

Paul Bénichou. *Selon Mallarmé*. Gallimard

'Vindt U niet dat het een daad van waanzin is?', vroeg Stéphane Mallarmé in 1897 aan zijn jonge vriend en bewonderaar Paul Valéry, na hem de drukproeven van zijn gedicht *Un coup de dés* te hebben getoond. Valéry vond van niet. Hij was diep onder de indruk van het - ook typografisch - zeer ongewone gedicht. 'Het geheel fascineerde mij alsof zich een nieuw sterrenbeeld aan de hemel had voorgedaan, alsof er eindelijk een constellatie was verschenen die iets betekende', zou hij later schrijven. En wanneer Mallarmé hem 's avonds naar het station brengt, heeft hij plotseling het gevoel te zijn opgenomen 'in de tekst van het zwijgende universum'. Het verschil tussen wereld en gedicht leek voor een moment niet meer te bestaan.

Zelden zal Mallarmé (1842-1898) zo'n ontvankelijke en begrijpende lezer hebben getroffen. Buiten de kleine kring van getrouwen, die elke dinsdag bijeenkwam in de salon van de Meester, gold Mallarmé eerder als de maker van onbegrijpelijke gedichten en als de schrijver van precieus, cryptisch proza. In zijn *Journal* noteerde Jules Renard, niet zonder boosaardigheid: 'Mallarmé, onvertaalbaar, zelfs in het Frans'. Ook nu nog zal menigeen die zich aan Mallarmé waagt, moeite hebben om niet af en toe heimelijk met deze woorden in te stemmen.

Toch is de beruchte duisternis van de dichter inmiddels in een heel ander licht komen te staan. Een eeuw moderne poëzie en geleerde exegetische heeft veel opgeklaard. De eigenzinnige syntaxis, de elliptische zinsbouw, het raadselachtige woordgebruik - we weten nu dat ze niet zijn voortgekomen uit een delirerende inspiratie, maar beantwoorden aan een welbewuste poëtica, waartoe met name Mallarmé's geenszins duistere correspondentie de sleutel verschaft. Maar ook zijn prozateksten bieden, ondanks hun vaak orakelachtige formuleringen, de nodige verheldering.

Poëzie had 'mysterie' nodig, vond Mallarmé. Net als de symbolisten, die hij diepgaand geeft beïnvloed, maakte hij een scherp onderscheid tussen de dichtelijke taal en die van de 'universele reportage', de op snelle verstaanbaarheid gerichte woorden van de krant en van het dagelijkse leven, die men uitwisselt alsof het muntstukken zijn. In de poëzie komt het er niet zozeer op aan de dingen bij name te noemen, als wel ze via een omweg te evoceren. Poëzie leeft van allusie en suggestie. 'Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit', heet het al in een van zijn vroegste brieven.

Zo zijn schitterende gedichten ontstaan, die op onnavolgbare wijze de grens tussen droom en werkelijkheid laten vervloeien, zoals in de voor Mallarmé's doen lange monoloog *L'après-midi d'un faune*. Of die, zoals veel van de kortere verzen (vaak sonnetten), in woorden de afwezigheid van het beschrevene oproepen, waardoor het vertrouwde en bekende opeens een geheel nieuw, betoverend en alleen in het gedicht aanwezig aanschijn krijgt. Ook zonder volledig begrip valt daarvan te genieten. Je hoeft de tekst alleen maar enkele keren voor je uit te mompelen om 'een tamelijk kabalistische sensatie' te ondergaan, adviseerde Mallarmé een van zijn correspondenten.

