

Dirigeren met woord en beeld



Een intermediale analyse van Stefan Hertmans’
Als op de eerste dag (2001) en *Oorlog en terpentijn* (2013)

Sofia De Geest

Studentennummer: 01306853

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad van
master in de Taal- en letterkunde Nederlands - Duits

Promotor Prof. dr. Els Van Damme

Vakgroep Nederlandse letterkunde

Academiejaar 2016 -2017

Dirigeren met woord en beeld



Een intermediale analyse van Stefan Hertmans’
Als op de eerste dag (2001) en *Oorlog en terpentijn* (2013)

Sofia De Geest

Studentennummer: 01306853

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad van
master in de Taal- en letterkunde Nederlands - Duits

Promotor Prof. dr. Els Van Damme

Vakgroep Nederlandse letterkunde

Academiejaar 2016 -2017

Omslagfoto: Jan Fabre, *De man die de sterren dirigeert* (2016), Firenze, *Spiritual guards* [eigen illustratie, SDG].

Verklaring in verband met auteursrecht

De auteur geeft de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie. Het auteursrecht betreffende de gegevens vermeld in deze studie berust bij de auteur. Het auteursrecht beperkt zich tot de wijze waarop de auteur de problematiek van het onderwerp heeft benaderd en neergeschreven. De auteur respecteert daarbij het oorspronkelijke auteursrecht van de individueel geciteerde studies en eventueel bijhorende documentatie, zoals tabellen en figuren.

Auteur

Sofia De Geest

*Voor Cecile De Mulder
Mijn oma, mijn laatste getuige*

Woord vooraf

Het onmogelijke
Ik hield van het onmogelijke, hield van niets zoveel,
en toch wilde ik er het mogelijke van maken
met strakke begrenzingen, rechte hoeken, heldere kleurschakeringen
en zekerheid, de zekerheid van kunnen en zullen

maar toen ik jaren later van het mogelijke het onmogelijke wilde maken
riep iemand dat ik op moest schieten en naar binnen moest komen,
wat stond ik daar,
er was nog zoveel te doen.

Toon Tellegen, *De Werkelijkheid* (2014)

*

Voor u ligt de masterscriptie *Dirigeren met woord en beeld*. Het onderzoek voor deze verhandeling naar de aanwezigheid van intermediale relaties in het werk van Stefan Hertmans kadert in mijn jarenlange fascinatie voor literatuur en andere kunstvormen én in mijn afstuderen aan de opleiding Taal- en Letterkunde Nederlands-Duits aan de Universiteit Gent. Het orgelpunt van menige academische studie komt er niet zonder inspanningen. *Thesitisaanvallen*, sociaal isolement en vooral de broodnodige steun van vele onmisbare supporters zijn de onzichtbare schakels in deze scriptie. Graag dank ik een aantal mensen in het bijzonder.

Mijn promotor gastprofessor Els Van Damme ben ik dank verschuldigd voor het naleeswerk, haar begrip wanneer het onderzoek vertraging opliep en de tijd die ze in deze scriptie geïnvesteerd heeft. Ook wil ik professor Yves T'Sjoen bedanken voor zijn deskundige begeleiding tijdens de totstandkoming van mijn bachelorproef vorig academiejaar. Die onderzoekstaak lag aan de basis van deze studie. Bovendien dank ik mijn beide promotoren voor alle kansen die ik gekregen heb om van het voorliggende project mijn geesteskind te maken. Daarnaast wens ik de vakgroep Letterkunde van de universiteit Gent te vermelden en in het bijzonder de docenten Nederlandse en Duitse literatuur voor hun inspirerende en begeesterende colleges.

Naast veel dank voor het erg fijne gesprek dat ik met hem gehad heb en de tijd die hij voor mij wou vrijmaken, betuig ik de meester zelf, Stefan Hertmans, veel respect. Zonder zijn hersenspinsels zou van deze verhandeling geen sprake geweest zijn.

Ook mijn vrienden verdienen een vermelding. De memorabele avonden op kot in Gent en Münster, onze gezellige babbels, jullie lieve berichtjes en schouderklopjes hielpen mij er steeds weer bovenop.

Verder wil ik een speciaal woord van dank richten aan mijn ouders voor hun onvoorwaardelijke liefde, betrokkenheid én steun. Mama en papa, bedankt om altijd in mij te blijven geloven en er altijd voor mij te zijn, ook op die momenten toen alles net iets minder rooskleurig werd.

Tot slot wens ik mijn oma te bedanken, tot twee weken terug mijn meest fanatieke supporter, de uitspraak “ge kunt alles, als ge het maar wilt” (OT:309) had ook van haar kunnen zijn. Dat ze uiteindelijk de realisatie van dit project op de valreep niet meer heeft kunnen meemaken, heeft mij bijzonder aangegrepen, maar haar sterke persoonlijkheid en de herinneringen aan de mooie jeugdijaren die ik onder haar liefdevolle vleugels heb mogen beleven, hebben mij uiteindelijk de kracht gegeven om van het onmogelijke het mogelijke te maken. Als teken van dankbaarheid wil ik deze masterverhandeling aan haar opdragen.

