

Democratisch schrijven: een werkboek

Steel dit boek. De boekhandelaar verdient er 40% aan. Een boek is geen pak waspoeder. De auteur werkt niet alleen aan produkten, maar ook aan middelen tot produksie, nl. van andere gedachten. Het boek krijgt haar gebruikswaarde niet door het aantal kopers, maar door het aantal lezers. Lees dit boek.

Jacq Vogelaar, *Het heeft geen naam*

Als schrijver van zowel poëzie als proza word ik vaak geconfronteerd met de verschillen tussen deze genres. In poëzie heb ik altijd een grote mate van vrijheid ervaren, zowel in het scheppen van teksten als behandeling van die teksten door redacteuren en uitgevers. In de keuzes die ik maakte wat betreft vorm en inhoud werd ik als dichter vertrouwd, omdat we in de poëzie gewend zijn dat auteurs nieuwe vormen uitvinden voor hun inhoud, zodat die twee maximaal samen kunnen vallen.

In proza lag dit vanaf het begin anders. De scheidslijnen tussen verschillende subgenres (de realistische roman, memoires, jeugdliteratuur, sciencefiction, etc.) waren veel minder vanzelfsprekend fluïde, zoals ik dat vanuit de poëzie gewend was, en experiment werd niet zomaar verwelkomd. Poëzie was een veilige niche met een extreem gespecialiseerd publiek, dat niet schrikt van taalvernieuwing. Proza is voor de massa, voor zover daar in de literatuur van een in rap tempo ontlezend land nog sprake van is. Daarom wilde ik ook proza schrijven, en fictie bovendien. Maar in de fictie zoals die meestal en vooral verschijnt herkende ik de waarden van mijn schrijverschap niet.

Het onderzoek waar je nu het verslag van leest, richtte zich in eerste instantie op het vinden van voorbeelden in de Nederlandse literatuur bij schrijvers die met vergelijkbare dingen bezig waren. Ik las Lidy van Marissing, Dick Raaijmakers en Jacq Vogelaar, en vond bij die laatste een theoretische benadering die me sterk aansprak, maar een praktijk die me teleurstelde. Vogelaar wilde proza democratiseren, maar dit leverde nagenoeg onleesbare boeken op, die in veel gevallen ook bijna letterlijk geen publiek hadden. Deze interessante tegenstelling werd het vertrekpunt van mijn onderzoek. Ik formuleerde mijn doelstelling als volgt:

Ik wil de mogelijkheden onderzoeken van een proza dat in vorm democratisch is: dat de lezer activeert en oproept tot zelf doen. Een experimenteel proza, dat zowel in een avant-gardistische traditie staat, als (onmiddellijk) toegankelijk is voor een niet-gespecialiseerd publiek. Emoties lijken vaak het primaat te hebben als het gaat om toegankelijkheid, maar vernauwen de mogelijkheden van waar je het over kan hebben in tekst. Ik ben geïnteresseerd in het idee van zintuiglijkheid in literatuur als middel tot toegankelijkheid. (maart 2023)

Mijn onderzoek viel uiteen in drie reflecties op het proces van lezen en schrijven, oriëntatie, hiërarchie en spanning, en realisme. Bij elk onderwerp hoorde een literatuuronderzoek, gevolgd door een hier opgenomen schriftelijke reflectie, en een gerelateerde schrijfo opdracht die ik mezelf gaf. De conclusie komt uit de praktijk: een bijeenkomst met lezers waar we een hoofdstuk uit *Raadsels van het Rund* bespraken, en zo een publiek voor die publiekloze roman vormden. Ik ben in deze studie begeleid door Lyda Vollebregt en Conny Groenewegen, en heb veel gehad aan de gesprekken over Vogelaar en Ander Proza met Neerlandicus Sven Vitse.

