementen (zoals de narratieve structuur) voor de betekenis van een literair werk.<sup>35</sup> Net zoals bij Nabokov zijn afzonderlijke romans zijn studieobject. Hij gaat er immers van uit dat elk werk zijn eigen unieke vorm heeft, “[which] brings into existence meanings which could become articulated in no other way.”<sup>36</sup> In tegenstelling tot Poulet, die vreest dat de vorm een externe belemmering vormt om het bewustzijn te bereiken die het geschapen heeft, meent Rousset dat het net door middel van de vorm is dat een geest zich onderscheidt en zich bewust wordt van zijn individualiteit.<sup>37</sup> Sarah Lawall benadrukt dat Rousset zich niet aansluit bij de overtuiging dat

<sup>34</sup> Ook ander werk zoals *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman* (1972) draagt bij tot deze associatie.

<sup>35</sup> De informatie in deze alinea is volledig afkomstig van de website van Roussets uitgever in Parijs: <http://www.jose-corti.fr/auteursessais/rousset.html>; 27/01/2010.

<sup>36</sup> Hillis Miller, “The Geneva School”, p. 317.

<sup>37</sup> Idem.

*alle* (ook nonfictionele) uitingen van een auteur zijn “mentale universum” onthullen, en besluit: “for him the existential personality creates the literary personality, but is not synonymous with it. Flaubert the novelist is separate from Flaubert the letter-writer, and the novelist is more important.”<sup>38</sup> Rousset besteedt dus net als Nabokov grote aandacht aan de kenmerkende stijl van de auteur. In de inleiding tot *Forme et Signification* schrijft hij:

Tourné vers l'œuvre, engagé dans une série de recherches formelles, l'artiste n'est pourtant pas tourné vers le dehors. Il n'y a de forme en art que vécue et travaillée de l'intérieur. L'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit pour se dire, comme le peintre peint pour se peindre; mais, s'il est artiste, il ne se dit, il ne se peint que par le moyen de cette composition qu'est une œuvre.<sup>39</sup>

Een aantal bladzijden verder definieert Rousset een kunstwerk bijgevolg als de gelijktijdige geboorte en ontwikkeling van structuur en gedachte, vorm en ervaring. Zijn besluit met betrekking tot de lectuur van de criticus luidt dat deze “de droom” kan vatten door middel van de vorm.<sup>40</sup> De volgende vraag is dan: “Mais comment saisir la forme?”<sup>41</sup>

Op dit punt gekomen is het nodig om even terug te koppelen naar het openingscitaat, waarin Nabokov zijn ideale manier van lezen voorstelt. De eerste twee elementen uit het openingscitaat hebben te maken met de vergelijking van een roman met een schilderij, waarbij Nabokov de gedroomde lectuur een soort “visueel karakter” toedicht, wat als voordeel heeft dat chronologie bij de receptie van de delen niet meer noodzakelijk is voor de ervaring van het geheel. Bij Rousset vinden we iets gelijkaardigs terug. Wat van de vorm van een roman te vatten is, toont zich volgens Rousset in bepaalde lijnen, patronen en netwerken, “ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins.”<sup>42</sup> Rousset besluit dan ook dat een vruchtbare lectuur volledig en compleet moet zijn:

De toute façon, la lecture, qui se développe dans la durée, devra pour être globale se rendre l'œuvre simultanément présente en toutes ses parties. Delacroix fait observer que si le tableau s'offre tout entier au regard, il n'en est pas de même du livre: le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques ; c'est alors que

<sup>38</sup> Lawall, *Critics of Consciousness*, p. 192.

<sup>39</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. v-vi.

<sup>40</sup> Idem, p. x-xi.

<sup>41</sup> Idem, p. xi.

<sup>42</sup> Idem, p. xii.



jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux, parce que nous sommes en mesure d'exécuter avec justesse une sonate de mots, de figures et de pensées.<sup>43</sup>

Ook Rousset vergelijkt een boek met een schilderij en vestigt daarbij de aandacht op het contrast tussen enerzijds de duur en opeenvolging van fragmenten die de literatuur eigen zijn, en anderzijds de gelijktijdigheid en het statisch karakter die de onderdelen van een schilderij kenmerken. Dit koppelt hij eveneens expliciet aan het feit dat schilderkunst een kunstvorm is die door het oog wordt waargenomen, wat in het geval van een roman zijn parallel vindt in de "regard de l'esprit". Een andere interessante frase uit dit fragment is die waarin Rousset wijst op de taak van de lezer. Die moet dus de successieve aard van literatuur proberen tegen te gaan of zelfs omkeren, zodat de roman in kwestie zich net zoals een schilderij in zijn geheel aan dat "innerlijk oog" kan presenteren. Deze opvatting van het lezen is het volgende punt van overeenkomst met Nabokovs poëtica.

