

SEL-REEKS 9

HET 'NOUVEAU JOURNAL'

DAGBOEKEXPERIMENTEN VOOR EEN NIEUWE TIJD

Matthieu Sergier



ACADEMIA
PRESS

Reeks Studies over Experimentele Literatuur (SEL)

Hoofdredacteurs: Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck

- SEL 1 (2011) *Jan Walravens en het experiment*
Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 1707 9
- SEL 2 (2011) *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*
Lars Bernaerts, Carl De Strycker & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 1731 4
- SEL 3 (2011) *Paul de Wispelaere. De moderne roman*
Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 1805 2
- SEL 4 (2012) *Het binnenste buiten. Werk en leven van Willem Brakman*
Lars Bernaerts & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 2028 4
- SEL 5 (2013) *Ivo Michiels intermediaal*
Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 2087 1
- SEL 6 (2013) *De ruimte van Roggeman*
Hans Demeyer, Carl De Strycker & Sven Vitse (red.)
ISBN 978 90 382 2236 3
- SEL 7 (2015) *Gust Gils in zijn experiment*
Matthias Velle, Hans Vandevoorde, Yves T'Sjoen & Els van Damme (red.)
ISBN 978 90 382 2476 3
- SEL 8 (2015) *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*
Lars Bernaerts, Dirk De Geest, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.)
ISBN 978 90 382 2477 0
- SEL 9 (2017) *Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd*
Matthieu Sergier
ISBN 978 90 382 2666 8

Het Studiecentrum voor Experimentele Literatuur is een UGent-VUB-onderzoekscentrum dat zich bezighoudt met de experimentele traditie in de Nederlandse literatuur sinds het einde van de negentiende eeuw tot op vandaag. Het wil onderzoek stimuleren en verrichten naar literatuur die afwijkt van de gangbare conventies en op zoek gaat naar formele vernieuwing. In de SEL-reeks verschijnen boekpublicaties van het centrum.

INHOUDSTAFEL

0.	INLEIDING	3
	(Schrijvers)dagboeken	4
	'nouveau journal'.	8
	Historische en culturele verklaring.	9
	Theoretische verklaring	12
	Discoursanalyse	15
	Om voorlopig af te sluiten.	19
1.	DANIËL ROBBERECHTS: GEVLOERD BESTAAN	23
	Paratopisch	28
	Cyclisch en gespleten.	29
	Vertellen vanuit de dood.	33
2.	MAURICE GILLIAMS: TOEKOMSTGERICHT AFTAKELEN	35
	Het ethos, de eeuwigheid in gestuurd	35
	Portret van De Braekeleer	38
	Ambachtsman en kunstenaar.	42
	Ruïne	44
3.	PAUL DE WISPELAERE: NUCHTER NOSTALGISCH	47
	Scenografie van de auteursfunctie	48
	De zelf-enscenering van de auteur als schrijver en criticus	50
	Tegengesproken karakter.	53
	De schrijver als dagboekschrijver	56
	Anachronistisch paar	58
	Drie ethè voor een niet vast te pinnen positie	62
4.	JEROEN BROUWERS: DWALEN MET BABELS SPOKEN	65
	Nouveau roman	65
	Literaire filiatie	68
	Biologische filiatie	71
	Spoken	73
5.	IVO MICHIELS: TRAGISCHE STANK	77
	Historische situering	78
	Dagboek of niet?	79
	Enscenering van een schrijfgebeuren	82

6.	WILLY ROGGEMAN: HET MOMENT VAN DE HAGEDIS	85
	Het ethos en het geproblematiseerde 'ik'	86
	Ethos van de verteller	88
	Singulariteit van het dagboek.	89
	Het moment van de hagedis	93
7.	CONCLUSIE.	95
8.	LITERATUUR	99
	Primair	99
	Secundair	99
9.	NAMENINDEX	109

0. INLEIDING

Meer en meer ontdek ik dat het dagboek een poging is om het verlies tegen te gaan, het voorbijgaan, het sterven, het uitroeien, het verwelken.
(Anaïs Nin)



Wie een blik werpt op de schrijversdagboeken die in Vlaanderen in de jaren 1960 en 1970 verschenen, merkt dat een overgrote meerderheid door auteurs gepubliceerd werd die als ‘experimentele schrijvers’ de literatuurgeschiedenis zijn ingegaan.¹ Bekende voorbeelden zijn Ivo Michiels (1923-2012) met zijn cyclus *Journal brut*, waar hij in 1959 discreet mee begon,² of Paul de Wispelaeres (1928) *Paul-tegenpaul* (1970).³ Daar kunnen moeiteloos nog Daniël Robberechts (1937-1992),⁴ Willy Roggeman (1934)⁵, Mark Insingel (1935)⁶, Leo Pleysier (1945)⁷ en Ignaas Veys (1946-1996)⁸ aan toegevoegd worden. Minder bekend maar met het dagboek verbonden, is het werk van René Gysen (1927-1969), Julien Weverbergh (1930) en Jan Emiel Daele (1942-1978).

Dat die tendens niet uitsluitend tot Vlaanderen beperkt is, blijkt uit het drieluik *Operaties* (1970-1980)⁹ van Jacq Firmin Vogelaar (1944-2013) en uiteraard uit het werk van Jeroen Brouwers (1940),¹⁰ die toen echter al in België werkzaam was. Bovendien dook het schrijversdagboek in ons taalgebied niet uit het niets op om twintig jaar later even plotseling te verdwijnen. Hans Warren (1921-2001) was een verwoed dagboekschrijver en had toen hij in 2001 op tachtigjarige leeftijd stierf meer dan twintig uitgegeven dagboeken op zijn naam staan. Verder verdienen drie auteurs het nog om hier vermeld te staan als contemporaine dagboekschrijvers. A.F.Th van der Heijden (1951), om te beginnen, met *Engelenplaque* dat in 2003 verscheen als 250^{ste} deel in de Privédomeinreeks van uitgeverij De Arbeiderspers. Het dagboek bevat fragmenten die van 1966, geboortjaar van de prestigieuze autobiografische reeks, lopen tot 2003. Leonard Nolens (1947) is naast dichter ook een notoire dagboekschrijver. Op zijn *Stukken van mensen* (1989) volgden nog een hele reeks andere dagboeken en in 2009 verscheen onder de titel *Dagboek van een dichter 1979-2007* een bundeling van zijn dagboekfragmenten. Fel besproken was, ten slotte, Connie Palmens (1955) *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011) waarin zij gestalte gaf aan haar rouw om haar gestorven partner Hans van Mierlo.

