

De kunst van het bembergen: Over Witold Gombrowicz en Roland Barthes

door

Kris PINT

Summary

In the later work of Roland Barthes the singular body of the reader becomes increasingly important. Barthes pleaded for a semiotics of literature that took into account what he called 'le grain du désir, la revendication du corps'. In my analysis of *Kosmos* (1966), written by the Polish author Witold Gombrowicz, I want to examine how such a reading strategy, based on the desire of the reader, could take shape and how it could enrich the art of reading, which is for Barthes also an art of living. An important Barthesian notion in this respect is the delicacy, the taste for nuances that is prominently displayed in literary texts. I also intend to show how this at first sight rather hedonistic, even egoistic way of reading actually has a number of important ethical implications, to the extent that the individual reader 'shares' his reading with other readers, and literature is able to create an intersubjective space where different subjects can meet each other.

In zijn *Dagboek* geeft de Poolse schrijver Witold Gombrowicz de volgende goede raad aan iedereen die over literatuur wil schrijven: "[O]ordeel niet. Beschrijf slechts uw reacties. Schrijf nooit over de auteur, noch over zijn werk – alleen over uzelf in confrontatie met het werk of de auteur." (Gombrowicz 1986: 122) Toch is het net deze persoonlijke confrontatie die doorgaans uit de weg wordt gegaan, zeker bij een meer theoretisch gerichte literatuurbeschuwing: de criticus ziet zijn werk immers als een bijdrage ter verrijking van een boven en buiten hem staand onderzoeksveld, waarin hij geduldig werkt aan een beter begrip van het object dat dit onderzoek fundeert, met name de literatuur.

Op die manier raakt de literatuurwetenschapper, een beetje zoals de prototypische fabrieksarbeider bij Marx, uiteindelijk vervreemd van het product dat hij produceert. Het resultaat van zijn werk lijkt tot weinig meer te dienen dan tot secundaire grondstof voor weer andere intellectuele arbeiders, die het moeten gebruiken voor hun eigen

beschouwende werk, dat op zijn beurt tot weer andere, bij voorkeur betere, theorieën moet leiden. Wie uiteindelijk met de winst van dit culturele productieproces gaat lopen blijft nog maar de vraag. Gombrowicz maakt zich hier dan ook vrolijk over:

Ginds de hoogoven van het marxisme, de metaalsmelterij van de psychoanalyse, de artesische putten van Hegel en de freesmachines van de fenomenologie, verderop de galvanische zuilen en hydraulische persen van het surrealisme en het pragmatisme. En de fabriek dreunt en steunt van lawaai en geratel en produceert steeds volmaaktere instrumenten, en deze instrumenten dienen weer ter verbetering en versnelling van de produktie, en zo wordt alles steeds machtiger, geweldiger, steeds preciezer. Maar ik slenter tussen deze machines en hun produkten rond met een peinzend gezicht en zonder al te grote interesse, net alsof ik door mijn tuin loop, ginds op het land. [...] De arbeiders werpen me wrevelige, duistere blikken toe. Daar is te midden van de producenten een consument verschenen. (Gombrowicz 1986: 143)

Vanuit deze minachting voor hoogdravende theoretische pretenties hekelde Gombrowicz in de jaren zestig het voor de naoorlogse literatuurwetenschap zo invloedrijke Franse structuralisme. Hoewel hij toegaf dat er thematisch grote overeenkomsten waren met zijn eigen werk, vond hij het structuralisme toch een zoveelste totalitair denkstelsel dat de kleine, concrete en contingente details, de banale, alledaagse elementen die telkens opnieuw door de mazen van de structuur glipten, als onbelangrijk beschouwde. Volgens Gombrowicz was het net die onoverzichtelijke chaos van de werkelijkheid die elke theorie finaal met een zekere onzinnigheid besmette, hoezeer ze ook haar best deed dat te vergeten. Aan elke theorie die de wereld wil verklaren, lag volgens hem een kinderachtige onrijpheid ten grondslag, een particuliere obsessie die steeds de verheerlijkte structuur dreigt te ontregelen en bijgevolg ook te ontmaskeren. Elke poging om het leven theoretisch te benaderen, is dan ook gedoemd te falen:

Toen ik mijn leven een maximum aan bewustzijn meegaf en daarop mijn existentie probeerde te funderen, bemerkte ik dat er iets stompzinigs met me gebeurde. Niets aan te doen. Het ging niet. Het is absoluut onmogelijk aan de eisen van de 'authentieke' existentie te voldoen en tegelijk 's middags koffie te drinken en croissants te eten – nee, het is niet mogelijk het definitieve bewustzijn te verenigen met het feit dat je in een broek loopt en telefoneert. (Gombrowicz 1986: 298)

Als er één theoreticus is die Gombrowicz' anti-theoretische advies heeft opgevolgd, dan is dat ongetwijfeld Roland Barthes, die in zijn

latere werk, vanaf *Le Plaisir du texte* (1973), voorgoed komaf maakte met de wetenschappelijke pretenties van het structuralisme, dat hij zelf nog in de jaren zestig mee had helpen ontwikkelen. Barthes stelde vast dat er altijd iets was dat de structuur van een literaire tekst perverteerde, namelijk het verlangen van de lezer (IV, 929)¹. Vandaar dat Barthes wou nagaan welke rol dat leesverlangen speelt in onze verhouding tot literatuur – een verlangen dat, zoals de lacaniaanse psychoanalyse leert, nooit kan worden vervuld, omdat het in laatste instantie altijd uitgaat naar een object dat ontbreekt aan de taal.