#### 4. VAN BEELD NAAR WOORD NAAR BEELD

Nabokov omschrijft de taak van de lezer immers op een gelijkaardige manier. Het streven van de lezer om van de roman het beeld te verwerven dat de auteur ervan had bij de conceptie, kan immers gezien worden als het streven naar een *reconstructie*. Voor Nabokov is inspiratie namelijk vaak een kwestie van "beelden", van min of meer zintuiglijke indrukken. Daarvan getuigen de fragmenten waarin Nabokov het plezier van het schrijven toedicht aan "the unknown force in his mind that has suggested a combination of images"<sup>44</sup>, of stelt dat de eerste flits van inspiratie steeds kan worden teruggebracht tot "the most natural form of creative thrill – a sudden live image constructed in a flash out of dissimilar units which are apprehended all at once in a stellar explosion of the mind."<sup>45</sup> Het beeld dat hij als auteur aan dit type inspiratie ontleent, zou dan rijpen tot "a curiously clear preview of the entire novel"<sup>46</sup>, vooraleer er ook maar een woord op papier staat. Het is voor deze idee van de roman dat Nabokov de metafoer van het schilderij gebruikt:

Since this entire structure, dimly illumined in one's mind, can be compared to a painting, and since you do not have to work gradually from left to right for its proper perception, I may direct my flashlight at any part or particle of the picture when setting it down in writing.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Idem, p. xiii.

<sup>44</sup> Nabokov, *Strong Opinions*. New York: Vintage, 1990, p. 40.

<sup>45</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 379.

<sup>46</sup> Nabokov, *Strong Opinions*, p. 69.

<sup>47</sup> Idem, p. 32.

Zoals reeds aangehaald, is de auteur wegens dit beeld niet gebonden aan tijd en sequentie wanneer hij ertoe overgaat het om te zetten in woorden. Volgorde ontstaat pas op het einde, wanneer de vorm van het boek de auteur ertoe dwingt de verschillende elementen achter elkaar te plaatsen. De lezer heeft evenwel de mogelijkheid, zoals Rousset suggereert, om “cette tendance naturelle du livre” om te keren en de woorden weer om te zetten naar het oorspronkelijke beeld, “[the] curiously clear preview of the entire novel” (oftewel “het schilderij”). Zowel Rousset als Nabokov geloven dus dat een lezer “het mentale universum” dat een auteur tot schrijven aanzet kan bereiken door de chronologie te overstijgen en de verschillende elementen naast elkaar te (re)presenteren, waardoor hij een globaal beeld krijgt van de totale roman en de interne relaties.<sup>48</sup>

Wat dat mentale universum dan precies moge zijn, lijkt te verschillen; zo verbindt Rousset het nergens (zoals Nabokov) met “inspiratie”, laat staan dat hij de aard van die inspiratie specificceert. Ook benadrukt Rousset sterk de rol van het structurele aspect van de tekst in dit proces, het gaat wel degelijk over “[saisir] le songe à travers la forme.”<sup>49</sup> Nabokov blijft eerder vaag over *wat* er dan precies gebeurt (en *hoe* dat gebeurt) als de materie van op elkaar volgende woorden en zinnen getransformeerd wordt in de verbeelding van de lezer, en over welke rol de verschillende eigenschappen van een literaire tekst daarbij spelen. Wel geeft hij aan welke manier van lezen we moeten toepassen “to get clear the specific world the author places at [our] disposal.”<sup>50</sup> Zijn instructies voor de lezer blijken opvallende gelijkenissen te vertonen met Roussets aanwijzingen voor de auteur.

## 5. HART, VERSTAND EN RUGGENGRAAT

De correspondentie in de ervaring van lezen en schrijven wordt door Nabokov aangeduid in termen van “pleasures”, “delights”, “felicity” en “bliss.”<sup>51</sup> Hierdoor wordt duidelijk dat schrijven of lezen niet zomaar neerkomt op een afstandelijk, mechanisch en objectief beschrijfbaar proces waarbij verschil-

<sup>48</sup> In het essay “Spatial Form in Modern Literature” vertrekt Joseph Frank van Lessings onderscheid tussen schilderkunst en literatuur (als gebonden aan de perceptie in respectievelijk ruimte en tijd) om vast te stellen dat schrijvers van moderne literatuur “intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence” (p. 9). Het werk van Flaubert, Joyce en Proust doorbreekt Lessings grenzen doordat het uitgaat van het principe van de “reflexieve referentie”, waarbij de echte betekenis pas ontstaat wanneer een voltooide lectuur toestaat het geheel in zich op te nemen (pp. 13-14). (Frank, Joseph. “Spatial Form in Modern Literature.” In: Idem. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana U.P., 1968, pp. 3-62) Volgens Frank zouden de ideeën van Nabokov dus volledig eigen zijn aan het artistieke klimaat waarin hij werkte.