Maurice Gilliams’ *De man voor het venster. Aantekeningen* (1942) en Gaston Bursens’ *Fabula rasa. Proeve van objectief dagboek* (1945) kunnen dan weer als voorlopers van die experimentele dagboeken beschouwd worden. Ook die dagboeken doen immers bij de lezer vragen rijzen over de mate waarin de generische conventies gerespecteerd worden of de manier waarop ze afgebakend kunnen worden. Al die teksten vormen een uitdaging voor de klassieke definities van het schrijversdagboek. Ten opzichte van de traditie gaan zij op een opvallende manier afwijkend te werk. Zij zijn zodanig ‘anders’ dan de leesverwachtingen dat de vraag rijst hoe die ‘andersheid’ opgevat kan worden, en wat het dagboekgenre, in dat specifieke segment van de cultuurgeschiedenis, wel te

bieden heeft dat bij andere genres niet te vinden was. In wat volgt wordt gepoogd dieper in te gaan op de ‘singulariteit’ van wat ik, in het voetspoor van Hans Vandevoorde en de nouveau roman in Frankrijk, het ‘nouveau journal’ zal noemen (Vandevoorde 1982 & 2009). Met die verzamelnaam verwijs ik naar een tijdgebonden esthetische tendens in de Nederlandstalige literatuur die tot voor enkele jaren amper bestudeerd werd. Daar wil dit boek iets aan doen, enerzijds door een synthese van de studie naar het fenomeen en anderzijds door enkele originele bijdragen.

(Schrijvers)dagboeken

Er bestaan zeer uiteenlopende definities van het dagboekgenre.¹¹ Een vaak voorkomend element uit die definities is de specifieke ordening van het dagboek, die op de kalenderdagen berust. Daarmee wordt niet bedoeld dat er iedere dag opnieuw een gedateerde notitie wordt toegevoegd, maar wel dat de structuur van het boek door de indeling in dagen wordt bepaald. Toch fungeert die specifieke vormgeving niet als een doorslaggevend kenmerk van het genre. Regelmatig verschijnen uitgaven die als dagboek aangeduid worden maar waarvan de structuur niet door de dagen maar wel door de maanden wordt bepaald, zoals De Wispelaeres *Het verkoelde alfabet* (1992). Wat wel recht doet aan de specificiteit van het genre, is de kort maar efficiënte definitie die de Franse theoretici Philippe Lejeune en Catherine Bogaert (2003, 8) hanteren: ‘Le journal intime est une série de traces datées’. Volgens hen zou het dagboek vooral een reeks gedateerde sporen zijn. Die combinatie van datums en aaneenschakeling volstaat inderdaad om het dagboek te onderscheiden van zijn meest verwante genres als ‘cahiers’, ‘gedachten’, ‘memoires’, ‘notities’ of nog ‘aantekeningen’. Dat de definitie het over ‘sporen’ heeft, liever dan teksten, biedt het voordeel dat ook niet-talige elementen bij de dagboekstudie betrokken kunnen worden: een gedroogde bloem, een tekening, een reisbiljet, een foto hoeven zich niet aan de wetten van de geschreven taal te onderwerpen en kunnen dankzij hun handige tweedimensionale karakter toch hun plaats vinden in een dagboek.

Op basis van bovenstaande bevindingen wordt het dan ook mogelijk om een werkdefinitie voor te stellen van het schrijversdagboek. Die bijzondere dagboekvorm zou ik willen omschrijven als een reeks gedateerde sporen van de hand van een schrijver die als zodanig door het literaire veld wordt erkend of achteraf die erkenning krijgt. Want die institutionele waardering komt er niet zomaar. Zij komt er dankzij andere schrijvers, de lof van critici of academici, het behalen van literaire prijzen, hoge verkoopcijfers, merkwaaardige mediaoptredens, vernuftige uitgeversstrategieën; alle kunnen zij bijdragen tot een afdoend schrijverspostuur, of net niet.¹² Zo een sociologisch gekleurde definitie houdt niet in dat het schrijversdagboek per se als een ‘literair’ genre gezien moet worden. En misschien is dat maar goed ook. Zoals ik verder zal aangeven, heeft de behandeling van het dagboekgenre als ‘volwaardig literaire genre’ lang op zich laten wachten, ondanks zijn populariteit. En ook vandaag geniet het genre nog steeds geen veralgemeende erkenning. Door de eeuwen heen werd het dagboek geassocieerd met gemarginaliseerde bevolkingsgroepen en het cliché wil dat het genre vooral onder het hoofdkussen van een jonge puber hoort, liefst een meisje. Als, al dan niet erkende, auteur

kiezen voor het dagboekgenre kan dan ook gelden als een bewuste institutionele positioneringsdaad. Bij de ontleding van de casussen zal trouwens blijken dat voor sommige schrijvers het genre haar meerwaarde juist haalt uit haar positie in de kantlijn van het veld. Om het nog anders uit te drukken: wie zich als marginale schrijver wenst te profileren, zal grotere kans maken als dagboekschrijver dan als romanschrijver. Graag sluit ik mij hierbij aan bij Michel Braud die, Roland Barthes aanhalend, het dagboek vooral beschouwt als “un défi à la littérature” en ce qu’il rompt avec certaines formes de littérature jusque-là admises. Et c’est par ce défi qu’il prétend être littéraire.’ Als het dagboek dan wel ergens ‘littérai’ genoemd kan worden, dan is het bovenal vanwege zijn uitdagend vermogen ten opzichte van de traditionele literaire bedrijvigheid. En zo bekeken kunnen de experimentele dagboeken die hier de revue passeren wel literair genoemd worden, als uitdaging aan de leeswijze die het traditionele dagboek uitlokt.

De eerder aangehaalde minimale definitie van het dagboek kan verder aangevuld worden met een hele reeks bijkomende vormelijke en inhoudelijke kenmerken. Dat onderscheid tussen vorm en inhoud hanteer ik hier louter omwille van de helderheid. Uit de casussen zal immers blijken dat zo een onderscheid niet houdbaar is. Een dergelijke aanpak van het genre laat mij toe om aan te sluiten bij de cognitieve genrebenadering, die onder anderen door Lars Bernaerts wordt voorgesteld. Genres beschouwt hij als ‘een vage (*fuzzy*) cluster van kenmerken en als een systeem van semantische, syntactische en pragmatische voorkeuren (*priority systems* met *preference rules*), die uitmonden in prototypes’ (2013, 5). Al deze kenmerken samen vormen een prototypisch dagboek, ook al bestaan de individuele verschijningsvormen van het dagboek in grote mate slechts uit een selectie van die kenmerken. Bernaerts benadrukt trouwens dat ‘teksten die tot een bepaald genre behoren [...] individuele, verdere modificaties [ondergaan]’. Het genre staat altijd open voor verdere innovatie door middel van variaties, transformaties en creatieve combinaties.

Waaruit zou zo een prototypisch dagboek dan wel bestaan als we de secundaire literatuur erbij nemen? Ik begin met de meest voorkomende vormelijke kenmerken. Dat dagboek wordt ten eerste gekenmerkt door zijn discontinuïteit.¹³ Het bestaat uit een reeks fragmenten die elkaar op vormelijk (maar ook op inhoudelijk) vlak op een zowel logische als onlogische manier kunnen aflossen, en die in dienst staan van een ‘discontinuous recording of aspects of the writer’s own life’ (Rosenwald 1988, 5). Een logisch verband tussen de notities hoeft er inderdaad niet te zijn. Wat in het dagboek opgenomen wordt, is toch in grote mate bepaald door de contingentie van de werkelijkheid. Plots kan in het bestaan van de auteur een gebeurtenis opduiken die de inhoud van zijn dagboek een radicale wending geeft. Of hij kan wegens tijdgebrek ineens voor een telegramstijl kiezen terwijl hij de dag voordien zo gedetailleerd had geschreven. Nog anders uitgedrukt: het dagboek mag dan wel als geheugensteun dienen, de vorm ervan verplicht de auteur er niet toe om er een strak georganiseerde weergave van dat geheugen te maken.