Een nadere analyse van Gombrowicz' intrigerende laatste roman, *Kosmos* (1966), leert ons – op bijna allegorische wijze – welke verschillende vormen dit verlangen kan aannemen.

Kosmos opent met een van de meest bevreemdende, bizarre romanpassages die ik ken. De scène speelt zich af op het platteland, waar de verteller Witold en zijn vriend Fuks plots een in het struikgewas opgehangen mus ontdekken. Op zichzelf is deze mus niets meer dan een "excentriciteit", een uiting van waan- of onzin: iets singuliers, een mysterieus detail dat aan het systeem ontsnapt als een teken waarvoor onze taal geen betekenis kan vinden, een onleesbaar ding in een voor de rest vlotlopende zin. De vergissing die Witold en Fuks begaan, is dat zij de mus wel degelijk zien als iets dat kan worden *gelezen*, als iets dat *verwijst*, deel uitmaakt van een verklaarbare, verborgen taal, een element van een andere, geheime zin die de normale zin doorkruist. De mus roept dan ook een van de meest hardnekkige verlangens op: het verlangen te weten, te kunnen interpreteren wat nog onduidelijk is. De mus schijnt een nieuwe weg in de werkelijkheid te openen en brengt Witold en Fuks zo letterlijk van de hunne af: in een opwelling besluiten ze op kamers te gaan in een huis niet ver van de plaats waar de zo raadselachtige mus hangt.

Aanvankelijk lijkt de familie van het huis waar Witold en Fuks hun intrek nemen, niets met de zaak te maken te hebben, maar dan blijkt opeens dat de huismeid Katasia als gevolg van een auto-ongeval een misvormde, wegglijdende lip heeft. Bovendien komt deze misvormde mond bij het opdienen van de maaltijd opvallend dicht in de buurt van de ongeschonden mond van Lena, de begeerlijke dochter des huizes, zodat Witold zich gedwongen ziet een verband tussen beide te leggen.

¹ Ik heb gebruik gemaakt van de handzame vijfdelige editie van Barthes' *Œuvres complètes*, in 2002 uitgegeven door *Editions du Seuil* onder redactie van Eric Marty. Om de verwijzing in de tekst zo beknopt mogelijk te houden, vermeld ik na een citaat van Barthes uit deze *Œuvres complètes* enkel het betreffende deel (I-V), gevolgd door het paginanummer.

Al snel echter begint het samenspel van de monden voor Witold ook betrekking te krijgen op de mus, in een "vermoeiend soort tennisspel want de mus verwees me naar de mond, de mond naar de mus, ik bevond me tussen beide, het een verborg zich door het andere, zodra ik de mond bereikte, gehaast, alsof ik hem al verloren had, wist ik aan gene zijde van het huis de andere kant, aan gene zijde van de mond de eenzaam hangende mus..." (Gombrowicz 1987: 17) Vanaf dan proberen Witold en Fuks een krankzinnige syntaxis uit te werken die allerlei toevallige, singuliere elementen bij elkaar brengt. Het resultaat is een *unheimliche* parodie op het klassieke genre van de detective, waar toeval niet bestaat, of nauwkeuriger: waar de schrandere detective in het schijnbare toeval steeds de meesterhand van de dader weet. Daarom noemt Gombrowicz *Kosmos* ook een detectiveverhaal, omdat het, geheel conform aan het genre, ons een inzicht biedt in de obsessieve vorming van de werkelijkheid, doordat dingen met elkaar in verband worden gebracht en zo een systeem gaan vormen.

Maar Witold is niet alleen een krankzinnige detective, hij is in de eerste plaats ook een krankzinnige lezer: hij is de hulpeloze speelbal van een universum dat hem blijft bestoken met tekens die naar andere tekens verwijzen. Zo volgen hij en Fuks de richting van een pijl die ze op de muur van hun kamer menen te zien, waarbij ze uitkomen bij een stokje dat aan een draadje is opgehangen, als een echo van de hangende mus. Rond het stokje vinden ze allerlei configuraties van steentjes die naar een dissel lijken te wijzen, die op zijn beurt misschien door iemand verplaatst werd in de richting van de kamer van Katasia, de meid met de misvormde mond. Hoewel Fuks en Witold zich bewust zijn van het precaire karakter van hun "lectuur" die ook nooit af kan zijn, kunnen zij niet anders dan het dwingende appel van elk teken om interpretatie tot in het absurde te volgen. Op die manier heeft alles al snel betrekking op de mus, volgens het structuralistische principe dat iets maar betekenis krijgt doordat het verschilt van iets anders, en dus in elk ding alle andere dingen waarmee het verschilt, geïmpliceerd zijn. Volgens dit principe kan een roofvogel aan de hemel voor een paranoïcus als Witold een teken zijn dat herinnert aan de mus: "Nee, het was geen mus, maar door het feit dat het geen mus was, was het een niet-mus, en als niet-mus had hij toch iets van een mus..." (Gombrowicz 1987: 98) Dat de dingen misschien ook gewoon niets te betekenen kunnen hebben, en nergens verband mee hoeven te houden, beseffen Witold en Fuks pas wanneer ze de kamer van de huismeid binnendringen. Ze vinden er een foto van de meid toen haar mond nog normaal was, "eerlijk-landelijk". (Gombrowicz 1987: 59) De foto maakt hen duidelijk dat niet Katasia's mond, maar wel hun voyeuristische,