1. Proces: oriëntatie

Ik lees in *Raadsels van het rund* en leg het weg. Een stukje over de olifant en de tank. Ik weet al een tijd dat ik, in tegenstelling tot wat ik ooit dacht, helemaal geen goede lezer ben. Ik ben langzaam, en als ik iets echt mooi vind, doe ik het boek dicht en ga ik zelf schrijven. Behalve dat dat nu dus ook niet lukt. Wat het proza van Vogelaar zo saai maakt, is het uiterst schetsmatige verband waarin alles getoond wordt. Je vergeet steeds wat je gelezen hebt, doordat je niet helemaal weet wie je bent (Ekke Wagenaar? Wie is dat?), waar je bent (Franse boerderij?), en wat de obsessie met de handleiding te betekenen heeft. Dat is een algemeen probleem met abstractie: de zintuigen worden niet geprikkeld. De uitzondering vormt namelijk het stuk dat ik ademloos gelezen heb, de beschrijving van een vreemd offerritueel met twee schutters. Vogelaar doet in die scène de grootste moeite om de lezer in haar omgeving te oriënteren; hij geeft zelfs een stafkaart van de plek waar het ritueel zich afspeelt. Hij schetst een kleurenpalet, beschrijft precies wat voor kleren iedereen draagt, waar de waarnemer zich bevindt ten opzichte van de actie, het weer, en laat vervolgens de situatie achteloos escaleren.

Ik besluit een scène te schrijven op basis van dit schema: oriëntatie, inkleuring, handeling.

1 uur later: dit gedaan. Ik zal het later op de dag nog eens lezen om te besluiten of het spannend is om te lezen, maar spannend om te schrijven is het in elk geval geweest. De precieze beschrijving geeft een bevrediging die vergelijkbaar moet zijn met heel goed kunnen tekenen: het zoeken (hoe zit dit, wat zie ik); de beslissing (hand bewegen boven blad, meten met potlood); en de trefzekere eerste lijnen. Van in je hoofd en in de wereld naar op het papier.

Ik herinner me een soortgelijk plezier bij het schrijven van de geschrapte eerste versie van mijn roman, waar ik het hoofdpersonage haar intrek laat nemen in een mij slechts van de buitenkant bekend griezelig pand in mijn straat. Ik zette haar daar neer en ging het inrichten. Als ik het teruglees, valt me nu ook het schetsmatige karakter daarvan op: wat ik dacht dat er stond, staat er toch niet helemaal.

Vogelaar's proza is natuurlijk niet alleen maar saai. Er gebeurt veel in de zinnen. Ik heb verschillende foto's gemaakt van dat stukje over tanks en olifanten en die doorgestuurd naar mijn vriendin, omdat ik dacht dat ze het grappig zou vinden. Grappig omdat het resoneert met iets van ons. Doordat het verband zo los is, is het makkelijk om zinnen eruit te rukken en voor je eigen doeleinden te gebruiken. Vogelaar in *Raadsels van het rund*: 'Wat mankeert deze tekst toch dat er alles met haar kan gebeuren? (een publieke tekst)' Die openheid is op goede momenten vergelijkbaar met de openheid die een gedicht heeft: ruimte voor interpretatie, een stevig skelet dat de lezer kan bekleden met eigen gedachten. Op slechte momenten zijn de zinnen in *Raadsels van het rund* daar gewoonweg niet interessant genoeg voor, spreken zij niet genoeg tot de verbeelding. En hoe dan ook zijn het er veel te veel: 546 pagina's desoriëntatie.

2. Proces: hiërarchie en spanning in proza

Tijdens het lezen van boeken en artikelen die zich bezighouden met 'Ander Proza', een term bedacht door Sybren Poet voor tekstvormen die willen breken met traditie en literaire status quo, bekwam me het gevoel dat het democratische streven in experimenteel proza zichzelf tegenwerkt. Aan de ene kant proberen schrijvers verhalend proza te hervormen om het leidende karakter van de verteller (en dus de hiërarchische structuur van de literatuur) te ondergraven, maar anderzijds raakt de lezer door deze vernieuwingspogingen haar houvast in de tekst kwijt, waardoor ze simpelweg ophoudt met lezen, en zo ook geen 'demos' meer vormt voor wat voor tekstuele democratie dan ook. Ik heb geprobeerd om eerlijk

te kijken naar mijn eigen leeservaring van experimenteel proza (Vogelaar, in dit geval), wat leidde tot de korte tekst over oriëntatie, waarin ik tot de conclusie kom dat het gebrek aan oriëntatie in tijd en ruimte, dat je als lezer weet wie je waar en wanneer bent, zorgt dat je geen grip krijgt op de tekst. Je onthoudt simpelweg niet goed genoeg wat je al gelezen hebt. Het geheugen is dus een belangrijke factor in de mate van spanning die de lezer ervaart. Je onthoudt pas dingen als je ze met elkaar in een verband kan zetten.