Het tweede vaak voorkomende kenmerk is het respect voor de kalender dat van de dagboekschrijver verwacht wordt. ‘The diary is as book of days presented in chronological sequence, though not necessarily recorded as such’, lezen we bij Elizabeth Podnieks

1. DANIEL ROBBERECHTS: GEVLOERD BESTAAN

Beginnen met een schrijver als Daniël Robberechts biedt een dubbel voordeel. Ten eerste is er het feit dat zijn dagboeken veel tijdsopvattingen thematiseren die ook in andere experimentele schrijversdagboeken opduiken. Robberechts' dagboeken vormen daardoor een eerste gelegenheid om die tijdsopvattingen grondig te problematiseren. Verder is er het feit dat van Robberechts zowel traditionele dagboeken verschenen zijn als meer experimentele dagboekachtige teksten zoals *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving*. Dit maakt het contrast tussen de twee dagboekvormen duidelijker. *De grote schaamlippen* is ook het enige dagboek van Robberechts dat daadwerkelijk in de jaren 1960 verscheen. Het traditionelere *Dagboek '64-'65* werd in 1984 gepubliceerd, *Dagboek '66-'68* verscheen in 1987 en op het even conventionele en postuum uitgegeven *Dagboek '68-'69* was het wachten tot 2010 (De Ryck 2010).

Wie de dagboeken van Robberechts chronologisch leest volgens de datering en niet volgens publicatiejaar, maakt kennis met de bescheiden 'success story' van een Vlaamse auteur die van meet af aan van zijn pen heeft willen leven. Alle drie de werken tonen hoe Robberechts langzaam maar zeker symbolisch kapitaal sprokkelt en de rand van het literaire veld verlaat om het centrum steeds grondiger te verkennen. Die toenadering tot het centrum gaat gepaard met een geografische verplaatsing van het Waalse Arlon naar het Vlaamse Everbeek, net aan de overkant van de Belgische taalgrens en veel dichterbij de hoofdstad en zijn culturele aanbod.

In het traditioneel aangelegde *Dagboek '64-'65* leeft Robberechts met zijn vrouw Céline ('Cee' genoemd) nog in de Belgische Ardennen waar hij (naast allerlei gezondheidskwaaltjes) chronisch aan geldgebrek lijdt. Robberechts' geografische situering en institutioneel prestige gaan hand in hand: ze zijn even marginaal. Zelf is de schrijver te arm om naar de hoofdstad te reizen. De enige band die hij met rest van het veld onderhoudt wordt door de postbode belichaamd, naar wie hij iedere dag opnieuw hunkerend uitkijkt. Die marginaliteit gaat gepaard met een gevoel van vernedering en verlatenheid. Het toppunt van zijn mislukking ziet Robberechts in het feit dat hij nog steeds geen uitgever heeft gevonden:

V O801 Voel me zowat als een uit de tekenmoppen welbekende drenkeling-op-een-eilandje, de uitgevers-schepen varen voorbij en wensen me proficiat om de duidelijkheid van mijn seinen, er zijn twee tijdschriftenplezierboten die speciaal naar mijn molenwieken komen kijken, maar geen enkel schip dat me uit de nood komt halen; nu en dan vliegt een vliegtuig over het eilandje en laat een lauwerkrans neer. (1984, 158)

Tot dan heeft Robberechts slechts in tijdschriften gepubliceerd, maar in die jaren worden hem zijn eerste literaire prijzen toegekend: de Arkprijs (1963) en de Dirk Martensprijs (1965). Tijdens de receptie na de uitreiking van de Arkprijs krijgt hij de gelegenheid om kennis te maken met andere schrijvers, zoals Louis Paul Boon, Raymond Brulez, Gaston Burssens, Johan Daisne, Raymond Herreman, Herman Teir-

linck, Gerard Walschap, enz. Vooral Hugo Claus maakt een grote indruk op hem (1984, 101).

Hoezeer Robberechts van meet af aan bezig is met de indruk die hij achterlaat, blijkt uit het feit dat hij drie weken na de gelegenheid nog steeds blijft piekeren over zijn – volgens hem schamele – optreden: ‘Bij het terugdenken aan de viering van de Arkprijs gaan mijn handen nog zweten. Wat een geluk dat verba volant’ (1984, 114). Hij lijkt vooral ontevreden over zijn antwoord op een vraag van Karel Jonckheere ‘of [hij] nog altijd zo vroom was’ (1984, 101). Daar komt nog bij dat hij naar aanleiding van de Arkprijs door de pers afgeschilderd wordt als een in het Nederlands schrijvende Frans-talige (1981, 101). Beide elementen leiden tot de beslissing voor een bepaalde postuur die ook poëticaal gelezen kan worden: ‘[...] vermijd in het vervolg zulke vergaderingen waar men zijn kloten niet kan vegen aan de indruk die men op anderen maakt. Geheel je “verschijnen” moet zich tot je boeken beperken’ (1984, 101). Nog anders uitgedrukt: de schrijver moet er proberen voor te zorgen dat zijn postuur zoveel mogelijk van zijn ethos afhangt. Als we het dagboek mogen geloven, is het ook die beslissing die zal leiden tot het schrijven van *De grote schaamlippen*: bouwen aan een ethos dat in dienst staat van het postuur en op die manier dan ook voldoet aan de auctoriale overtuigingen betreffende het schrijversbeeld dat op het publiek losgelaten wordt.

W 1310 [...] Noodzaak van *De grote schaamlippen*: ik wilde dat men niets van me afwist buiten mijn geschriften, maar de journalisten zorgen ervoor dat er verkeerde of onnauwkeurige dingen worden gezegd – dan moet ik de werkelijkheid trachten te herstellen. (Bvb.: mijn ouders wel verfranste Vlamingen, maar mijn vader een rabiante flamingant; en verfranst, voor een groot deel, door de schuld van de Vlamingen: het ontbreken van een cultuurtaal.) Want liever onbegrepen dan verkeerd begrepen. (1984, 240)

In het voorwoord – dat de vorm kreeg van een vraaggesprek – van *Dagboek '64-'65* legt de verteller uit dat wat de lezer vasthoudt geen literair dagboek is. Met andere woorden, het werd niet geschreven met het oog op publicatie zoals dat voor *De grote schaamlippen* wel het geval was. Uiteindelijk werd het toch gepubliceerd, waardoor op scenografisch vlak een omwenteling plaatsvond. *Dagboek '64-'65* encenseert zichzelf als een intiem stuk. Het werd immers pas een twintigtal jaar later gepubliceerd, in 1984. Die discrepantie in de tijd zegt iets over het postuur dat Robberechts halverwege de jaren 1980 bereikt had. Als schrijver had hij toen waarschijnlijk voldoende symbolisch kapitaal verzameld om voor een dergelijke tekst een uitgever te kunnen vinden. Dit was in de jaren 1960 nog helemaal niet het geval, en biedt hem dan ook de mogelijkheid om zichzelf meteen te encenseeren in een ‘dagboek van een jonge intellectueel’ en van een ‘would-be’ schrijver (1984, 5). Die spanning tussen maatschappelijke erkenning en gebrek aan erkenning zal trouwens een constante blijven in zijn werk.