Dat wil niet zeggen dat zijn poëzie per definitie onbegrijpelijk zou zijn. Net als Baudelaire had hij Poe's essay over 'The philosophy of composition' volkomen

serieus genomen. Poëzie was voor hem een zaak van precisie en berekening, waarbij het toeval bij voorbaat werd uitgesloten. Mallarmé wist heel goed wat hij deed, zoals ook blijkt uit de samenvattingen die hij hier en daar in de correspondentie van zijn eigen werk geeft. Met als meest sprekende voorbeeld de letterlijke Engelse vertaling plus uitleg van 'Le tombeau d'Edgar Poe', waarin we bij een nogal enigmatische versregel lezen: 'Means in plain prose: charged him with always being drunk'. Niet veel van zijn huidige exegeten zouden zo onomwonden te werk durven gaan.

Een van die exegeten is Paul Bénichou, die eerder dit jaar *Selon Mallarmé* publiceerde, een minutieuze interpretatie van een groot aantal gedichten, voorafgegaan door een uitvoerige inleiding. Het boek vormt het vooralsnog laatste deel van een serie briljante studies over de Franse romantiek, maar wijkt door de nadruk op de interpretatie nogal af van zijn voorgangers. In *Le sacre de l'écrivain* (1973) tot en met *L'École du désenchantement* (1992) ging het vooral om de ontwikkeling van de romantische ideologie in Frankrijk. Op grond daarvan viel nu een deel te verwachten over Baudelaire, Rimbaud, Verlaine en minder bekende Parnassiens als Bainville en Leconte de Lisle - en Mallarmé. Maar het is Mallarmé alleen geworden, waardoor helaas in de historische lijn een hiaat is ontstaan.

In Mallarmé ziet Bénichou het eindpunt van het romantische 'project', dat aan het begin van de negentiende eeuw met dichters als Lamartine, Hugo en Vigny was begonnen. Dichters die zichzelf, op grond van hun dichterschap, hadden opgeworpen tot zieners, leidsmannen van *nation* en *humanité*. Met hun poëtische Woord claimden zij voor zichzelf de rol van intermediair tussen God en de mensheid. Aldus meenden zij het spirituele en politieke vacuüm, dat Verlichting en Revolutie in de achttiende eeuw hadden veroorzaakt, te kunnen vullen.

Mallarmé's werk ligt in het verlengde van deze verheven, door geen enkele bescheidenheid gehinderde ambitie, maar op een gefrustreerde om niet te zeggen tragische manier. Wat dit betreft sluit hij aan bij de 'ontgoochelde' dichters (onder anderen Gautier en Nerval) die Bénichou in zijn vorige boek heeft behandeld; hij heeft alleen als eerste de uiterste consequentie van de ontgoocheling onder ogen gezien. Bij hem leidt het echec van de dichterlijke 'missie' (waaraan na de revolutie van 1848 niemand meer kon twijfelen) niet slechts tot retorische uitingen van onmacht en een cultus van *l'art pour l'art*, maar tot een revolutie in de dichterlijke taal waarbij de ontgoocheling zich ook uitstrekt tot het communicatieve vermogen. Vandaar de 'duisternis' van zijn poëzie.

Zowel God als de mensheid laat het bij hem afweten, zonder dat hij de verheven ambitie van de poëzie wenst prijs te geven. De onmacht (omdat met het geloof in God ook de hemelse garantie voor het dichterlijke woord wegviel en omdat de natie het dichterlijke zienschap weigerde te honoreren) werd door hem in zekere zin omgemunt tot een nieuwe poëtica, waarin hij het tekort van de taal om de wereld adequaat uit te drukken compenseerde met een hermetische - alleen in de poëzie te realiseren - schoonheid.

De bron van deze poëtica ligt in de befaamde geestelijke crisis die Mallarmé in 1866 doormaakte, en die hem de 'afgrond' van het Niets deed ontdekken tijdens het uitputtende werk aan zijn poëtische drama *Hérodiade*. Aan zijn vriend Cazalis schreef

hij: 'Ja, ik weet het, wij zijn slechts ijdele vormen van de materie, - maar ook sublieme omdat we God en onze ziel hebben uitgevonden'. En Mallarmé, dan pas 24 jaar oud, neemt zich voor van 'die roemrijke leugens' de lof te zingen tegenover 'het Niets dat de waarheid is'.