Dit is het probleem: Ander Proza-auteurs zagen de orde binnen het verhaal en de roman als ondermijnend voor de werkelijke taak van de literatuur, naar Marxistisch recept: de werkelijkheid weergeven zoals die is, vrij van de ideologische vervorming die de heersende klasse dient. Ook een Marxistisch auteur kan niet zomaar door die lagen van vervorming heen kijken, dus richten de teksten van Vogelaar, Van Marissing en anderen zich op het problematiseren van dominante verhalen, het afbreken van de gevestigde literaire vormen. Zoals Van Marissing het verwoordt in haar nawoord bij de roman *Ontbinding*, 'Notities bij een "moeilijk" boek':

De gespleten ervaring van mensen die slechts met onderdelen bezig zijn zonder het geheel te kunnen overzien, hun verstrooide waarneming van een maatschappij waar ze niets over te zeggen hebben, hun verlies van gevoel voor tijd (veranderbaarheid) en ruimte (samenhang) – deze fragmentatie vereist een schrijfwijze die van het chronologisch verhaal, de herkenbaarheid van de romanfiguur, de dramatische eenheid en de grammatikale regels weinig heel laat.

Het is daarnaast Vogelaars ideaal om een tekst te creëren die geen product is, maar een productiemiddel: een gegeven waarmee mensen zelf nieuwe ideeën kunnen genereren, en dus niet afhankelijk zijn van een ander om hen die ideeën te geven. Vogelaar zag de klassieke roman als ondemocratisch, omdat wat de lezer te zien, te horen en te voelen krijgt in de roman volledig bepaald wordt door de verteller, en uiteindelijk de schrijver. Een 'opener' tekst neigt vrijwel altijd naar de abstractie, wat de 'spanning', het verlangen van de lezer om te blijven volgen, te blijven lezen, ook weer in de weg staat. Voor spanning is niet alleen cognitieve, maar ook zintuiglijke prikkeling nodig. Zintuiglijk bedoel ik hier in de ruimste zin van het woord, dat wil zeggen, niet alleen de vijf lichamelijke zintuigen die we vandaag de dag kennen (hoewel die van groot belang zijn in proza), maar ook de vijf intellectuele zintuigen die de middeleeuwse Arabische filosoof Avicenna heeft beschreven: geheugen, verstand, oordeelsvermogen, verbeelding en fantasie. Elke lezer zal op een ander zintuig het zwaartepunt leggen, maar als de nadruk te eenzijdig ligt op één van de zintuigen, ervaart de lezer gewoonweg te weinig genot en anticipatie van genot om door te lezen.

Schrijven heeft zo wel iets van verleiden, ook in de machtsverhouding: je kan alleen iemand verleiden die bereid is verleid te worden, en om de verleiding te laten slagen moet het object van de verleiding geboeid worden. Het lijkt misschien alsof de verleider meer macht heeft, omdat die initieert, maar het object van de verleiding is uiteindelijk degene die de touwtjes in handen heeft, omdat die kan weigeren. Ook dat is autonomie, het is alleen een autonomie die in het kader van lezen meestal de vorm aanneemt van het boek dichtdoen. Wat de schrijvers van Ander Proza proberen, is binnen het boek plaats te maken voor die weigering. Maar de verleider is dan misschien een kracht buiten het boek, die de schrijver alleen even opvoert, om hem daarna samen met de lezer aan te vallen. Dat is een vorm die de democratie van Ander Proza aanneemt, vooral in het geval van Van Marissing: identificatie met de lezer.

Tijdens het schrijven van mijn oriëntatie-oefening probeerde ik een zo goed mogelijk beeld van de vertelde omgeving te schetsen, met het idee de lezer daar een gevoel van autonomie in te geven. Daarbij vielen me verschillende dingen op.