In wat volgt wil ik aantonen dat de dagboeken van Robberechts het ethos schetsen van een schrijver die zijn postuur van heel nabij volgt en er alles aan doet om dat postuur te

2. MAURICE GILLIAMS: TOEKOMSTGERICHT AFTAKELEN

Toen Daniël Robberechts aan *De grote schaamplippen* werkte, vond hij dat de uitgave in dezelfde lijn moest liggen als Maurice Gilliams' schrijversdagboek *De man voor het venster*. Het staat vast dat beide boeken niet meteen aansluiten bij de traditionele opvattingen van het dagboek zoals ik ze in de inleiding heb uiteengezet. Eerder stelt de lectuur ervan eenduidige genrebenaderingen aan de orde. Zo wordt *De man voor het venster* door het *dbnl biografieënproject* ondergebracht bij Gilliams' essayistisch proza dat 'bestaat uit overwegingen betreffende eigen leven en werk, en uit aantekeningen en grotere essays over schrijvers en beeldende kunstenaars' (Van Bork 2004).

Gilliams' dagboek verschijnt op een moment waarop de institutionele erkenning er al is ondanks het teruggetrokken bestaan dat de auteur leidt. De gecanoniseerde roman *Elias of het gevecht met de nachtegalen* werd al een eerste keer gepubliceerd in 1936. Anne Marie Musschoot (2013, 73) verklaart echter dat de waardering toen vooral kwam van diegenen die de moeite namen om zich in Gilliams' werk te verdiepen. Ze voegt eraan toe dat dat ook vandaag nog steeds voor een deel het geval is. Het is een van de mogelijke biografische verklaringen voor het ontevreden kunstenaarsethos dat het dagboek laat zien. In dat opzicht sluit het aan bij de andere dagboekschrijvers die hier de revue passeren.

Historisch gezien kan Robberechts' voorliefde voor Gilliams' schrijversdagboek verklaard worden vanuit het feit dat beiden de historische tijd uitdaagden, ook door de vernieuwing waar ze met hun schrijfpraktijk naar streefden: Gilliams bracht vernieuwing in de Vlaamse letteren met zijn modernistisch proza en hermetische poëzie. Het belang van die vernieuwing werd pas duidelijk 'toen in de jaren 1960 volop werd geëxperimenteerd met autonoom of abstract proza', aldus Musschoot (2013, 78). Roggeman, De Wispelaere, Insingel en Claude van de Berge, Michiels, Vogelaar tonen zich allen schatplichtig aan Gilliams (Musschoot 2013, 78; Vandevoorde 2009, 48).

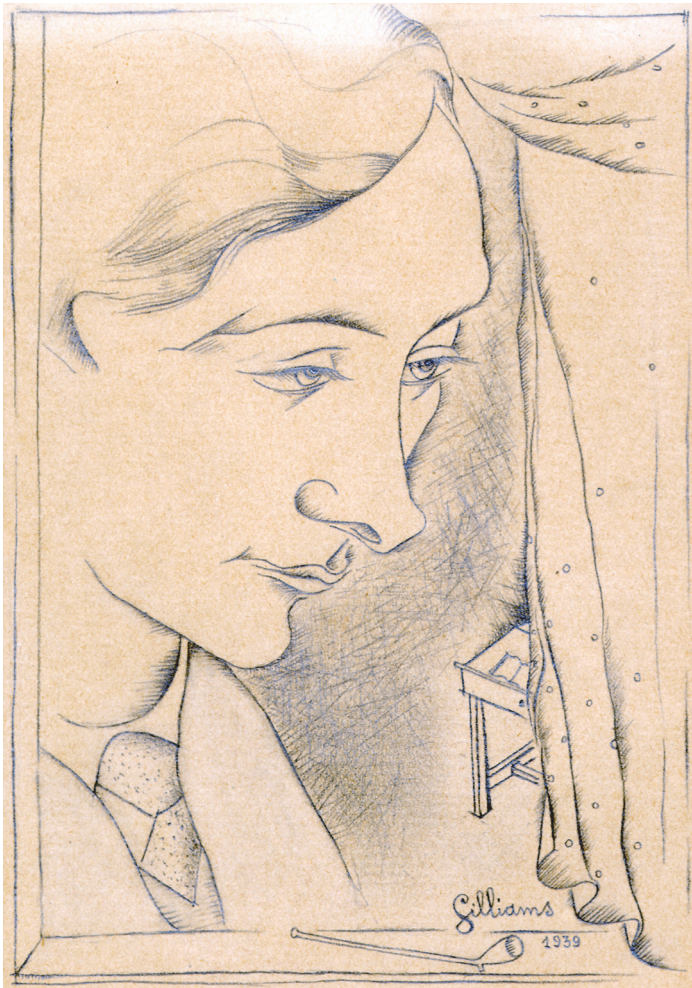
Het ethos, de eeuwigheid in gestuurd

Meer nog dan bij Robberechts komt Gilliams' dagboek voor als de bewuste constructie van een ethos dat de eeuwigheid in gestuurd wordt. *De man voor het venster* kan haast letterlijk gelezen worden als een handleiding waarin het alter ego van de auteur, met het oog op diens dood, uitlegt hoe zijn schrijversbeeld (dat hij 'idee' noemt) opgebouwd dient te worden.

Dat ethos kan op het eerste gezicht bescheiden lijken. De autobiografische verteller beschrijft zichzelf in de ban van minderwaardigheidsgevoelens, die hij aan zijn christelijke opvoeding wijt. Hij is ook melancholisch, nostalgisch, ziekelijk (73), en vooral een onbegrepen kunstenaar, een artiest die 'niet verstaan, [...] niet verhoord word[t]' (41). De verteller ziet zichzelf ook op andere plaatsen graag als een elitaire kunstenaar, als een 'Dichter' die 'zich tragisch-heroïsch boven de menigte [verheft]' (177), zo niet als een 'Prins [die] voorbijtrekt in een blanke schemer van satijn gehuld.' (191) Zo bekeken,

sluit het ethos van Gilliams probleemloos aan bij het postuur dat ons door zijn biografen en door de literatuurgeschiedenis in het algemeen wordt voorgehouden: een schrijver van wie de poëtische overtuigingen en de daarmee verbonden visie op het kunstenaarschap heel duidelijk beïnvloed werden door het modernisme, en wiens canonieke werken aan Marcel Proust (1871-1922) en aan Rainer Maria Rilke (1875-1935) herinneren (De Jong 1984, 237).

