

Louis Aragon. *De boer van Parijs*. Vertaald, van aantekeningen en een nawoord voorzien door Rokus Hofstede. Historische Uitgeverij
Carl Einstein. *Bebuquin of de dilettanten van het wonder*. Vertaling en nawoord Jacq Vogelaar. Gevaert Uitgever

Over het `einde van de roman' hoor je tegenwoordig niemand meer. De onvrede met de dominante romans van vandaag gaat niet zo ver, dat meteen het hele genre de wacht wordt aangezegd. Dat zou trouwens gelijk het einde van de literatuur betekenen, want de poëzie (die in vroeger eeuwen de boventoon voerde) doet nu nog alleen in de marge mee. Bovendien is de roman zo'n wendbaar genre gebleken, in staat om zich voortdurend te veranderen, dat alleen een fantasieloze pessimist nog in zijn einde kan geloven.

Die veranderingen zijn niet altijd vernieuwingen. De roman verandert zich ook door terug te grijpen op oude, beproefde middelen. Wie had kunnen voorspellen dat de roman tegen het eind van een eeuw vol modernisme en avant-garde vooral zou leven van realistische beschrijvingen en autobiografische bekentenissen?

De klachten over deze ironische ontwikkeling ontbreken overigens allerminst. Realisme en autobiografie gaan ten koste van de `vorm', riep P.F. Thomése vorig jaar in *De Revisor*. In het recente nummer van het *Nieuw Wereldtijdschrift* breekt Piet Meeuse een lans voor `sterke verhalen', waarin de hoofdpersoon weer een `Elckerlyc' wordt, een exemplarische drager van handelingen en ophoudt een aanleiding voor psychologische verkenningen te zijn. En in het januari-nummer van *Literatuur* voorspelde Ton Anbeek - zonder klachten, maar met kennelijke instemming - de terugkeer van `actie, spanning en melodrama' in de roman.

Minder te spreken was hij over het zogenaamde `onbegrepen kunstproza', bestaande uit plotloze romans die met hun dubbele bodems en literaire verwijzingen slechts lijken te zijn geschreven voor de latere academische analyse. Liever `amusement' dan dit soort `laboratoriumproza', vond Anbeek. De oudere dames, die tegenwoordig de literatuur op hun schouders schijnen te torsen, zijn het in elk geval op dit punt met hem eens. Dat de onlangs verschenen vertalingen van Carl Einsteins *Bebuquin* (1912) en Louis Aragons *Le paysan de Paris* (1926) ooit de bestsellerlijsten zullen halen, lijkt dan ook uitgesloten. Als voorbeelden van onbegrepen en onbegrijpelijk `laboratoriumproza' zijn ze bij voorbaat kansloos.

Toch hoeft je de boeken in kwestie maar te lezen om de oppervlakkigheid van zo'n oordeel in te zien. Inderdaad hebben deze romans wel iets van een `laboratorium', maar het komt alleen door het huidige klimaat van `literaire restauratie' (zoals Aragons vertaler Rokus Hofstede het in zijn nawoord noemt) dat deze aanduiding een negatieve klank heeft gekregen. Wie van literatuur in de eerste plaats amusement verwacht, houdt nu eenmaal niet van experimenten.

Experimenten - dat riekt naar cerebraliteit, `ander proza', filosofie, terwijl tegenwoordig alleen psychologie (zie het succes van Connie Palmens `filosofische' romans) bij de massa als filosofie kan worden gesleten. Van psychologie moesten Einstein en Aragon niets hebben. Ook met de filosofie stonden zij op gespannen voet, maar daarin lag wel de aanzet tot hun literaire experimenten, die behoren tot het

beste wat de twintigste-eeuwse avant-garde aan romans heeft voortgebracht.

Om iets te kunnen navoelen van het avontuur van deze romans is het nodig je te verplaatsen naar de eerste decennia van de eeuw, toen zaken als de 'dood van God', de fictionalisering van de 'waarheid' en de onredbaarheid van het 'ik' nog als *hot news* golden. Tegenwoordig zijn dit postmoderne gemeenplaatsen geworden, maar gezien de populariteit van realisme en autobiografie weet men er in de literatuur nog altijd niet goed raad mee. Zo kan de literatuur veranderen in alleen maar amusement, in een alibi voor een meerderheid van schrijvers en lezers om de meest fundamentele kwesties van de moderne en postmoderne wereld te negeren.