In de eerste plaats leidde het feit dat ik me zo bewust met de lezer bezighield ertoe dat ik als vanzelf in de tweede persoon ging schrijven. Het voordeel daarvan is dat het heel spannend is: je wordt als lezer

echt in een situatie neergezet als een pion op een schaakbord. Tegelijkertijd schuilt daarin ook weer het probleem: die vorm is ontzettend dwingend. Ik schreef allemaal dingen die voor mij op dat moment ongeveer waar waren, maar waar een ander zich moeiteloos in zou kunnen verplaatsen, alsof die mijn plek innam. Ik stuitte echter regelmatig op de grenzen hiervan. Stel dat je schrijft: voor de deur staat je beste vriend. Dan stelt een lezer zich haar beste vriend voor. Als je vervolgens gaat zeggen dat dit een magere man is, en de beste vriend van de lezer is een dikke vrouw, voelt de lezer weerstand. Vertel me niet wie ik ben! Dat voelt als dwang: de lezer ervaart de verteller als een dwingend, leidend figuur, daar wilden we juist vanaf.

Ten tweede merkte ik meteen dat ik het heel leuk vond om zo te schrijven. Steeds een laag opzetten, en dan denken: o ja, dat ook nog, als ellenbogen op je dijen rusten, waar zijn dan je handen, etc. Het voelde erg spannend. Ik merkte dat ik het gemist had: het deed me denken aan het werken aan mijn roman. Dat was ook zo'n ontdekkingstocht: tijdens het schrijven kwam ik erachter wat er moest gebeuren, en het idee dat ik een lezer hierin meenam, gaf me een duivels genoegen. Ik vond dat leiden leuk. Bij het herlezen van die eerste versie, een manuscript dat ik De Zwarte Motor genoemd heb, kwam ik er wel achter dat ik er niet zo goed in was. Er gebeurde ontzettend veel, en ik kon het me allemaal hartstikke levendig voorstellen, maar moet ik als schrijver de lezer juist niet die fantasie voorschilderen? In poëzie kan ik ze daar zelf de weg naartoe laten vinden: ik open alleen maar deuren. Misschien dat het concept van verleiding voor een nieuwe invulling van de hiërarchie tussen de lezer en de schrijver kan zorgen; een die dynamischer is, en de macht van beide erkent. Of dat allemaal binnen het boek moet plaatsvinden, is de vraag: ik kan me voorstellen dat het verlangen gefrustreerd wordt als het constant geconfronteerd wordt met de mogelijkheid van weigering.

Opdracht: schrijf een vertelling waarbij de verteller met het publiek in dialoog gaat over hun mogelijke scep sis bij het vertelde. Mogelijke titel: 'Ja hoor.'

3. Proces: realisme

Het is een genot om verborgen te zijn en een ramp om niet gevonden te worden, schreef de psychiater D.W. Winnicott ooit. Ik heb het lang nodig gehad om geheimen te hebben, vreemde dingen te doen die niet van me verwacht werden maar uiteindelijk ook geen invloed hadden op de verwachtingen die anderen van me hadden, omdat ze nooit ontdekt werden. Waarom was dat nodig? Omdat ik me verpletterd voelde door de beperkte mogelijkheden van het pad waarop ik me bevond, en uiteindelijk geen idee had wat bij me paste en wat niet, en hoe je daarachter kwam. De enige grenzen die ik ervoer lagen buiten mezelf, en voorbij die grenzen was van alles te ontdekken, dingen waar ik op hoopte: me levend voelen, kapot gaan. Het waren ervaringen die nauwelijks bestonden: als ze al gedeeld werden, was het met mensen die ik nooit meer zou zien, of onder zodanige invloed dat mijn geheugen en dat van alle betrokkenen niet te vertrouwen was. Maar voor het grootste deel speelden deze gebeurtenissen zich af in mijn hoofd, en daar liep alles uiteindelijk echt goed in de soep. Er zijn momenten geweest dat ik probeerde gevonden te worden. Maar door wie?