<sup>49</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. xi.

<sup>50</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 4.

<sup>51</sup> Alle vier de termen worden vermeld in dezelfde passage in Nabokov, *Strong Opinions*, pp. 40-41.

lende stadia moeten worden doorlopen, maar bepaald wordt door een artistieke sensatie die alleen tot stand kan komen als aan een aantal voorwaarden is voldaan. In een interview legt Nabokov aan Alvin Toffler uit wat nodig is om goed te lezen:

I could never explain adequately to certain students in my literature classes, the aspects of good reading – the fact that you read an artist’s book not with your heart (the heart is a remarkably stupid reader), and not with your brain alone, but with your brain and your spine. “Ladies and gentlemen, the tingle in the spine really tells you what the author felt and wished you to feel.”<sup>52</sup>

Nabokov maakt dus een onderscheid tussen het hart, het verstand en de poëtische sensibiliteit van de verbeelding, die hij in de ruggengraat situeert en uitsluitend met de (door auteur en lezer gedeelde) artistieke ervaring verbindt. Als een lezer met zijn hart leest, maakt hij zich schuldig aan “emotional reading”, een vorm van lezen die Nabokov onderscheidt van die vorm van lezen waarbij de lezer zijn “onpersoonlijke verbeelding” gebruikt omdat hij zich richt op de geest van de auteur.<sup>53</sup> Leland de la Durantaye gaat verder in op dit “lezen met de ruggengraat.” Afgaande op een citaat uit Nabokovs lecture over Kafka, suggereert hij dat Nabokovs ideale lezer niet alleen moet beschikken over “literaire intelligentie”, waarmee hij een roman vormelijk kan analyseren, maar ook en vooral over een “literaire sensitiviteit,” zonder dewelke hij niet tot de esthetische ervaring komt.<sup>54</sup> Naar aanleiding van *De Gedaanteverwisseling* schrijft Nabokov namelijk:

Of course, no matter how keenly, how admirably, a story, a piece of music, a picture is discussed and analyzed, there will be minds that remain blank and spines that remain unkindled. [...] We can take the story apart, we can find out how the bits fit, how one part of the pattern responds to the other; but you have to have in you some cell, some gene, some germ that will vibrate in answer to sensations that you can neither define, nor dismiss.<sup>55</sup>

Zonder een zekere literaire sensibiliteit is een lezer niet in staat om op basis van de gegeven tekst de esthetische ervaring van de auteur te herbeleven. Deze gevoeligheid gaat evenwel niet uit van het hart, maar van de ruggengraat, en is op die manier eigen aan en uniek voor onze ervaring van literatuur (en bij uitbreiding kunst). Ze mag dus niet verward worden met de emotie en het inlevingsvermogen die even goed kunnen worden opgeroepen wanneer het verhaal in een andere dan zijn oorspronkelijke artistieke vorm wordt voorgesteld.

<sup>52</sup> Nabokov, *Strong Opinions*, p. 41.

<sup>53</sup> Zie citaat met voetnoot 7 in de paragraaf “Thinking the thoughts of another”.

<sup>54</sup> de la Durantaye, *Style is Matter*, p. 57(-60).

<sup>55</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 251.