gewelddadige binnendringen in de intieme wereld van haar kamer, iets onnatuurlijks is. Het is hun eigen maniakale verlangen dat de dingen met dit mysterieuze surplus bekleedt.

Vandaar ook de schok die de foto van Katasia's ongeschonden gelaat teweegbrengt: "Dat alles had geen zin meer en viel langzaam uit elkaar als een pakje waarvan het touw is doorgesneden, de voorwerpen werden neutraal, onze zinnelijkheid zieltoogde. Reeds naderde de fatale minuut waarop we niet meer zouden weten wat te doen." (Gombrowicz 1987: 60)

De vermeende geheime betekenis van de mus die het verhaal tot nu toe gedragen heeft, dreigt hier uit elkaar te vallen, tot grote ontredde- ring van beide protagonisten. Deze confrontatie met het echec van hun verlangen is echter ondraaglijk voor Witold en Fuks. Ze zijn dan ook blij wanneer ze spoedig hun paranoïde spel kunnen hervatten door de ontdekking in Katasia's kamer van een reeks instekingen, zoals een stalen pen in de schil van een citroen. Opnieuw duikt de illusie op van een verborgen waarheid, die hun zoektocht opnieuw zin geeft. Witold zet vervolgens op eigen houtje zijn nachtelijke zoektocht verder en bespiedt vol verwachting Lena, die zich ontkleedt voor haar kers- verse echtgenoot Ludwik: "direkt zou ik het zien, eindelijk zou ik iets te weten komen, eindelijk zou mij iets geopenbaard worden..." (Gombrowicz 1987: 65) Maar net op het moment dat Witold haar volledig naakt te zien zal krijgen voor het raam, zet haar man een theepot van de tafel op een kastje, waarna hij het licht uitdoet en Witold uiteindelijk niets te zien krijgt, en achterblijft in een onzinnig univer- sum. "Op alles was ik voorbereid. Maar niet op een theepot. De drup- pel die de emmer deed overlopen. Teveel is teveel. Er bestaat zoiets als een overmaat aan werkelijkheid, een aanzwellen van werkelijkheid dat onverdraaglijk wordt." (Gombrowicz 1987: 65) Het is dit ondraaglijke teveel dat zijn paranoïde zoektocht naar duiding van het mysterie in de war stuurt, want hoe interpreteer je objectief en in alle waarheid een theepot?

Deze zoveelste frustratie zet Witold er ten slotte toe aan om actief in te grijpen: als hij in de tuin de lievelingskater van Lena vindt, wurgt hij het beest. Omdat hij geen raad weet met het lijkje, besluit hij het op te hangen, "zoals de mus en het stokje hingen, ter komplementering." (Gombrowicz 1987: 67) 's Anderendaags wordt geschokt gereageerd op de dood van de kater. Er ontstaat een gesprek, dat veel wegheeft van het samenroepen van de verdachten, het klassieke slot van een detective, waarbij de Hercule Poirot van dienst alle onverklaarbare dingen weet te duiden. Dat gebeurt hier ook, maar met dit verschil dat het alleen de daad van Witold zelf is die het verzamelde gezelschap uitein-

delijk geen rationele verklaring kan geven. Witold geniet dan ook van de verbazing die zijn anonieme, zinloze moord oproept, vooral dan bij Fuks, die hij niet op de hoogte heeft gesteld. Hij geniet omdat hij "hen om de tuin leidde en al niet meer met hen was maar tegen hen, aan *gene* zijde. Alsof de kater mij naar de andere kant had verplaatst, in de sfeer waar zich mysteries ontvouwd, in de sfeer der hiëroglyfen." (Gombrowicz 1987: 71) Het is Witold die nu het universum dat hij zelf heeft gecreëerd in stand weet te houden door zijn onzinnige daad. "Want de mus en het stokje hadden niet opgehouden een raadsel te zijn, alleen omdat ik de kater had opgehangen!" (Gombrowicz 1987: 79) Op die manier is hijzelf de spil waarrond het hele raadsel draait en is hij het die ervoor zorgt dat het mysterie in stand blijft.