Op de bladzijde die aan het titelblad voorafgaat, staat wat misschien wel een zelfportret is van de schrijver gezien de gelijkenis tussen de schrijver en de afgebeelde jongeman die staart vanuit een plek waarin een bank en een boek staan, die uiteraard aan de schrijversfunctie herinneren. Er bestaat van Gilliams een zwart-witfoto waarop hij vanuit hetzelfde perspectief uitgebeeld wordt met fijne trekken, een zelfde kapsel vertoont en een identieke prominente neus.



Zelfportret

© Letterenhuis, Antwerpen



Jeugdfoto

© Letterenhuis, Antwerpen

De dromerige jongeman staart uit een venster, in de richting van het vervolg van het boek, de rechterkant van de lezer. Zo wordt de indruk gewekt dat *De man voor het venster* met een zelfportret van Gilliams opent, waarop de schrijver zichzelf uitbeeldt als man voor het venster. Met het titelblad op de volgende bladzijde in gedachten wordt de lezer met andere woorden uitgenodigd om in de titel van het boek een verwijzing naar Gilliams te herkennen. Die indruk wordt nog sterker als iets verder het boek duidelijk als een autobiografische tekst wordt omschreven. Terwijl de ondertitel ‘Aantekeningen’ aankondigde, bevindt zich twee bladzijden verder een voorbericht waarin te lezen staat dat de ‘hier gebundelde bladzijden werden ontleend aan het Journaal van de Dichter, waarvan zij slechts een klein gedeelte uitmaken.’ (9)

Dat dialogische verband tussen autobiografische tekst en grafisch zelfportret, alsook de gevolgen daarvan op het gebied van ethosconstructie, wordt verder geproblematiseerd

3. PAUL DE WISPELAERE: NUCHTER NOSTALGISCH

De contradictoire verhouding tussen enerzijds het besef van het biologische verderf waaraan niet te ontkomen valt, en anderzijds de constructie van een schrijversbeeld dat de chronologische tijd probeert te overstijgen, valt ook in Paul de Wispelaeres schrijversdagboeken aan te duiden. Bovendien zal uit wat volgt blijken dat die symptomatische – om naar Didi Huberman te verwijzen – spanning op een stevig onderbouwde literatuuropvatting kan steunen die uitnodigt tot een bijzonder nuchtere blik op het verleden. In de schrijversdagboeken *Paul-tegenpaul* (1970) en *Het verkoelde alfabet* (1992) wordt het verleden naar het heden teruggebracht maar die esthetische representatie van het verleden benadrukt het voorbije karakter ervan en ontkent daarmee iedere vorm van nostalgie.

Ik begin bij de vaststelling dat het postuur van De Wispelaere internationaler is dan op het eerste gezicht lijkt. Veel titels van zijn romans lijken een lokaal bestaan te idealiseren, denk aan *Een eiland worden* (1963), *Tussen tuin en wereld* (1978) of *Mijn huis is nergens meer* (1982). Toch behoort De Wispelaere tot de weinige Vlaamse schrijvers die aanzienlijk hebben bijgedragen tot het verspreiden van het Franse denken in Vlaanderen. Tegelijkertijd zijn er ook herhaalde pogingen geweest, zij het op kleinere schaal, om De Wispelaere en diens werk bekend te maken in de Franstalige wereld. Zo verschenen vanaf 1984 regelmatig bijdragen over De Wispelaere in het door Stichting Ons Erfdeel uitgegeven Franstalig tijdschrift *Septentrion*, dat zich volledig ontfermt over de beeldvorming rond Vlaanderen en Nederland in de Franstalige wereld.¹ Een zelfde poging om De Wispelaere en zijn werk duidelijker op de voorgrond te plaatsen, blijkt uit bloemzinnen² waarin hedendaagse Vlaamse schrijvers in vertaling opgenomen worden, of uit de keuze van de Franstalig Belgische uitgever Francis Dannemark om *Het verkoelde alfabet* in het Frans te laten vertalen door Charles Franken (De Wispelaere 2006).

Zijn postuur als spreekbuis van het Franse denken heeft de Brugse schrijver vooral te danken aan zijn carrière als literair criticus in de jaren 1960 en 1970. Terwijl Vlaanderen, onder impuls van zijn eigen emancipatiestrijd, moeite had om zich helemaal te verlossen van regionalistische literatuuropvattingen, liet De Wispelaere zich volop beïnvloeden door de ontwikkelingen in de internationale literatuurwetenschap die toen voet aan de grond kregen.

Het kritische oeuvre van De Wispelaere beslaat een tiental boekdelen waarvan het merendeel ook van de jaren 1960 tot de jaren 1980 werd gepubliceerd. De beroemdste zijn zonder twijfel *Het Perzische tapijt* (1966), *Met kritisch oog* (1967), *Facettenoog* (1968) en *De broek van Sartre en andere essays* (1987). In de decennia die daarop volgden, verschenen regelmatig bundels waarin het verdere kritische werk opgenomen werd. We kunnen daarbij denken aan *Tekst en context* (1992) en *Onder voorbehoud* (2003). De laatste bundel, *Paul de Wispelaere. De moderne roman*, werd door Bart Vervaeck samengesteld en verscheen in 2011. Het boek bevat, naast een uitgebreide inleiding, recensies die tussen 1965 en 1979 verschenen in het Nederlandse dagblad *Het Vaderland*. In zijn geheel toont het boek de doorslaggevende rol die De Wispelaere speelde bij de verspreiding van de moderniteitsgedachte in het Vlaamse en Nederlandse proza.

Als hartstochtelijk voorvechter van het Frans existentialistisch gedachtegoed en van het structuralisme toonde De Wispelaere een duidelijke voorkeur voor de nouveau roman. En dat postuur heeft tot vandaag standgehouden in de academische wereld. Dat laat *Paul de Wispelaere. De moderne roman* nog eens duidelijk zien:

Over dat onderwerp [de nouveau roman] heeft Paul de Wispelaere een groot aantal toonaangevende essays gepubliceerd, die allemaal getuigen van zijn grondige kennis van het fenomeen. Genuanceerd, kritisch en enthousiast informeerde hij het Nederlandstalige literaire veld over deze belangrijke Franse vernieuwing. Samen met Hector-Jan Loreis, die in 1967 een op het existentialisme gerichte studie over de nouveau roman publiceerde, werd Paul de Wispelaere op die manier de Vlaamse gatekeeper van de nouveau roman. (Vervaeck 2011, 8)

Elders heeft Vervaeck dat postuur verder genuanceerd door aan te tonen dat de schrijver zich in vernieuwende bundels als *Het Perzische tapijt*, *Met kritisch oog* en *Facettenoog* veel meer door Sartre heeft laten beïnvloeden dan door het structuralisme, hoewel De Wispelaere in *Tekst en context* bijvoorbeeld net het tegenovergestelde beweert.