## 6. POËTISCHE SENSIBILITEIT

Ook Rousset onderscheidt een specifiek soort sensibiliteit die met de artistieke ervaring is verbonden. In de betreffende passage uit “Pour Une Lecture des Formes” heeft hij het dan wel over de auteur in plaats van over de lezer, maar net zoals Nabokov wijst Rousset op een correspondentie tussen beiden. Na een inleiding en de vaststelling dat lezen betekent dat men een drempel overgaat, richt Rousset de aandacht immers op het schrijven met de opmerking dat “à l’expérience du contemplateur correspond celle des créateurs.”<sup>56</sup> Hij heeft het over “la même rupture”<sup>57</sup>, dezelfde breuk met wat Rousset in het eerder geciteerde fragment “l’état existant”<sup>58</sup> noemt. Rousset legt uit dat de auteur hierbij een scheiding ervaart en een poëtische sensibiliteit gewaarwordt die sterk verschilt van de praktische sensibiliteit van alledag. Daardoor wordt het onderscheid tussen de ervaring en de artistieke uitdrukking ervan “une loi de toute création.”<sup>59</sup> Rousset haalt een citaat van Balzac aan, die beweerde dat een artiest in zijn opzet mislukt als hij uitgaat van zijn ervaring van de passie zelf in plaats van het beeld ervan te gebruiken. Balzacs conclusie luidt dan ook dat “l’art procède du cerveau et non du coeur.”<sup>60</sup> Toch vindt Rousset dat men het scheppingsproces niet zomaar mag vereenzelvigen met een puur cerebrale activiteit. Het gemaakte onderscheid tussen het verstand en het hart moet worden geherformuleerd tot dat tussen een precieze en gespecialiseerde activiteit en de spontane passie. Immers, “ce « cerveau » qui compose est un laboratoire saturé d’expérience sensible.”<sup>61</sup> Opvallend is dat Rousset enkele van Nabokovs geliefde auteurs (Flaubert, Baudelaire, Mallarmé en Proust) citeert om Balzac (die Nabokov verafschuwde) te corrigeren. Zo verduidelijkt Flaubert waarom de sensibiliteit die bij de artistieke creatie hoort, zo vaak met het cerebrale wordt geassocieerd: het gaat om een “tweede gevoeligheid”, van een reflexieve aard. Rousset citeert uit een brief van de schrijver: “moins on sent une chose, plus on est apte à l’exprimer comme elle est... mais il faut avoir *la faculté de se la faire sentir*...”<sup>62</sup> Ook bij Nabokov vonden we het onderscheid tussen de eigenlijke ervaring en de literaire expressie ervan terug, al geeft hij die ervaring wel een belangrijke rol als initiator van het creatieproces. Het schrijfproces zelf is echter ook bij hem “cool and sustained,” in tegenstelling tot de ervaring die als “hot and brief”<sup>63</sup> wordt beschreven en die de auteur, zoals Flaubert stelt, moet overbrengen op de lezer. Dat Rousset deze woorden

<sup>56</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. iii.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. ii.

<sup>59</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. iii.

<sup>60</sup> Idem, p. iv.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem. Rousset citeert uit Flauberts *Correspondences*, II, p. 460, maar vermeldt niet welke editie hij gebruikt.

<sup>63</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 378.

beklemtoont, geeft wellicht aan dat hij er hetzelfde over denkt. Hij concludeert dan ook dat de auteur moet beschikken over

Sensibilité de l'imagination, qu'on distinguera et dégagera de l'émotion empirique parce que celle-ci, loin de la nourrir [...] la trouble et l'amortit.<sup>64</sup>

Ook Rousset erkent dus een sensitiviteit die specifiek aan de literaire ervaring toebehoort: “pas celle de la ‘vie’, [...] [mais] exclusivement tournée vers le travail de l'oeuvre.”<sup>65</sup>

## 7. CONCLUSIE

Uit het voorgaande kunnen we besluiten dat een verdere en meer diepgaande vergelijking tussen Nabokov en Rousset zeker de moeite waard is.<sup>66</sup> Als we hun teksten over *Madame Bovary* naast elkaar lezen, valt bijvoorbeeld hun gemeenschappelijke aandacht voor Flauberts “kunst van de overgangen”<sup>67</sup> op; dit is de wijze waarop hij onopgemerkt van perspectief en/of situatie weet te veranderen. Dit is geen toeval, aangezien de typerende manier waarop Flaubert stilistische en structurele middelen naar zijn hand zet volgens beider leesmethode de sleutel vormt tot diens scheppende persoonlijkheid. Rousset lijkt echter een ander idee te hebben van “l'univers mental” dat door middel van de vorm van een literair kunstwerk te achterhalen valt. Zo is er zijn zoektocht naar wat hij “le foyer” noemt. Sarah Lawall legt dit begrip uit als volgt:

...a focus, but also a source of themes of experience – [...] a natural metaphor for the criticism of consciousness, because it expresses an infinite number of themes and impulses collected at one significant core.<sup>68</sup>

Volgens Rousset zijn alle structuren en betekenissen van diezelfde foyer afkomstig.<sup>69</sup> Ook bij hem bestaat er met andere woorden het streven om uiteindelijk die kern te bereiken waar alle vormen naar toe leiden. Voor Nabokov impliceert elk werk een creatieve kern op zich: het bewustzijn van de auteur in de actieve en productieve toestand van de schepping van het kunstwerk dat de lezer in handen heeft. Waar de School van Genève (en ook Rousset) zich toelegt op “de” ervaring, “in het algemeen”, wil Nabokov met andere woorden een heel concrete ervaring (en geen enkele andere) voor de geest halen. Het is

<sup>64</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. iv-v.