Voor Einstein en Aragon betekende de moderne wereld juist een geweldige uitdaging, waaraan zij in hun schrijven probeerden te beantwoorden. Ten prooi aan de 'duizelingen van het moderne', schrijft Aragon over dit woord dat het 'smelt in je mond zodra je het uitspreekt'. In beider boeken klinkt op elke bladzijde de echo van de overweldigende veranderingen die de moderniteit had teweeg gebracht, zij het bij ieder op een verschillende manier.

Bij Carl Einstein (1885-1940), die doorgaans met het Duitse expressionisme wordt geassocieerd maar die zelf meer op had met het Franse kubisme, overheerst vooral een vrolijke ontreddering. De korte roman *Bebuquin* wordt door vertaler Jacq Vogelaar terecht getypeerd als een 'filosofische groteske'. Einsteins personages zijn geen psychologische karakters, eerder dragers van een bepaalde filosofische positie, waarbij de filosofie op een fantastische manier letterlijk wordt genomen. Door Einsteins ironische manier van schrijven leidt dat niet tot een glashelder steekspel. Dubbelzinnigheid is troef, zodat onwillekeurig het 'fantastische' karakter van de filosofie zelf tot uiting komt.

En dat is precies waar Einstein zijn lezers hebben wil, want het fantastische is voor hem een middel tot verandering. De klassieke filosofie, met haar vertrouwen in de logica, verwijt hij een steriel streven naar 'eenheid', dat slechts de 'denkluheid' bedient. *Bebuquin*, het groteske alter-ego van de amper twintig-jarige schrijver, zegt daarom: 'Laten we de rede doden; de rede heeft alleen de vormeloze dood tot stand gebracht, waar niets meer te zien is'.

Tegenover de 'gedachten', die te zeer de neiging hebben dingen te fixeren ('ze blikken zelfs de revolutionair in') pleit hij voor 'beelden', die 'daden van de ogen', waarmee tenminste nooit 'alles' wordt gezegd. Zo blijft ruimte open voor het 'wonder', waarnaar alle personages van de roman zeggen te verlangen - het wonder van de verandering. Want, zoals een van hen het formuleert: 'Kunst begint met het woordje "anders"'.

Bebuquin getuigt van de typisch avant-gardistische hang naar een 'nieuwe mens', die uit de apocalyptische ondergang van de oude mens te voorschijn zou moeten treden. Maar bij Einstein ontbreekt het sentimentele pathos, dat zoveel expressionistische hunkeringen naar de 'nieuwe mens' nu tamelijk ongenietbaar maakt. Juist de ironie en de cerebraliteit van dit 'absolute proza' (zoals vriend Gottfried Benn het uitdrukte) geeft de roman zijn weerspannige vitaliteit.

Ook ontbreekt het succes van de bekering. De volledige titel van de roman luidt niet voor niets: *Bebuquin of de dilettanten van het wonder* - als 'dilettanten' falen de

personages in hun opzet. Bebuquin krijgt te horen: 'U bent een fantast met ontoereikende middelen'. De overgave aan de 'nacht der verandering' komt niet tot stand. Uiteindelijk ziet Bebuquin slechts de keuze tussen een terugkeer naar het geloof in God of 'je spat uit elkaar en word opgeblazen'. In beide gevallen is 'waanzin het enig denkbare resultaat'.

Dit einde tekent de mate waarin Einstein, althans in deze roman, bevangen blijft in een scepsis die wel de wenselijkheid van verandering articuleert, maar die niet in staat of bereid is deze daadwerkelijk te voltrekken. Heel anders is dat bij de surrealist Louis Aragon (1897-1982), die aan het slot van *Le paysan de Paris* adviseert: 'Voer de idee van persoonsvernietiging tot haar uiterste grens en streef haar dan voorbij'. De voorafgaande roman heeft dan al laten zien wat daaruit voort kan komen.

In het surrealisme, dat bij monde van de verbeelding zelf wordt aanbevolen als een 'toverdrankje van het absolute' en een 'telg van de waanzin en de duisternis', heeft Aragon het antwoord gevonden op het verlangen naar het 'wonder', dat Einsteins personages vergeefs in de greep houdt. Rondwalend in de Parijse Passage de l'Opéra en het park van de Buttes-Chaumont, ziet hij het wonderbaarlijke en het mysterie overal. Ook bij hem heeft het 'beeld' de plaats ingenomen van de 'gedachte', het beeld dat de 'schijndualiteit' van rede en zinnelijkheid teniet doet en dat aanleiding geeft tot een moderne, 'mobiele' mythologie.