Verder is De Wispelaere de literatuurgeschiedenis ingegaan als lid van verscheidene literaire tijdschriften en als een auteur en literair criticus die bewust geen strikte scheiding hanteert tussen de genres die hij beoefent.³ Zijn literaire wereld is er een waarin autobiografie, essay en fictie elkaar probleemloos bestuiven. En daar blijft het niet bij. Ook de grenzen tussen traditionele tegenstellingen als natuur/cultuur, mythe/geschiedenis, conservatisme/voortgang worden in zijn werk op losse schroeven gezet, ten bate van de ambivalentie die zij vertonen. Dat neemt niet weg dat De Wispelaere in zijn literaire experimenten eigenlijk niet zo ver zal gaan als sommige van zijn generatiegenoten. Het werk van Willy Roggeman of Ivo Michiels, dat verder in dit boek ter sprake zal komen, is veel meer gericht op de problematisering van het schrijven an sich. Het uitdagende leeseffect dat daardoor ontstaat, vergt een veel grotere inspanning van de lezer. Het anticonformisme van De Wispelaere valt eigenlijk veel meer te zoeken in de ideologische stellingen die zijn werk bevat, en die op posturaal niveau getuigen van een radicale verwerping van het politieke en religieuze gezag en tegelijkertijd aansluiting proberen te vinden bij intellectuele en artistieke modellen.

Scenografie van de auteursfunctie

Het is interessant om het eerder geschetste postuur van De Wispelaere te confronteren met de wijze waarop de auteursfunctie in *Paul-tegenpaul* wordt geënceneerd. De paratopische positionering van de auteursfunctie komt in zijn dagboek duidelijk naar voren in de scherpe ideologische uitlatingen van de verteller, hier opgevat als een alter ego van de schrijver Paul de Wispelaere. Indirect – het kan met een boemerangeffect vergeleken worden – dragen zij immers bij tot De Wispelaeres schrijverspostuur: zij bevoordelen een zekere zelfpositionering binnen het literaire veld en schetsen een maatschappelijke

4. JEROEN BROUWERS: DWALEN MET BABELS SPOKEN

Nergens in Jeroen Brouwers' *Groetjes uit Brussel. Ansichtkaarten over liefde, literatuur en dood* (1969) staat dat de tekst tot het dagboekgenre behoort, noch staat er ergens in vermeld dat de lezer dagboekantekeningen aan het lezen is. De term 'ansichtkaarten' uit de ondertitel – die trouwens meteen Brouwers' meest geliefde thema's aankondigt – lijkt eerder te duiden op korte berichten die de auteur vanuit zijn verblijfsoord naar huis stuurt, en op de bijzonder gedetailleerde omzwervingen in de stad Brussel die het boek bevat. De Belgische hoofdstad staat er omschreven als een uit zijn voegen barstend Babel, druipend van zijn onreine talen en zijn dichtbevolkte geschiedenis. Dat Brusselbeeld zou dan als equivalent voor de afbeelding op de Ansichtkaart kunnen staan. Dagboekachtig is wel dat de acht korte teksten, naast een titel, telkens een datum dragen, die loopt van 21 juli 1964 tot 30 maart 1968. De beschreven feiten duren ook nooit langer dan een etmaal. Verder staan die delen chronologisch gerangschikt en nergens valt te achterhalen of zij wel degelijk geschreven werden om verstuurd te worden, daar de verteller ofwel tot een alter ego spreekt ofwel tot een of andere persoon – vaak een vrouw – die hem tijdens zijn literaire zwerftochten begeleidt alsof zij Dantes Beatrice was, of Petrarca's Laura. Het boek laat zich ook nog gemakkelijk autobiografisch lezen: de inhoud past moeiteloos bij Brouwers' Brusselse periode toen hij bij Angèle Manteaus (1911-2008) uitgeverij aan de slag was, en de meeste titels en literaire figuren die het boek bevolken, laten zich gemakkelijk thuisbrengen in de autobiografische ruimte, onder meer door het gebruik van zeer doorzichtige namen. Zo bekeken hebben we wel degelijk te maken met een reeks gedateerde sporen die zich als dagboek laat lezen.

Groetjes uit Brussel dateert uit Brouwers' beginjaren als schrijver. Als hij in 1964 aan de slag gaat bij Manteau, toen nog een Brusselse uitgeverij, is Brouwers nog op zoek naar een eigen stijl. Hij komt er in aanraking met jonge talenten van toen: Ward Ruyslinck (1929-2014), Jos Vandelloo (1925-2015), Jef Geeraerts (1930-2015), Clem Schouwenars (1932-1993), Paul Snoek (1933-1981), ze worden allemaal door Manteau uitgegeven. Daarnaast wordt het kunstenaarscafé *De Dolle Mol* als het ware zijn tweede huis. De door de anarchistische boekhandelaar Herman J. Claeys (1935-2009) uitgebete kroeg wordt in de jaren 1960 dé plek van de links revolutionaire artistieke avant-garde uit Brussel en omstreken. De literatuur die in die sfeer ontstond, belandde voor een groot deel in het fonds van Manteau, meer bepaald in de door Julien Weverbergh beheerde 5de Meridiaanreeks die al een eerste keer ter sprake kwam in het hoofdstuk over Robberechts. 'Ik was niet meer uit die kringen weg te slaan', aldus Brouwers. 'Die avant-garde cirkelde toen rond Louis Paul Boon. Herwig Leus. Jan Emiel Daele. Die avant-garde kwam in het boekwinkeltje van Herman J. Claeys en De Dolle Mol.' (Debergh 2000, 37-39)

Nouveau roman

Toch blijkt de ontstaansgeschiedenis van *Groetjes uit Brussel* vooral geënt op de ontdekking van de 'nouveau roman' en hoe die poëtische revelatie zijn evenknie vond in wat Brussel toen voor Brouwers betekende. In die jaren leest Brouwers de theoretische

teksten van De Wispelaere. Via De Wispelaere maakt hij kennis met het werk van Michel Butor (1926-2016), Nathalie Sarraute (1900-1999) en Alain Robbe-Grillet (1922-2008). Vooral Butors suggestieve, associatieve, op de taal zelf gerichte schrijven waarin nauwelijks gebeurtenissen plaatsvinden, maakt op hem een grote indruk (Debergh 2000, 28-29). De artistieke mogelijkheden die die lectuur aanbiedt, herkent Brouwers in de Belgische hoofdstad, en dan vooral in de onthutsende Brusselse taalchaos waaraan de schrijver zijn stijl kan slijpen. De stad beschikt over een haast onuitputtelijk reservoir van taalregisters, beseft hij: 'Als men mij soms al eens prijst voor mijn woordenschat: ik heb in Brussel vele juwelen opgehaapt.' (Debergh 2000, 33) Die chaos beperkt zich niet tot taalvernieuwing, maar moet in feite veel breder opgevat worden. Het betreft de vormelijke aspecten van de tekst in zijn geheel. Terugblikkend op *Groetjes uit Brussel* verklaart Brouwers: 'Ik had mijn vorm gevonden. Namelijk een vorm die een mengeling is van verhaal, essay, beschouwing, stadsbeschrijving, literatuurhistorie enzovoort. Ook dat zal wel iets met de nouveau roman te maken hebben gehad. Een literaire *mixture* van vormen en stijlen.' (Debergh 2000, 34)