Dat blijkt ook wanneer aan het eind van de roman Witold stuit op het opgehangen lijk van Ludwik, Lena's man. De reden van deze (zelf?)moord is niet duidelijk, maar door zijn vinger in de mond van het lijk te steken, is Witold in staat voor even zijn waansysteem compleet te maken: "een diepe voldoening dat eindelijk de 'mond' zich met het 'hangen' verenigd had. Ik had ze verenigd! Eindelijk. Alsof ik mijn plicht had vervuld." (Gombrowicz 1987: 166) Op die manier is hijzelf de zin die hem verbindt met de objecten uit zijn omgeving en ze zo leesbaar, en dus minder bedreigend maakt. Net zoals in de bekende tragedie van Sophocles de 'detective' Oedipus uiteindelijk ontdekt dat hij zelf de dader is die hij zoekt, zo beseft Witold aan het einde van *Kosmos* dat hij enkel dankzij zijn eigen obsessieve verlangen naar betekenis al de toevalligheden een minimale consistentie kon verlenen. Hij ziet in dat als er al een zin in het verhaal aanwezig was, hijzelf die zin was, 'zin' hier in de grammaticale betekenis van het woord, met Witold als de actieve kern, namelijk het werkwoord: "De mus hing. Het stokje hing. De kater hing (voordat hij begraven werd). Ludwik hing. Ophangen. Ik was het ophangen." (Gombrowicz 1987: 166)

Naarmate de lezer vordert in *Kosmos*, komt hij langzaam tot het besef dat het personage in *Kosmos* de wereld interpreteert volgens een procédé dat we ook toepassen wanneer we een tekst lezen: al dan niet bewust projecteren we onze eigen obsessies, onze eigen verlangens in de tekst, die ons doen haperen bij bepaalde dingen die we niet meteen kunnen verklaren, en die zich soms doorheen de tekst lijken te herhalen. Net zoals Gombrowicz reeds adviseerde in het citaat waarmee we deze bijdrage openden, is het precies via deze persoonlijke confrontatie met een concrete tekst dat we over literatuur horen te spreken. Bij het lezen ontstaan spontaan verbanden, zoals in *Kosmos* tussen de mond van Katasia en Lena, en zoals hier tussen Barthes en Gombrowicz.

Die verbanden zijn nooit volledig te verantwoorden, aangezien ze voortkomen uit een persoonlijke obsessie die de structuur van onze interpretatie mogelijk maakt, maar tegelijk verhindert dat die interpretatie ooit sluitend wordt. Er duikt altijd wel onverhoeds een foto of een theepot op die de link verstoort, een vreemde vogel die onze vogelwielarij niet weet te verklaren. Toch kan de lezer niet anders dan blij zijn met die dode mus, omdat ze het leesproces mogelijk maakt. Lees maar, er staat niet wat er staat, zouden we met een bekende paradox van Nijhoff deze lectuur kunnen noemen. De 'normale' betekenis van de woorden wordt doorkruist door een andere, obscure betekenis, die het verlangen naar interpretatie opwekt. De magische ingreep van de interpretatie, die een extra betekenis toekent, vergelijkt Barthes in *S/Z* met een augur die de vogeltekens verklaart:

Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes les vols des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations. (III, 129)

Interpretatie is op die manier volgens Barthes altijd een vorm van bijgeloof, een manier om betekenis te geven aan iets dat er geen heeft, zoals aan een vlucht vogels. Dit soort lezer gelooft bij zijn lectuur haast in de goddelijke voorzienigheid van de tekst, die alles een geruststellende duiding kan geven, en niets over het hoofd heeft gezien, zoals in Lucas 12, 6-7: "Vijf mussen kosten maar twee stuivers, nietwaar? Toch wordt niet één daarvan door God vergeten. [...] Jullie moeten niet bang meer zijn. Er is nogal een verschil tussen jullie en een zwerm mussen." Net als voor een gelovige kan voor de lezer in het universum van een roman geen enkele mus ooit over het hoofd worden gezien. Dat blijkt ook uit de bekende boutade van Willem Frederik Hermans over de "roman waarin alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarbij bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft en waarin dit alleen geen gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dat het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen. Maar alleen dan." (Hermans 1965: 108)

De vergissing van Hermans is juist dat in een roman niet elke beschrijving doelgericht kan zijn, dat de bedoeling van de auteur en de bedoeling van de lezer niet altijd overlappen, dat er steeds elementen overblijven die geen zinvolle functie hebben, die zich koppig verzetten tegen de sluitende interpretatie die wij aan een tekst willen geven. Het is op dit punt dat het verlangen te weten op een fatale impasse stoot,

een impasse waar ze – denk ik – enkel maar via een ander verlangen kan aan ontsnappen: het verlangen namelijk te bembergen.

Maar dat woord ‘bembergen’, wat houdt dat precies in? Om die vraag te beantwoorden moet we opnieuw terugkeren naar *Kosmos*, waar Leon, de excentrieke vader van Lena, dit neologisme voor het eerst gebruikt.