Virtuoos weet Aragon deze pretentie waar te maken. Zijn proza tintelt van de associaties en beelden, die welsprekend getuigenis afleggen van zijn 'gevoel voor alledaagse wonderen'. Tegenover de eenzijdigheid van het rationalisme, met zijn 'illusie van de Werkelijkheid', eist de poëzie haar rechten op. In het samenspel van het bewuste en het onbewuste bewijst zij dat het 'concrete' altijd verder reikt dan het 'werkelijke'. De Passage de l'Opéra, met zijn winkels, cafés, restaurants, schoenpoetsers, bordelen en theater, verandert ongemerkt in een betoverend labyrint, letterlijk een 'tussenruimte', waarin binnen- en buitenwereld met elkaar vervloeien, want in het alledaagse wonder peilt de surrealist tegelijkertijd 'zijn eigen afgronden'.

Als romans zijn *Bebuquin* en *Le paysan de Paris* zonder meer vreemd te noemen. Van de 'actie, spanning en melodrama' die Ton Anbeek verlangt, is niet veel te bekennen. Spannend zijn deze romans, gelet op hun essayistische inslag en hun gebrek aan 'verhaal', op een heel andere manier. Met fantasievolle beelden en een op hol geslagen taal dompelen zij de lezer in een imaginaire wereld, die zowel de geest als het hart aanspreekt, zonder ooit een beroep te doen op simpele psychologische herkenning.

Hoe is het toch mogelijk dat zulke stimulerende literatuur zozeer uit het zicht heeft kunnen verdwijnen?

Voor een deel heeft dat te maken, geloof ik, met de buitensporige inzet van deze boeken, die zich nooit tot literatuur alléén heeft beperkt. In *Bebuquin* klinkt onmiskenbaar wantrouwen jegens de literatuur, die met haar 'symbolische' techniek de chaotische werkelijkheid afgrendelt, niet minder dan de filosofie dat doet. Voor de surrealist was de 'littéraire temptatie' zelfs zoveel als een doodzonde, die niet zelden met excommunicatie werd bestraft. Hoofddoel was het leven te veranderen, niet de literatuur.

Tenslotte heeft dat zowel Einstein als Aragon in de armen van de politiek gedreven, met funeste gevolgen voor hun literaire reputatie. Einstein, die nauwelijks andere fictie heeft geschreven en vooral als kunstcriticus bekendheid verwierf, was betrokken bij de Spartakus-opstand in 1919 en vocht als vrijwilliger in de Spaanse Burgeroorlog, na in een postuum gepubliceerd manuscript (*Fabrikation der Fiktionen*) het 'salonsocialisme' van onder meer de surrealisten de mantel te hebben uitgeveegd. Aragon leverde zich in de jaren dertig uit aan de straffe discipline van de communistische partij en bekeerde zich tot het socialistisch-realisme.

De tragedie van de twintigste-eeuwse avant-garde is, dat zij met haar verlangen het leven te veranderen in de fuik van het totalitarisme is gelopen, al geldt dit laatste voor Einstein (die altijd de 'revolte' prefereerde boven de 'revolutie') misschien minder dan voor Aragon. Minstens zo belangrijk is echter de overschatting geweest van kunst en literatuur als middelen tot verandering. Het is de avant-garde niet gelukt om de relatieve autonomie van de kunst definitief te doorbreken. Vandaar dat schrijvers als Einstein en Aragon nu nog slechts museaal voortleven als 'klassieke' auteurs, ongetwijfeld het allerlaatste wat zij ooit hebben willen zijn.

En de literatuur, die is het domein van het 'amusement' geworden - of gebleven. Maar er is geen enkele reden om dit amusement vast te ketenen aan traditioneel realisme of autobiografisch narcisme. Daarom mogen we blij zijn dat begenadigde vertalers als Vogelaar en Hofstede de moeite hebben genomen deze twee 'klassiekers' van de avant-garde nu in sprankelend Nederlands een tweede leven te gunnen.

Toen Aragon destijds zijn surrealistische vrienden voorlas uit het manuscript van *Le paysan de Paris*, wat gezien de afkeer bij de surrealisten van de roman niets minder dan een waagstuk was, moet André Breton tot Aragons opluchting hebben gezegd: 'Het zal ze deugd doen, ze kunnen er nog wat van opsteken'. Deze woorden hebben sindsdien, vrees ik, niets van hun actualiteit verloren.

(NRC Handelsblad, 2-4-1999)