Hoe beslissend die vormverkenning onder invloed van de Brusselse sfeer, in combinatie met de 'nouveau roman', voor Brouwers' oeuvre is geweest blijkt uit een groot aantal latere publicaties. *Groetjes uit Brussel* werd samen met andere teksten opgenomen in *Mijn Vlaamse jaren* dat in 1978 verscheen in de prestigieuze reeks 'privé-domein' van de Arbeiderspers. De ondertitel luidt: 'Verhalen, herinneringen, pamfletten, dagboekfragmenten, brieven'. In het boek zelf valt echter maar moeilijk aan te duiden tot welk aangekondigd genre de verschillende onderdelen behoren. Een vergelijkbaar gebruik van de ondertitel – waarin de door de schrijver gehanteerde genres aangekondigd staan maar niet precies in de verschillende onderdelen van het boek terug te brengen zijn – valt ook nog elders in Brouwers' oeuvre te bespeuren. Zo kondigt *Het vliegenboek. Kladboek 3* (1991) het volgende aan: 'Autobiografische en andere opstellen over schrijvers, uitgevers, de dood, oorlog, syndromen etc.' Het in 1998 verschenen *Alles is iets* draagt als ondertitel 'Dagboekbladen en brieven' maar van reeks gedateerde sporen is echter geen sprake, in tegenstelling tot *Groetjes uit Brussel*.

Groetjes uit Brussel herinnert aan het ideaalboek dat op bladzijde 49 omschreven wordt als bevattende 'snel verschuivende associaties, welke aan het procédé van de 'roman nouveau' doen denken, zonder dat er sprake is van slaafse imitatie'.¹ Daarmee doet dat boek – naast de verwijzing naar de nouveau roman – uiteraard ook denken aan wat over het 'nouveau journal' werd gezegd. Andere kenmerken van het 'nouveau journal' zijn de doordachte, gearrangeerde vorm van het geheel en de coherente thematiek, waardoor *Groetjes uit Brussel* helemaal niet spontaan aandoet. Regelmatig duiken lange citaten op die een of andere stelling illustreren of staven, of zelfs ironische associaties scheppen. Tevens wordt gebruik gemaakt van eindnoten die zich helemaal niet tot bibliografische gegevens beperken. Een 'ironisch' voorbeeld:

Via de Hoogstraat naar de kermis op de Boulevard du Midi. Vóór de schietpartij bezochten Verlaine en Rimbaud deze kermis *en van die dag af deed de melancholie haar intrede in de Franse letterkunde.* (26)²

5. IVO MICHIELS: TRAGISCHE STANK

In een artikel over Ivo Michiels' *Journal brut*, merkt Lars Bernaerts op dat, hoewel de cyclus nooit genoemd wordt in een van Hans Vandevordes werken over het 'nouveau journal', *Journal brut* er wellicht in zou kunnen passen. Al moet daarbij gezegd worden dat de reeks pas vanaf de jaren 1980 verscheen en het 'niet zinvol is om één subgenre te zoeken als deksel op het *Journal brut*-potje.' (Bernaerts 2013, 94) In Michiels' *Journal brut*-reeks is er inderdaad sprake van veel meer generische kenmerken dan deze die doorgaans aan de 'nouveau journal' toegekend worden.

Wat voor spel met het dagboekprototype wordt er, aldus Bernaerts, in Michiels' cyclus opgevoerd? Er is ten eerste het feit dat de herkenbare dagboekpassages die de verschillende delen bevatten, de lectuur van het geheel richten. De fragmenten kunnen gemakkelijk beschouwd worden als metonymische blikopeners die meer inzicht bieden in het boek. Dat die passages over het hele boek verstrooid zijn, zorgt dan weer voor een grotere aandacht voor de schrijfhandeling an sich. 'In het dagboek focust de verteller namelijk vaak op het nu-moment en de fysieke omstandigheden van het schrijven.' (Bernaerts 2013, 95) Ook met de drager van de verschillende dagboekfragmenten wordt volgens Bernaerts gespeeld. Er wordt niet alleen geschreven, het dagboek wordt ook op band vastgelegd, of op een computer. Op die manier gaat het dagboekschrijven gepaard met een doorlopende zoektocht naar nieuwe creatieve mogelijkheden. Verder dient het dagboekgenre om 'de gelaagdheid van de herinneringsarbeid' voorop te stellen: een woord, een passage kan verschillende, uiteenlopende tijdsdimensies oproepen, en zo wordt een eerste maal het probleem van de uitdaging van de historische tijdsopvatting aangeraakt. Ten slotte, meent Bernaerts, kan het schrijven via de thematisering van de dagboekarbeid zichzelf als onderwerp nemen, eerder dan feitelijkheden die tot het dagdagelijkse leven behoren. Het schrijven is 'een vertelwaardige gebeurtenis.' (Bernaerts 2013, 97) Strategisch bekeken dient het dagboekexperiment bij Michiels dan ook vooral om de talige – en dus niet de chronologische – en de gelaagde werking van het geheugen voorop te stellen, zodanig dat het 'ik' door middel van de inscenering van een schrijfgebeuren 'als een tekstuele pluraliteit' optreedt. (Bernaerts 2013, 97)

Bernaerts' artikel gaat in op de hele *Journal brut*-reeks en niet in op het in 1958 in boekvorm verschenen *Journal brut. Ikjes sprokkelen*, dat wel in het eerste boek van de cyclus, *De vrouwen van de aartsengel* (1983), werd opgenomen. We kunnen ons daarbij afvragen of *Ikjes sprokkelen* reeds deel uitmaakt van de dagboekstrategie die Michiels met de reeks lijkt uit te stippelen, aangezien bekend is dat de eerste aanzetten tot de *Journal brut*-cyclus wel degelijk uit de jaren 1950 dateren. In hoeverre kan met andere woorden in het verhaal ook een strategie herkend worden om het 'ik' als tekstuele pluraliteit te insceneren? Valt ook dat verhaal als een dagboekexperiment te lezen? En tot op welke hoogte daagt die strategie de lineaire tijd uit? Dat zijn de vragen waarop ik in het vervolg van dit hoofdstuk wens in te gaan.