Over deze specifieke vorm van eenzaamheid heb ik een boek geschreven, een roman die niet over mij gaat, maar over Harpie, een meisje uit Helmond dat met de duivel praat en een broer heeft die Joris heet. Waarom niet Hannah, die in Haarlem opgroeide, de dochter van Wim en Patricia, de zus van Nezmaj, Vincent, Sarah en Dennis? Er zijn veel redenen. Eén ervan is dat ik misschien wel gevonden wil worden, maar niet door iedereen. Niets in mijn leven heeft me zo geholpen als het delen van mijn ervaringen met anderen die vergelijkbare dingen doormaakten, als het tonen van mijn kwetsuren en beperkingen aan geliefden die bij me blijven. Maar op de tweede plaats komt het weghouden van mijn kwetsbaarheid van mensen die ik er niet mee kan vertrouwen. Dat zijn een paar individuen in mijn eigen leven uiteraard,

maar de meeste mensen ken ik niet, dus weet ik niet of ik ze ermee kan vertrouwen. Dan zet ik in op 'nee.' Iedereen wil gevonden worden, maar niet door iedereen.

De tweede, belangrijkere reden, is dat ik mijn eigen leven al een keer heb meegemaakt, en ik ben als schrijver geïnteresseerd in het nieuwe. De betovering van de *mémoire* komt in feite neer op nostalgie. Ik bedoel niet te zeggen dat er een taboe zou moeten rusten op het gebruiken van 'echte' gebeurtenissen en ervaringen; eerder dat die dingen niet interessanter of beter zijn omdat ze echt gebeurd zijn, en je te beperken tot die dingen een conservatieve literatuur oplevert. De invloedrijke socialistische literatuurtheoreticus Georg Lukács pleitte in zijn essay 'realisme in de waagschaal' voor de klassieke opvatting van realisme, zoals Thomas Mann en Tolstoj het praktiseerden, en tegen het avant-gardistische expressionisme, en in het bijzonder tegen de surrealistische montagetechniek (waar Vogelaar en Marissing gretig gebruik van maken) als manier om de werkelijkheid weer te geven. In de marxistische literatuurtheorie is literatuur een weerspiegeling van objectieve realiteit, en moet het doel van de schrijver zijn om de werkelijkheid te vangen zoals die echt is, in plaats van te reproduceren wat zich afspeelt aan de oppervlakte.¹ De taak van de realistische auteur is dan ook het correct identificeren van de relatie tussen oppervlaktesfenomeen en onderliggende sociale relaties, dus bijvoorbeeld de sensatie van desintegratie van de hoofdpersoon met de positie van zijn klasse in de wereldgeschiedenis, en dat zonder al te veel extern commentaar te leveren. Een mooi voorbeeld las ik recent in het boek *De Tijgerkat* (il *Gattopardo*) van Giuseppe Tommasi de Lampedusa, over de adellijke familie Salina ten tijde van de eenwording van Italië, een late overgang van feodalisme naar bourgeois liberalisme en kapitalisme. De oppervlaktesfenomenen gaan van het intreden in de familie van de mooie dochter van de steenrijke burgemeester tot de beschrijvingen van de eettafel van de Salina's, met versteld tafellaken van antiek kant en allemaal verschillende borden van porselein, omdat de porseleinen serviezen die de familie door de eeuwen heen verzameld had, niet meer compleet waren.

Volgens Lukács kan de lezer toegang krijgen tot de werkelijkheid zoals die in de basis is door de creatie van 'types', gestileerde weergaven van mensen die middenin hun tijd staan en daar een specifieke klassenpositie vertegenwoordigen. Je zou Don Fabrizio uit *De Tijgerkat* als zo'n type kunnen zien: hij is slim genoeg om de veranderingen in zijn leefwereld waar te nemen, maar niet zo slim dat hij er niet door overrompeld wordt, en uiteindelijk door de geschiedenis verpletterd wordt. Romans die zo in elkaar zitten kunnen schitterend zijn, en ons een completer, meer doorleefd beeld van het (recente) verleden opleveren. Dit soort romans nostalgisch noemen zou ze tekort doen, maar ze zijn absoluut historisch van aard. Niets mis mee, maar zoals gezegd ben ik geïnteresseerd in het nieuwe. Dit moet je overigens niet verwarren met het recente: ik heb net zo weinig interesse in schrijven over de transformatie van onze economie door tictocks en substacks als in het beschrijven van het einde van feodaal Sicilië. Het nieuwe is nog niet geactualiseerd, en heeft schrijvers nodig om het naar de werkelijkheid te trekken. Mijn ideale roman zou een soort machine voor verandering zijn: een nieuwe manier om de werkelijkheid te vertellen, die langzaam maar zeker een andere werkelijkheid teweegbrengt door een visioen zichtbaar te maken. Mijn favoriete roman, *Wat te doen* van Tsjernitsjevski is het enige boek dat ik ken dat hierin slaagt: het is een combinatie van actie (die nagevolgd werd) en dromen (die inspireerden). Een tekst waar ideeën bevolkt worden door mensen.