Daar blijft het niet bij, want na via een verblijf op 'de zuiverste gletsjers van de esthetica' ook de Schoonheid te hebben ontdekt, krijgen zijn voornemens een welhaast bovenmenselijke allure. Aan opnieuw Cazalis schrijft hij te zijn 'gestorven' - 'ik ben nu onpersoonlijk, en niet meer Stephane die jij hebt gekend, maar een vermogen dat het Geestelijke Universum heeft om zichzelf te zien en te ontwikkelen, via dat wat ik was'. Via hem zal het universum niets minder dan zijn 'identiteit' hervinden.

Het is moeilijk om bij deze regels niet aan Hegel te denken, in wiens filosofie Mallarmé zich had verdiept op instigatie van zijn vriend Villiers de l'Isle Adam (schrijver, hoewel straatarm, van de onsterfelijke regel: 'Leven, dat doen de bedienden wel voor ons'), ook al strijden de kenners nog steeds over de vraag in hoeverre Hegel nu bepalend is geweest voor de uitkomst van de crisis. Bénichou wijst op een andere verwantschap, die aannemelijk wordt als we zien dat Mallarmé in 1866 tevens aankondigt zijn hele 'Oeuvre' (vijf delen, twintig jaar werk) al voor zich te zien.

Dit *Oeuvre*, dat later de gedaante zal aannemen van Mallarmé's beroemde en beruchte *Livre*, verbindt Bénichou met de visionaire ambities van de vroegere romantici. De droom van 'Het Boek' is immers niet een idiosyncrasie van Mallarmé, maar een op de Bijbel teruggrijpend verlangen, waaraan ook romantici als Ballanche, Lamartine en Hugo met hun 'universele' epische gedichten hebben toegegeven. De vorm mag heel anders zijn, niet de ambitie om de waarheid van de wereld in een boek te vangen.

In een autobiografische brief aan Paul Verlaine uit 1885 noemde Mallarmé als de taak van de dichter: 'de orfische verklaring van de aarde'. Met deze op het eerste gezicht nogal raadselachtige formule wordt bedoeld dat alleen de poëzie in staat zou zijn aan het zinloze, want contingente universum een zin te verlenen. Hoe? Door de strenge orde van het gedicht of - alomvattend - van Het Boek te ontdoen van het toeval. Iets wat ook gebeurt in *Un coup de dés*, zij 't op een hoogst paradoxale manier, aangezien hierin juist de onontkoombaarheid van het toeval wordt bevestigd, getuige de volledige titel, die ook de kapitale zin van het gedicht uitmaakt: 'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard'. Alleen in het gedicht zelf is de 'worp met de dobbelstenen' niet iets toevalligs.

Nergens anders dan in de literatuur en uitsluitend *als literatuur* laat het toeval zich overwinnen en kan de wereld werkelijk zijn - als 'tekst', dat had Valéry uitstekend begrepen. Ziedaar Mallarmé's reactie op de 'afgrond' van het Niets: hij ontkent het geen moment, maar stelt het gelijk aan het Werkelijke en het Absolute, dat in de totaliteit van Het Boek gestalte moet krijgen. De metafysica is bij hem literatuur geworden, zou je ook kunnen zeggen. Dat is tegelijk de diepere zin van zijn bekende uitspraak dat alles op de wereld bestaat 'om te eindigen in een boek'.

De echte 'waanzin' van Mallarmé zit nu hierin, dat hij ook nog zijn best heeft gedaan om dit in wezen onmogelijke Boek daadwerkelijk te schrijven. Vergeleken met

dit project vond hij zelf de meeste van zijn gedichten en zijn proza (dat hij in 1897 bundelde onder de veelzeggende titel *Divagations* - afdwalingen) bijzaak. Hij sprak van 'visitekaartjes', met slechts de 'kortstondige waarde de handvaardigheid te oefenen'; ze vormden met elkaar dan ook geen 'boek', hoogstens een 'album', een willekeurig geheel.