Historische situering

Ivo Michiels wordt in Vlaanderen vaak met de nouveau roman geassocieerd. (Vervaeck 2011A, 122) Het zou dan ook aantrekkelijk zijn om de invloed van de Franse stroming hier nader te onderzoeken. Daar ga ik in wat volgt bewust niet verder op in omdat het ondertussen duidelijk is dat ondanks zijn theoretische kennis van de Franse stroming, Michiels' werk – zeker in zijn beginfase – meer beïnvloed werd door het Franse existentialisme en door de schilderkunst dan door de nouveau roman, net zoals dat ook voor De Wispelaere het geval was. Men leze in dat geval namelijk Vervaecks vraaggesprek met De Wispelaere. (Vervaeck 2011B, 216)

Journal brut. Ikjes sprokkelen (1958) gaat eigenlijk vooraf aan de vijfdelige *Alfa*-cyclus die over het algemeen beschouwd wordt als een zuiveringsproces van de door de oorlog vervuilde taal. Het derde deel, *Exit* (1971), mondt zoals bekend uit in een bevrijdende 'O' die opgevat wordt als een tabula rasa, een gat dat een leegte aanduidt of als een 'primitief' klinkende uitroep waarop alleen maar nieuwe taalcreatie kan volgen. Aan de – mogelijkheid van de – schepping van die nieuwe taal wordt dan vanaf de twee daaropvolgende delen gewerkt: het als 3 ½ beschouwde deel *Samuel, o Samuel* (1973) en hekkensluiter *Dixi(t)* (1979).

Na al die taaloorlog luidt *Journal brut* een nieuwe cyclus in die zich over de taalvrede ontfermt. Zo kan het in 1958 verschenen *Journal brut. Ikjes sprokkelen* met een zekere taalvrede verbonden worden op een moment waarop het taalgeweld door middel van de *Alfa*-cyclus nog aangepakt moet worden. Dat is in feite niet het geval, aangezien het existentialistisch gerichte schrijfsproces waarmee het verhaal opent, meteen met stank wordt geassocieerd, alsof die stank opdaagt als een allesdoordringend antwoord op de leegte – niet alleen het witte blad, maar ook het ethos van de schrijver als holle identiteit – die het schrijfsproces geacht wordt te vullen:

Negen jaar en tien maanden na de oorlog kwam de stank en hij drong mijn kamer op de eerste verdieping binnen net op het ogenblik dat ik bedachtzaam en in drukletters het woord *wie* neerschreef, *wie* op het blanco bovenste blad van en [sic] stapeltje vellen waarmee ik me tussen de straks af te ruimen ontbijtresten had genesteld. (7)

De stank komt uit de kelder, waar zich een plas heeft gevormd door 'landkaartlijnen die uit de muur sijpelen'. Dat die uit de kelder opwalmende existentialistische stank met de oorlog te verbinden valt, blijkt uit de verklaringen van de metselaar die de verteller weer geeft:

Het mannetje maakte een versleten gebaar naar zijn snor [...] om te verklaren dat je tijdens een oorlog wel de wetten van de bezetter kon ontduiken wanneer dit je welkom was, dat je zelfs illegaal de achterkant van je huis kon optrekken als toch niemand je aangaf, maar dat je niet ongestraft een stuk van de kelder dichtmetselde wanneer je op 't eind met het restant van je materiaal geen raad meer wist. [...] 'Altijd', zei hij,

6. WILLY ROGGEMAN: HET MOMENT VAN DE HAGEDIS

De goddelijke hagedisjes, verschenen in 1969, is Roggemans enige gepubliceerde boek waarvan het kaft de genre aanduiding ‘journaal’ draagt. Toch is het niet de enige dagboekachtige publicatie van de hand van Roggeman. Ook *Het zomers nihil* (1967) en *Gnomon* (1975) vertonen dagboekachtige trekken. Wie daarbij nog de moeite neemt om een blik te werpen op de inhoud van het aan de UGent bewaarde ‘Archief Willy Roggeman’ merkt zelfs op dat een groot deel van Roggemans literaire werk in het teken staat van een strikte periodisering. Zo bekeken zou de studie van het dagboekachtige en de omgang met de tijd bij Roggeman een aparte reflectie verdienen die veel dieper zou graven dan wat dit hoofdstuk toelaat. Daar komt nog bij dat dit boek in zijn opzet een contrastieve aanpak verkiest waarin een dialoog aangegaan wordt met verschillende auteurs en hun respectievelijke aanpak van één genre.

De dagboeknotities die *De goddelijke hagedisjes* bevat, bestrijken de jaren 1968 en 1969. Toch is het pas in 1978, haast tien jaar later, verschenen. In dit hoofdstuk wil ik dieper ingaan op de singulariteit van Roggemans dagboekpraktijk. Wat heeft het dagboekgenre zoals het in *De goddelijke hagedisjes* wordt gebruikt, zowel op vormelijk als op inhoudelijk vlak te bieden dat niet, of in mindere mate, door middel van een ander literair genre bereikt zou kunnen worden? Verder wil ik stilstaan bij Roggemans tekstuele zelfrepresentatie, zijn ethos dus, om van daaruit dieper in te kunnen gaan op die bewuste specificiteit van Roggemans dagboekpraktijk.

De goddelijke hagedisjes vertoont veel van de kenmerken die ik in mijn inleiding aan het ‘nouveau journal’ heb toegekend.¹ Hoewel er van fictionele fragmenten of van vermenigving van uiteenlopende genres haast geen sprake is, beschikt het duidelijk over een encyclopedisch karakter. De reflectie over het schrijven duikt heel regelmatig op, zoals bijvoorbeeld in de passages waarin nagedacht wordt over de opbouw en de inhoud van *Gnomon* (1975), dat in dezelfde periode geschreven werd:

Ik ben deze aantekening met de gedachte aan ‘Gnomon III’ begonnen, het sluitstuk waarin ik de overwinning op de fenotypische versnippering in een roekeloos gebaar heb geprojecteerd en waarvan de realisatie mijn eigen contradictie zou betekenen. Het boek waarvan ik nu al begrijp dat zijn realisatie de opruiming van het fenotype zou zijn, een vernietiging van het individu ten gunste van een algemeen antropologisch besef, een naamloze substantie, de wiskundige equatie analoog. (38-39)

In een lange voetnoot die onderaan bladzijde 39 begint en de hele daaropvolgende bladzijde in beslag neemt, voegt de verteller daar nog aan toe dat het eindresultaat van *Gnomon* niet overeenstemt met het project zoals het in de hoofdttekst van *De goddelijke hagedisjes* uiteengezet wordt. Een verklaring hiervoor ziet hij in de discrepantie tussen ‘gedachte’ (het literaire project als idee) en ‘organische totaliteit’ (de tekstuele concretisering van dat project). Hieruit kan afgeleid worden dat het dagboek onder meer dient als

Deze uitgave is mede tot stand gekomen dankzij een bijdrage van de onderzoeksgroep ‘Centre Prospéro – Langage, image et connaissance’ van de Université Saint-Louis – Bruxelles.



Uitgeverij Academia Press
Prudens Van Duyseplein 8
9000 Gent
België

www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediativisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 90 382 2666 8
D/2016/4804/187
NUR 621

Matthieu Sergier
Het 'nouveau journal'. Dagboekexperimenten voor een nieuwe tijd
Gent, Academia Press, 2017, vi + 113 p.

Vormgeving cover: Studio Lannoo
Vormgeving binnenwerk: Punctilio

© Matthieu Sergier & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.