Ik las een essay van Melissa Febos over het stigma dat op autobiografieën rustte, waarin ze beweerde dat de afkeer voor autobiografie vaak voortkomt uit angst: angst om te voelen, angst om in het daglicht te treden en alsnog niet gevonden te worden. Ik voelde me aangesproken: ik heb zelfs nooit een echt dagboek bijgehouden omdat ik het zo vreselijk vond om over mijn belevenissen te schrijven. Dus stelde ik mijzelf voor de opdracht om een autobiografie van de eerste zeven jaar van mijn leven te schrijven. Mijn conclusie was dat ik dingen inderdaad uit de weg ging, maar dat die dingen de omweg ook waard

¹ Georg Lukács, 'Realism in the Balance' in *Aesthetics and Politics*, Verso 2007. p.29

zijn: ik had één roman over lijden in me, en die heb ik al geschreven. Het resultaat van mijn oefening was een tekst die wel wat leuke vormkenmerken had, maar inhoudelijk vooral interessant is als je graag dingen over mijn kindertijd wilt weten (en dan nog steeds niet erg interessant, want ik wist er zelf niet zo veel meer van terug te halen). Wat ik wel meenam was dat als je jezelf bevrijd van de autobiografische ballast, de 'ik' verteller buitengewoon nuttig kan zijn, omdat deze voor een identificatie tussen lezer en schrijver zorgt, waardoor je ook bepaalde dingen aan je hoofdpersoon niet hoeft te omschrijven. Verder vooral onvrede: alle verhalen zijn hetzelfde, ik wil iets nieuws.

Conclusie: de bijeenkomst

partij-
genoten.
om het begrensde woord weeft zich 't schimmenrijk
van de historie
en wijder wordt het land waarin wij leven
eindeloos vertrouwd
de lucht, de adem van zijn grond
en warmte van zijn hart, objecten
tastbaar
in de bijeenkomst

Sonja Prins

'Het is alsof ik een avondmaaltijd van noga moet eten,' zegt Juul over *Raadsels van het rund* van Jacques Vogelaar. Het door mij gekozen fragment, het hoofdstuk 'ekskursie in proza' is vijf pagina's lang, beeldend, pretentief, met een samenhang die zich niet makkelijk blootgeeft. Ik zit aan tafel met Lyda, Conny, Juul, Esther en Felix: een kunsthistorica en voormalig docent beeldende vorming, twee beeldend kunstenaars en twee docenten beeldende vorming. Mensen die van kunst houden, zijn wel wat gewend, zoals Felix illustreert met een anekdote over een bezoek aan Tate Modern met zijn derde klas, waarin een stel jongens hem uitdaagden om uit te leggen waarom een video waarin Bruce Naumann zijn genitaliën insmeert met pindakaas kunst is. Het wordt me duidelijk dat de tekst tot leven komt op dit moment, nu we er hier samen over spreken en elkaar vragen stellen over wat we gelezen hebben.

Het idee van het boek als machine, als een productiemiddel voor gedachten (en dan het liefst ideeën, die zeldzame waren) trekt me nog steeds bijzonder aan. Ik vraag me af of het niet de fout van Vogelaar is dat hij zowel de machine (in *Raadsels*: de handleiding) wil geven, als de mogelijke producten die daaruit kunnen rollen (in *Raadsels*: de bouwsels van Ekke). Zelfs ik haak daar af, terwijl ik het zo graag leuk wil vinden. Maar alleen de handleiding, die raadselachtige beweringen over een mysterieus iets genaamd Forza, dat is te weinig.