Leon Wojtys, de vader van Lena, is een van de meest intrigerende nevenpersonages uit *Kosmos* en misschien aanvankelijk ook wel een van de meest irriterende. Hij heeft de onhebbelijke gewoonte om tijdens conversaties voortdurend woordbrouwsels te maken, vol neologismen, koosnaampjes, nonsenswoorden: “Mijn kleine eendje! Waarom wil jij jouw papapaatje geen radijseltjes geefgeviendoen? Kom! [...] Mijn eendvogeltje, papperdepipa’s bloedje, snipje!” (Gombrowicz 1987: 24) Die mededelingen worden dan bovendien nog vaak begeleid met de vrolijke uitroep: “Ti-ri-ri”. (*Ibid.*) Zijn rol in de roman blijft in het begin vrij beperkt, maar nadat Witold de kater van Lena gewurgd heeft, is het Leon die voorstelt om een uitstapje naar de bergen te maken, om de gemoederen te bedaren. Het is een plan waar hij al een tijdje op zat te broeden en hij is dan ook bijzonder opgetogen dat het eindelijk kan doorgaan, onder het voorwendsel de geschokte gemoederen wat tot bedaren te laten komen: “ik zal jullie in onze bergen een bijzondere delicatessen voorzetten,” belooft hij het verzamelde gezelschap. (Gombrowicz 1987: 90)

Eens in de bergen aangekomen, vertrouwt Leon Witold toe waar die ‘delicatessen’ eigenlijk op slaat: één keer in zijn saaie leven heeft hij zijn vrouw bedrogen en nu wil hij terugkeren naar de exacte plaats waar hij dat eenmalige, overspelige genot heeft beleefd, toen hij, verdwaald in de bergen, een nacht doorbracht met een keukenmeid. Dezelfde avond dat Witold het lijk van Ludwik ontdekt, slaagt Leon erin om tijdens een nachtwandeling in het duister zijn overspel te herdenken in aanwezigheid van zijn nietsvermoedende familie. Voor Leon bekleedt de keukenmeid als onachterhaalbaar object van verlangen dezelfde plaats als het raadsel van de hangende mus bij Witold. Maar terwijl de ontmoeting met dat object voor Witold een obsessief verlangen naar kennis oproept, heeft Leon dat eenmalige contact samengevat in een nonsenswoord waar hij alleen de betekenis van kent: *bemberg*. Het woord slaat op het genot dat gepuurd kan worden uit alle kleine, ietwat ontuchtige maar al bij al onschadelijke pleziertjes, “bijna onzichtbare genoegens, zo helemaal terzijde”, (Gombrowicz 1987: 128), “zacht en diskreet op elk moment van de dag en de nacht”. (Gombrowicz 1987: 124) Zo weet Leon bijvoorbeeld excessief te genieten van voor ieders

ogen een eierdopje op een bepaalde manier te laten ronddraaien. "Want tenslotte kan ik hem, ziet u, onschuldig, deugdzaam ronddraaien... maar als ik er zin in heb, kan ik ook... niet? ... Als me dat plezier doet kan ik hem ook wat meer... hm... Niet? Zo'n beetje. Het is natuurlijk maar een voorbeeld, om te bewijzen dat ook de voortreffelijkste echtgenoot onder de ogen van zijn wederhelft zo'n eierdop eventueel..." (Gombrowicz 1987: 155)

Leon is geen rebel die de wet uitdaagt: hij is iemand die zich schikt in het banale leven dat de werkelijkheid voor hem heeft voorbestemd, en hij beseft dat de klassieke, vooral seksuele transgressies van het sociale fatsoen (overspel, bordeelbezoek...) vaak niets meer zijn dan zelfbedrog dat het achterliggende verlangen altijd onvervuld laat: "wat weet je ervan, iedereen komt met verhalen, pocht erop dat hij met die of met een ander... maar in werkelijkheid is het armoe en ellende, ieder gaat naar huis terug, pakt een stoel, trekt zijn schoenen uit en slaapt in zijn eentje, dus waarom al die praatjes". (Gombrowicz 1987: 129) In de plaats daarvan kiest hij resoluut voor het soort plezier dat de wet te futiel acht om te verbieden en dat hij stevast weet te vinden waar men het doorgaans niet gaat zoeken, namelijk in discrete details, onopgemerkte handelingen en dubbele bodems in woorden, die hem mateeloos doen genieten. En het is hierin dat Leons kunst van het bembergen intrigerende overeenkomsten vertoont met Barthes' pleidooi voor het plezier van de tekst. Als Witold in zijn obsessieve neiging om overal structuren en verbanden te zoeken een parodie lijkt op de structuralist Barthes, is Leon misschien wel een karikatuur van de latere Barthes, die zich bij zijn lectuur laat leiden door de pleziertjes die de tekst in petto houdt voor de bembergende lezer. Barthes probeert niet langer systemen bloot te leggen of doorwrochte interpretaties te ontwikkelen, maar gaat op zoek naar de nuance, de discrete délicatesse die de (literaire) tekst ons voorschotelt, waar hij ons bij het lezen raakt. Om dat principe van de délicatesse duidelijk te maken, haalt Barthes het onverwachte voorbeeld aan van markies de Sade, een auteur die doorgaans juist met het agressieve, excessieve genot wordt geassocieerd, het opzettelijk en brutaal overtreden van de sociale wetten en de goede smaak. In *Le Neutre*, de lessenreeks die Barthes in het academiejaar 1977-78 gaf aan het Collège de France, toont Barthes echter een minder bekende Sade en citeert hij een brief van de markies aan zijn vrouw, die hem verzocht had zijn vuile was op te sturen. Uiteraard is het enkel haar bedoeling om die te wassen, maar dat is niet de manier waarop de markies haar verzoek interpreteert:

Ecoutez, mon ange, j'ai toute l'envie du monde de vous satisfaire sur cela, car vous savez que je respecte les goûts, les fantaisies: quelque

baroques qu'elles soient, je les trouve toutes respectables, et parce qu'on n'en est pas le maître, et parce que la plus singulière et la plus bizarre de toutes, bien analysée, remonte toujours à un principe de délicatesse. (Sade, geciteerd in Barthes 2002: 58)

Het subversieve aan deze opmerking is juist de futiliteit van de 'delicatesse' – namelijk een diep genot te putten uit iets banaals als vuile was. De delicatesse ontsnapt zo aan de hele dialectiek tussen de wet en de overtreding, en is volgens Barthes in onze samenleving dan ook een soort van sociale obsceniteit. (Barthes 2002: 59)

De interpretatie die de Sade geeft aan de brief van zijn vrouw, volgt dezelfde methode die ook Barthes toepast in zijn analyse van literaire teksten:

une jouissance d'analyse, une opération verbale qui déjoue ce qui est attendu (le linge est sale pour être lavé) et fait entendre que la délicatesse est une perversion qui joue du détail inutile (infunctionnel). (Barthes 2002: 58-9)

Het principe van de delicatesse geldt voor elk detail in een tekst dat ontsnapt aan betekenis, een betekenis die zoals de Saussure leert, steeds door oppositie ontstaat, van de fonemen van een woord tot de grotere verhaalelementen van een tekst. Het nutteloze, contingente detail in literatuur heeft Barthes altijd al gefascineerd. In een van zijn bekendere teksten, "L'effet de réel" uit 1968 (cfr. III, 25-33), vroeg hij al aandacht voor die banale, betekenisloze details die de structurele analyse van realistische teksten doorgaans links liet liggen. Barthes maakt in het artikel duidelijk dat die details, zoals een barometer in een kamer die Flaubert beschrijft, wel degelijk een betekenis hebben: ze zijn immers een teken van het genre van de realistische beschrijving, die contingente details opneemt in zijn tekst, juist omdat de wereld, die ze zo accuraat mogelijk wil weerspiegelen, nu eenmaal ook bestaat uit betekenisloze details. Barthes lijkt hier nog steeds gevangen in het universum dat Hermans beschrijft: geen mus, geen barometer kan in een tekst opduiken zonder dat hun aanwezigheid een connotatie heeft.

Later ging Barthes echter inzien dat er meer aan de hand was met die zinloze details. Hij beseftte dat ze hem tijdens zijn lectuur vaak een soort van surplus-plezier leken te bezorgen, dat hij niet kon wegverklaren door hun functie in de literaire tekst. Van een Witold die op zoek gaat naar de verborgen betekenis achter die details, verandert Barthes langzaam in een Leon die in al deze details een delicatesse ziet, een mogelijkheid tot bembergen. Terwijl Sartre in zijn *Qu'est-ce que la littérature* nog stelt dat "[I]a fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat" (Sartre 1965: 341), maakt Barthes duidelijk dat literatuur

net datgene is dat meer probeert te zeggen dan dat een kat een kat is. Zo raakt Barthes bij zijn lectuur van Chateaubriands *Vie de Rancé* gefascineerd door de beschrijving van Chateaubriands biechtvader, die een gelige kat had:

car si la notation renvoie sans doute à l'idée qu'un chat jaune est un chat disgracié, perdu, donc trouvé, et rejoint ainsi d'autres détails de la vie de l'abbé, attestant tous sa bonté et sa pauvreté, ce jaune est aussi tout simplement jaune, il ne conduit pas seulement un sens sublime, bref, intellectuel. (IV, 63)

Het is in die onmogelijkheid om de betekenis van "jaune" uitputtend te duiden, dat het bembergende plezier van de lezer ontstaat. Dit pleidooi tegen de reductie van literatuur tot zijn interpretatie valt te vergelijken met de spottende opmerking van Gombrowicz over de hoogdravende terminologie van de theorie in verhouding tot de banale dagelijkse realiteit. De gele kat is van dezelfde orde als de croissants, de koffie, de broek en de telefoon die Gombrowicz verhinderen het definitieve bewustzijn te bereiken. Maar het zijn net die kleine details waarmee dat bewustzijn dagdagelijks moet omgaan. Net als de koffie toont de geligheid van de kat, en de zin voor nuancering van de schrijver die haar opmerkt, voor het subject aan dat hij wel degelijk *leeft*, dat wil zeggen, een waarnemend lichaam bezit:

La délicatesse est donc du côté du vivant, de ce qui fait sentir la vie, de ce qui en active la perception: la saveur de la vie toute pure, la jouissance d'être vivant. (Barthes 2002: 79)

Op zich lijkt deze nadruk van Barthes op de délicatesse een pleidooi voor de herwaardering van het hedonisme in de literatuurwetenschap en dat is het ongetwijfeld ten dele ook. In *Le Plaisir du texte* wijst hij op de hele ideologische machinerie die in stelling wordt gebracht tegen het plezier, ten voordele van "valeurs fortes, nobles" (IV, 255) zoals de Waarheid, de Strijd, de Vooruitgang. Het wekt de indruk dat hier een politiek onverschillige estheet aan het woord is, die narcistisch bezig is met een solipsistisch genot te puren uit obscure teksten en daarin niet wil gestoord worden door vervelende wetenschappelijke of ethische scrupules. En toch, als we Barthes zelf mogen geloven, is zijn project desalniettemin gebaseerd op "une pensée qui est située ailleurs que dans la critique et qui est plutôt une sorte de recherche éthique: comment se conduire dans la vie, comment vivre." (V, 740) Zo sluit Barthes ook aan bij een recente beweging in de literatuurwetenschap die zich verzet tegen een strikt autonomistische benadering van teksten, en wil aantonen dat literatuur wel degelijk een ethische implicatie heeft, ons een (morele) les kan leren, de lezer een uitzicht kan (moet?)

bieden op het goede leven. Bij Barthes evenwel geen zwaarwichtige ethische begrippen of uitgangspunten, enkel maar de delicateste die de literatuur ons aanleert: “la Phrase littéraire est initiatrice : elle conduit, elle enseigne, d’abord le Désir [...] et puis la *Nuance*.” (Barthes 2003: 150) Toch blijft deze cultus van de delicate nuance problematisch: is het principe van het bembergen niet zeer individualistisch en doet ze niet altijd onrecht aan de ander? Schoffeert Sade niet louter zijn vrouw met zijn insinuaties over de vuile was, veeleer dan dat hij haar singuliere pleziertjes respecteert, zoals hij het zelf noemt? En ook als je zou aannemen dat Leons eenmalige slippertje enkel in zijn fantasie heeft plaatsgevonden (hij is immers de enige getuige), dan nog toont zijn obscene opvoering weinig respect voor zijn eigen vrouw en dochter, aangezien hij ze in het ongewisse laat over wat die ‘bergdelicatesse’ van hem echt inhoudt. En wat Barthes zelf betreft: dwingt hij zijn lezers niet de passieve toeschouwer te zijn van zijn eigen narcistische lezen, waarop hij zijn eigen leesverlangen en -genot nogal exhibitionistisch ten tonele voert in plaats van literaire semiologie te bedrijven? Barthes’ ethiek van de delicateste lijkt dan ook in tegenspraak met de ethiek van het “non vouloir-saisir” dat hij aan het slot van zijn *Fragments d’un discours amoureux* (1977) omschrijft als “laisser venir (de l’autre) ce qui vient, laisser passer (de l’autre) ce qui s’en va; ne rien saisir, ne repousser rien”. (V, 287) Dat is nu net wat Barthes, net als elke lezer, niet kan doen: zijn eigen verlangen valt niet te onderdrukken, en dwingt hem bepaalde elementen uit een tekst aan te grijpen en andere te laten schieten. Die onmogelijkheid van de delicateste geeft Barthes zelf al aan wanneer hij beschrijft hoe Walter Benjamin, onder invloed van hasj, er in een restaurant niet toe komt om een keuze te maken uit het menu, uit vrees de schotels die hij niet kiest, onrecht aan te doen. (cfr. Barthes 2002: 62)

Mijn verlangen oefent altijd druk uit op een ander, telkens als ik spreek, wordt hij of zij dwingend met mijn verlangen geconfronteerd en telkens als ik luister, vervorm ik het zijne, het hare. Dit geldt a fortiori als ik er een cultus van maak, zoals Barthes en Leon doen. Maar hoe individueel hun bembergen ook is, het sluit de mogelijkheid tot een gemeenschap niet uit: de kunst van het bembergen is, hoe gek het ook klinkt, voor Leon een vorm van sociale erotiek. Dat blijkt uit wat misschien wel het belangrijkste ethische gebaar van het boek is, het gebaar dat Leon wel degelijk tot een ‘nobel’ personage maakt: het moment waarop hij het bembergen in een intersubjectieve relatie brengt, tijdens een gesprek met Witold, meer bepaald wanneer het volstreekte privé-woord *bemberg* ook door Witold wordt uitgesproken:

Eerst aarzelde hij nog, verrast dat dit woord van buiten op hem afkwam. Hij was verbaasd en gromde zelfs, na me geïrriteerd te hebben aangekeken: - wat zegt u daar? Maar direkt daarna begon hij inwendig te schudden van het lachen, het leek alsof hij bol stond van het lachen. (Gombrowicz 1987: 124)