Uiteraard was men in Parijs, waarheen Mallarmé in 1871 na eenzame jaren in de provincie was verhuisd, zeer nieuwsgierig naar het geheimzinnige Boek. Tegen Maurice Barrès zou hij hebben gezegd dat hij er al een flink eind mee was opgeschoten en op verzoek liet hij hem zijn werktafel zien met daarop een stapel papieren. Toen de dichter even de kamer uit was, kon Barrès zich niet langer bedwingen en keek wat er op de papieren stond. Het bleken de schoolopgaven van Mallarmé's leerlingen (hij verdiende de kost als leraar Engels) te zijn.

Na de dood van Mallarmé in 1898 doken zijn aantekeningen voor Het Boek alsnog op; in 1957 werden ze voor het eerst gepubliceerd. Een grote teleurstelling, zoals ook wel te verwachten viel. Het geheel bestond uit zeer rudimentaire notities, vol indrukwekkend ogende berekeningen omtrent de structuur van Het Boek, de financiering ervan en de organisatie van de bijeenkomsten waarop het zou moeten worden voorgelezen, terwijl men over de inhoud niet erg veel wijzer werd. Harry Mulisch, zelf onmiskenbaar iemand met gevoel voor zulke materie, heeft de verzameling ooit mooi omschreven als 'een reusachtige, verlaten bouwput, waar de Toren van Babel opgetrokken moest worden ten einde in de hemel te reiken'.

Zo ver is het nooit gekomen, maar dat Mallarmé een en ander serieus heeft opgeschreven verraadt wel iets over de ambitie van zijn schrijverschap. En bevestigt nog eens de verwantschap met de vroegere romantici. Mallarmé wordt vaak afgeschilderd als iemand die zich, net als de *l'art pour l'art*-adepten en de 'decadenten' van het *fin-de-siècle*, volledig van de maatschappij had afgewend. In zijn werk zijn ook zeker de nodige uitspraken die daarop wijzen aan te treffen. Tegen de journalist Jules Huret zei hij bijvoorbeeld, dat hij zichzelf beschouwde als 'in staking tegenover de maatschappij'; aan Verlaine schreef hij dat de tegenwoordige tijd volgens hem een 'interregnum' was waarmee de dichter zich niet had te bemoeien. Ook over de 'massa' (die niet in staat zou zijn ware kunst te begrijpen) heeft hij zich meer dan eens laatdunkend uitgelaten.

De vraag is alleen of in zulke uitingen een principiële afkeer van de maatschappij mag worden gezien. Sommige aantekeningen voor Het Boek wijzen in een heel andere richting, zoals de verwachting dat Het Boek ook voor de massa toegankelijk zou zijn (de oplage was nota bene beraamd op bijna een half miljoen exemplaren). En waarom spreekt hij van een 'interregnum' en elders van een 'tunnel'? Blijkbaar was Mallarmé ervan overtuigd dat de maatschappij waarin hij zich bevond ooit zou veranderen en dat dan aan zijn 'staking' als dichter een eind kon komen.

Misschien moet dat geloof eveneens 'waan-zinnig' genoemd worden. Daar staat tegenover dat, anders dan Bénichou betoogt (die in Mallarmé's onderneming het einde ziet van het romantische idee van een dichterlijke 'missie'), iets van dezelfde ambitie ook in de twintigste eeuw weer op zou duiken, bij de avant-garde van de eerste eeuwhelft. Het definitieve einde ervan beleven we waarschijnlijk pas nu, in het

postmoderne heden, nu inderdaad niemand meer bereid zal zijn in zoiets krankzinnigs als Het Boek wat anders te zien dan een literair spel, zonder de heilige ernst die Mallarmé eraan verbond.

Gelukkig hebben we zijn `visitekaartjes' nog om ons voor dat verlies te troosten.

(de Volkskrant, 11-8-1995)