Zwaar, dicht, dat vonden ze van dat hoofdstuk. Evi, mijn redacteur, vertelde me dat ook over wat ik schreef in *Harpie*: de lezer heeft lucht nodig. Maar ik wil geen oninteressante zinnen schrijven. Meer wit dan? Korte stukken tekst met dikke vette marges? Gefeliciteerd, u heeft de poëzie uitgevonden.

Ik blijf zitten met de vraag waarom het nou zo leuk is om zo te lezen: in discussie met anderen. We leerden de mogelijkheden van de tekst kennen door met elkaar te praten. Ik vraag me af wat de leden leesclubs die tamelijk klassieke romans lezen met herkenbare scenario's elkaar in vredesnaam te zeggen hebben: er wordt immers niets aan de fantasie overgelaten.

Walter Benjamin zegt in het essay *De verteller: beschouwingen bij het werk van Nikolai Leskov*:

De verteller haalt wat hij vertelt uit de ervaring - uit zijn eigen dan wel de vernomen ervaring. En hij maakt het op zijn beurt deel van de ervaring van degenen die naar zijn verhaal luisteren. De romancier heeft zich afgezonderd. De kraamkamer van de roman is het individu in zijn afzondering, dat niet meer in staat is zich over zijn grootste bekommernissen exemplarisch uit te spreken, zelf zonder raad zit en geen raad weet te geven. Een roman schrijven wil zeggen in de weergave van het menselijk leven het incommensurabele [niet vergelijkbare, red.] op de spits te drijven. Te midden van de volheid van dat leven en door de weergave van deze volheid getuigt de roman van de diepe radeloosheid van de levenden.²

Die eenzaamheid lijkt onoverkomelijk in de roman: in tegenstelling tot het gedicht, dat al vaak ook gesproken opgevoerd wordt, en zich bovendien door zijn geringe lengte en grote meerduideligheid leent om te bespreken in een groep, wordt de roman alleen gelezen. En het houdt niet op bij de leessituatie. Wat er gelezen wordt, is in het geval van de moderne roman bijna altijd het verslag van een individu dat afgesneden is van zijn omgeving, dat geen andere manier van communiceren heeft dan op deze manier: in een stille monoloog tegen iemand die ook alleen is, en zich identificeert met de eenzaamheid van de schrijver. Dat was in Benjamins tijd zo, en het is nu niet anders. De dichtster Eileen Myles verwoordt het zo in haar gedicht *An American Poem*:

Listen, I have been educated.
I have learned about Western
Civilization. Do you know
what the message of Western
Civilization is? I am alone.

Om je 'exemplarisch' te kunnen uitdrukken, zoals de verteller volgens Benjamin doet, is er een gedeeld referentiekader nodig, een leefwereld die gedeeld wordt. Benjamin beschrijft twee typen vertellers: de reiziger die naar huis terugkeert met verhalen, en degene die al generatieslang in dezelfde streek woont, en de lokale folklore en geschiedenis door en door kent. Wat beide gemeen hebben, is dat ze een thuis hebben, een gemeenschap die het publiek vormt voor hun vertellingen. Dit is een uiterst nostalgische situatie: sinds de grote verstedelijking van de negentiende eeuw leven weinigen in het westen nog zo, en steeds minder in de rest van de wereld. Wat kunnen we ons wel voorstellen? Mensen die 'het incommensurabele op de spits drijven' om met Benjamin te spreken: die naar originaliteit, avontuur en nieuwigheid zoeken in steeds extremere vormen van subjectiviteit. Een geatomiseerde literatuur voor een geatomiseerde tijd. Zo bezien zijn de 'typen' van Lukacs ook onderdeel van een tijd die nooit meer terugkomt: weliswaar is de setting niet zo pastoraal, maar het idee van een exemplarisch personage getuigt niet minder van een gedeelde perceptie van wat die wereld ongeveer inhoudt, en de vraag is of dat in de geglobaliseerde eenentwintigste eeuw nog kan. Deze onzekerheid over wat we delen, zie je ook terug in de zakelijke strategie van grote uitgeverijen³: de enige boeken die gestaag verkopen zijn de Bijbel, een handjevol klassiekers en boeken van beroemdheden, en de rest van de boeken wordt uitgebracht in kleine oplages en met weinig extra kosten, in de hoop dat er per jaar een paar bestsellers tussen zitten.