Het is het moment waarop Leon Witold in vertrouwen neemt, en hem tot medebemberger uitroept. Juist door zijn doorgedreven oefening in de kunst van het bembergen weet hij, net als de Sade, deze kleine geneugten ook bij de ander te onderkennen:

De jonge heer b...bergt... mijn dochter! Geheimpjesberg, minnekoosberg, en graag zou u onder haar rokje willen bembergen in haar huwelijk als berggeliefde nummer een! Ti-ri-ri! Ti-ri-ri! (Gombrowicz 1987: 126)

Leon ontdekt zo in Witold een verlangen dat niet het zijne is, dat hem zelfs tegen de borst zou moeten stuiten omdat het over zijn getrouwde dochter gaat, maar juist omdat hij het als onvervulbaar verlangen erkent, brengt hij de délicatesse op dit verlangen in zijn waarde te laten. Witold en Leon, het kleine gezelschap van bembergers, lijkt sterk op de utopische *Société des Amis du Texte* die Barthes in *Le Plaisir du texte* vooropstelt:

ses membres n'auraient rien en commun (car il y a pas forcément accord sur les textes du plaisir) sinon leur ennemis [...] qui décrètent la forclusion du texte et de son plaisir. (IV, 226)

In een korte tekst, met als titel 'Au séminaire' geeft Barthes aan hoe hij een soort van *Société des Amis du Texte* probeerde te realiseren tijdens zijn lessen aan de Ecole pratique des hautes études. Het seminarie is voor hem de plek waar verschillende subjecten zich buigen over een gemeenschappelijk onderzoeksobject, de taal. Het is de plaats waar elke deelnemer, door zijn eigen onderzoek voor te stellen, iets van zijn verlangen toont. Barthes vergelijkt dit met het spel van slofje-onder. Het is een spel waarbij een bepaald object, zoals een ring of een zakdoek, wordt doorgegeven in een cirkel van spelers. In het midden staat iemand die moet proberen te raden wie het zich steeds verplaatsende object verbergt. Op die manier functioneert dit object een beetje als het onbereikbare object van verlangen, dat steeds wordt doorgegeven (van lezer naar tekst, van tekst naar lezer, van auteur naar tekst, van lezer naar medelezer), maar nooit kan worden vastgelegd. In tegenstelling tot slofje-onder kan het spel van de literatuurwetenschapper immers nooit eindigen. Maar dat is volgens Barthes dan ook niet de bedoeling: het gaat hem juist om het grillige parcours, de toevallige ontmoetingen, waar het verlangen van de lezer even een zicht krijgt op de fantasie-

wereld van de ander, en discreet genoeg blijft om diens wereld in zijn waarde te laten, maar tegelijk ook bemberger genoeg is om er het plezier uit te putten dat de spelregels niet hadden voorzien, als we de ander even aanraken:

de même, dans le jeu du furet, le propos est de faire passer l'anneau, mais la fin est de se toucher les mains. (IV, 507)

Barthes pleit dus voor een omgang met literatuur die wat weg heeft van Leons behandeling van zijn eierdopje... op subtiele manier, zonder te willen choqueren, draait deze schrijvende lezer die Barthes probeert te zijn onder de ogen van andere literatuurwetenschappers en critici met de verschillende vertogen rond die hem ter beschikking staan, daagt alle betekenissen uit, draagt zo een onbetekenend surplus met zich mee, de stiekeme pleziertjes van zijn lectuur. Die roman van Gombrowicz, bijvoorbeeld ja, die is er, en ze heeft haar functie, we kunnen haar best interpreteren "maar als ik er zin in heb, kan ik ook... niet?... Als me dat plezier doet kan ik hem ook wat meer... hm... Niet? Zo'n beetje." Het is in dat beetje dat de literatuurkritiek altijd zijn ethische plicht vindt om op te komen voor het futiele, het intieme dat enkel te horen valt wanneer de taal, net als het eierdopje, niet meer dient om betekenis over te brengen, maar oneigenlijk gebruikt wordt om te genieten.

Dit is, tot slot, waar Barthes' ethische project om draait, het "principe de délicatesse" (III, 849), het onmogelijke, utopische moment waarop "analyse et jouissance se réunissent au profit d'une exaltation inconnue de nos sociétés et qui par là même constitue la plus formidable des utopies." (III, 850)

BIBLIOGRAFIE

BARTHES, R., *Œuvres Complètes I-V*, Parijs: Seuil, 2002.

BARTHES, R., *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Parijs: Seuil, 2002.

BARTHES, R., *La Préparation du roman. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1980)*, Parijs: Seuil, 2003.

GOMBROWICZ, W., *Dagboek 1953-1969* [vert. P. Beers], Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1986.

GOMBROWICZ, W., *Kosmos* [vert. P. Beers], Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1987 [1968].

HERMANS, W.F., *Het sadistische universum*, Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij, 1965.

SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature*, Parijs: Gallimard, 1965 [1948].