<sup>65</sup> Idem, p. v.

<sup>66</sup> Deze vergelijking zal verder worden uitgewerkt binnen de context van mijn proefschrift (voltooiing beoogd rond oktober 2012).

<sup>67</sup> Rousset, *Forme et Signification*, p. 117. Nabokov heeft het over “structural transitions” (*Lectures on Literature*, p. 151).

<sup>68</sup> Lawall, *Critics of Consciousness*, p. 191.

<sup>69</sup> Hillis Miller, “The Geneva School”, p. 317.

niet uitgesloten om uitspraken te doen over het oeuvre van een auteur (zo is diens stijl waarschijnlijk iets dat meerdere van diens romans kenmerkt), maar dat mag niet het eerste doel van de lectuur zijn: “There is nothing wrong about the moonshine of generalization when it comes *after* the sunny trifles of the book have been lovingly collected.”<sup>70</sup>

De fenomenologische literatuurstudie is lang niet het enige theoretische kader dat is gebruikt om Nabokovs “strong opinions” te benaderen. Zo zijn er bijvoorbeeld ook studies aan de verwantschap tussen Nabokov en het Russisch Formalisme gewijd.<sup>71</sup> Zijn opvattingen vertonen dus een bijzondere spanning tussen elementen die aan zowel meer subjectivistische als objectivistische stromingen doen denken. Het is de bedoeling verder na te gaan hoe Nabokov deze elementen met elkaar verzoent en of/hoe anderen, zoals Rousset, dat ook hebben gedaan. Daarnaast rijst de vraag naar de verhouding tussen Nabokovs opvattingen en zijn werk als schrijver. Zo wijdde Maurice Couturier al in 1979 een werk aan de spanning tussen de rede en het gevoel in Nabokovs romans, niet met betrekking tot de inhoud maar tot de compositie en de receptie ervan. Hij concludeert dat Nabokovs talig systeem coherent lijkt te zijn, maar uiteindelijk meer het gevoel dan het intellect van de lezer aanspreekt, “... érigéant cet édifice quasi pictural dont rêve la littérature moderniste depuis Mallarmé.”<sup>72</sup> Daarnaast is de metafoer van het (schaak)spel of het raadsel een vaak terugkerend beeld als het over Nabokovs romans gaat.<sup>73</sup> Studies waarin de lectuur van deze romans wordt vergeleken met het oplossen van een raadsel zouden kunnen helpen om Nabokovs theorie, zoals uiteengezet in dit artikel, met zijn literaire praktijk te verbinden.

Rousset mag dan wel op zoek zijn naar een ander mentaal universum dan Nabokov, maar door de ideale leesmethode te benoemen als “[saisir] le songe à travers la forme”<sup>74</sup> sluit dit ideaalbeeld toch aan bij Nabokovs gedroomde leeservaring. Beider perspectieven zijn gestoeld op de overtuiging dat het scheppend individu te bereiken is doorheen de vorm van het kunstwerk, en dat de concrete verschijning van het kunstwerk de unieke en enig juiste uitdrukking is van wat dat individu over te brengen heeft. Een recente interpretatie van dit uitgangspunt is afkomstig van de Brits-Jamaicaanse schrijfster Zadie Smith, die in een essay over Nabokov besluit:

<sup>70</sup> Nabokov, *Lectures on Literature*, p. 1.

<sup>71</sup> Zie onder andere: Glynn, Michael. *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>72</sup> Couturier, Maurice. *Nabokov* (Cahiers CISTRE 8). Lausanne: L'Age d'Homme, 1979, p. 6.

<sup>73</sup> Deze metaforiek is ontstaan rond bekende uitspraken van Nabokov zelf, zoals bijvoorbeeld: “I have no social purpose, no moral message; I've no general ideas to exploit, I just like composing riddles with elegant solutions.” (*Strong Opinions*, p. 16.)

<sup>74</sup> Rousset, “Pour Une Lecture des Formes”, p. xi.

Nowadays I know the true reason I read is to feel less alone, to make a connection with a consciousness other than my own. To this end I find myself placing a cautious faith in the difficult partnership between reader and writer, that discrete struggle to reveal an individual's experience of the world through the unstable medium of language. Not a refusal of meaning, then, but a quest for it.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Smith, Zadie. "Rereading Barthes and Nabokov". In: Idem. *Changing My Mind*. London: Hamish Hamilton, 2009, p. 56.