Toch is het niet zo dat alle vertellingen alleen betekenis hebben in de specifieke context waarin ze zijn ontstaan. In hetzelfde essay geeft Benjamin het voorbeeld van een vertelling opgetekend door Herodotus, over een overwonnen Egyptische koning die vastgebonden langs de kant van de weg

² Walter Benjamin, *Kritische Portretten. Twaalf essays over literatuur*. Octavo, 2020. p.164

³ <https://www.elysian.press/p/no-one-buys-books>

gedwongen wordt toe te zien hoe zijn hele huishouden in ketens wordt weggevoerd om als slaven verkocht te worden. Zijn vrouw, zijn zonen en dochters en hun kinderen komen voorbij, en hij laat geen traan. Pas als zijn personeel aan hem voorbijloopt met kettingen aan hun voeten, stort de koning in en begint verschrikkelijk te huilen. Millennia later hebben mensen het nog over dit verhaal. 'Zo is Montaigne op de Egyptische koning teruggekomen met de vraag waarom hij pas bij de aanblik van zijn dienaar begint te jammeren. Montaigne antwoordt: "[I]n feite was hij al zo door het verdriet overstelpt dat dit niet meer dan de druppel was die de emmer deed overlopen." [...] Maar men zou ook kunnen zeggen: het lot van mensen van koninklijke bloede laat de koning onberoerd, want het is zijn eigen lot. Of: wij worden door allerlei dingen op het toneel ontroerd die ons in het echte leven niets zouden doen; deze dienaar is voor de koning slechts een acteur.'

Het wordt me duidelijk dat dit probleem eigenlijk gaat over universalisme, een kunstopvatting die sinds de postmoderne theorieën van de jaren zeventig aan populariteit heeft ingeboet. Want welke verhalen kunnen we nog delen, als we geen grote verhalen over de ware marsrichting van de menselijke soort hebben? Ik kom tot de conclusie dat een tekst die de gemoederen duizenden jaren kan bezighouden, precies een tekst is die ruimte laat voor antwoorden op deze vragen. Een tekst waar gesprekken op passen. Misschien is het een kwestie van minder vertellen. Teksten niet dichtsmeren met wat Benjamin informatie noemt: de specifieke inkleuring van de omstandigheden die op dat moment gelden, van wat je kunt lezen in de krant tot wat voor kleur en van wat voor materiaal je koffieservies is. Benjamin ziet dit als tegengesteld aan de vertelling. 'Informatie doet er alleen toe op het moment dat ze nieuw is. Ze bestaat alleen op dat moment; ze moet zich er volledig aan overgeven en zonder tijd te verliezen daarin begrijpelijk worden.'

Mijn ervaring met de leesbijeenkomst gaf me het idee dat informatie, de specifieke inkleuring van een vertelling met subjectiviteit, misschien wel beter in het moment kan ontstaan, in een gesprek, en dan verdwijnen. Wat er dan nog overblijft van proza is misschien een serie skeletteksten, verhalen waar persoonlijke ervaringen op passen.

Als laatste schrijfoefening schreef ik een verhaal zonder einde, dat door een groep afgemaakt moest worden. Ik organiseerde nog een bijeenkomst, dit maal bij mij thuis, waar ik eerst vertelde over mijn onderzoek naar Ander Proza en de inzichten die ik had opgedaan. Vervolgens vertelde ik mijn verhaal, en bespraken we hoe het zou kunnen eindigen. Dit leverde niet één uitkomst op, maar meer een prikkelend spel waarbij we fantasie, voorstellingsvermogen, intellect en herinnering inzetten om verschillende mogelijkheden uit te proberen, en bespraken wat de voorwaarden zouden zijn om zo'n einde te laten slagen. Aan het einde van die bijeenkomst besepte ik dat wat ik echt wil, de ontwikkeling van een nieuw literair genre, iets is wat steeds aan de realiteit van mijn werk als schrijver getoetst moet worden. Je kunt in het theoretiseren ergens uitkomen waar je interesse als schrijver simpelweg niet naartoe gaat. Ik zal nog heel veel moeten schrijven om dichterbij het proza te komen dat ik wil.