Sofia De Geest
Dendermonde, 30 juli 2017

Lijst van Tabellen

Tabel 1 Riffaterres leesstrategie	27
Tabel 2 Parateksten naar Genette (1987:7-8)	29
Tabel 3 Intertekstuele driedeling (naar Gorus (2011:87) met aanvullingen SDG)	33
Tabel 4 Intermediale driedeling (naar Gorus (2011:88) met aanvullingen SDG)	34
Tabel 5 Intermediale indeling per niveau volgens Gorus (2011:89) + <i>spatial form</i>	35
Tabel 6 Eigen intermediale indeling per niveau (naar Gorus (2011) met aanvullingen SDG)	36
Tabel 7 Celans woordbestand (bij benadering) toegepast op <i>Als op de eerste dag</i> analoog aan De Strycker (2012:270)	49
Tabel 8 Celans woordbestand (bij benadering) toegepast op <i>Als op de eerste dag</i> en <i>Oorlog en terpentijn</i> analoog aan De Strycker (2012:270)	88

Lijst van Afkortingen

AodeD	<i>Als op de eerste dag</i>
JP	<i>Je portret</i>
OT	<i>Oorlog en terpentijn</i>
GVD	Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal

Lijst van Afbeeldingen

Illustratie 1:	Hagesandros, Athenodoros en Polydoros van Rhodos, <i>Laocoön en zijn zoons</i> (40-20 v. Chr.), Vaticaanstad, Vaticaanmuseum de Pio Clementino	119
Illustratie 2:	Schematische voorstelling intertekstualiteit versus intermedialiteit	119
Illustratie 3:	Hertmans, <i>Als op de eerste dag</i> , 2001, Omslagillustratie	120
Illustratie 4:	Melchior de Hondecoeter, <i>De witte pauw</i> (1636-1695), Hamburg, Kunstmuseum	120
Illustratie 5:	Mikhail Evstafiev, <i>Cellospeler van Sarajevo</i> , 1992, Sarajevo, Bibliotheek.....	121
Illustratie 6:	Anselm Kiefer, <i>Eisen-Steig</i> , 1986, Philadelphia, David Pincus Collection.....	122
Illustratie 7:	Spoorlijn naar toegang van het concentratiekamp, Polen, Auschwitz-Birkenau (Eigen illustratie SDG)	122
Illustratie 8:	Anselm Kiefer, <i>Buch mit Flügeln</i> , 1992-1994, Fort Worth, Modern Art Museum ...	123
Illustratie 9:	Kasteel <i>Wewelsburg</i> , <i>Die schwarze Sonne</i> , <i>Obergruppenführer-Saal</i> , Büren (Noordrijn-Westfalen, Duitsland)	124
Illustratie 10:	Kasteel <i>Wewelsburg</i> , Büren (Noordrijn-Westfalen, Duitsland).....	124
Illustratie 11:	Jeroen Bosch, <i>Tuin-der-lusten</i> , 1503-1515, Madrid, Museo Nacional del Prado.....	125
Illustratie 12:	Herman Hesse, <i>Der Steppenwolf</i> , 1927, Omslagillustratie	126
Illustratie 13:	Marcel Duchamp, <i>Étants donnés</i> , 1946-1966, Philadelphia, Museum of Art	126
Illustratie 14:	Marcel Duchamp, <i>Étants donnés</i> , Kijkkast, 1946-1966	126
Illustratie 15:	David Lynch, <i>Blue Velvet</i> , 1986, Screenshot.....	127
Illustratie 16:	Jan Fabre, <i>Het uur Blauw</i> , 1988, Gent, SMAK	127
Illustratie 17:	Structureel niveau: (anti)symmetrie – negenhoek – circulaire vorm (Eigen illustratie SDG)	128
Illustratie 18:	Goethe: <i>Farbenlehre</i> en kleurmenging (Eigen illustratie SDG).....	129
Illustratie 19:	Structureel niveau: Spatial form: Donutstructuur (Eigen illustratie SDG)	130
Illustratie 20:	De vier oerelementen uit de alchemie: de Davidster tegenover de naziarchitectuur (Eigen illustratie SDG).....	131
Illustratie 21:	Kasteel <i>Wewelsburg</i> , Plafond crypte, Büren (Noordrijn-Westfalen, Duitsland)	131
Illustratie 22:	Grafsteen Daniel Kinet, aan de Singel, Gentse haven	132
Illustratie 23:	Pieter Brueghel de Oude, <i>De Val van Icarus</i> , 1555, Brussel, KMSKB	132
Illustratie 24:	Sandro Botticelli, <i>De geboorte van Venus</i> , 1482 – 1485, Firenze, Uffuzi galerij	133
Illustratie 25:	Rembrandt van Rijn, <i>De geslachte os</i> , 1655, Parijs, Louvre	134
Illustratie 26:	Hans Holbein, <i>De Ambassadeurs</i> , 1533, Londen, National Gallery.....	135
Illustratie 27:	Jan Fabre, <i>Vleesklomp</i> , 1997, Otegem, Deweer Gallery.....	135
Illustratie 28:	Rogelio Egusquiza, <i>Portret A. Schopenhauer</i> , 1900, Amsterdam, Rijksmuseum.....	136
Illustratie 29:	Leerling van Rembrandt, <i>Man met de gouden helm</i> , 1648, Berlijn, Gemäldegalerie	136
Illustratie 30:	Urbain Martien, <i>Zelfportret</i> , Archief S. Hertmans	136
Illustratie 31:	August Rieder, <i>Franz Schubert</i> , 1875, Wenen, Wien Museum.....	136
Illustratie 32:	Anthony van Dyck, <i>Heilige Martinus</i> , 1625-1628, Zaventem, Parochiekerk	137

Illustratie 33:	Rafaël, <i>Madonna delle seggiola (Madonna met de stoel)</i> , 1513 - 1514, Firenze, Palazzo Pitti	138
Illustratie 34:	Diego Velázquez, <i>Venus voor de Spiegel / Rokeby Venus</i>	139
Illustratie 35:	Diego Velázquez, <i>Rokeby Venus</i> , 1647-1651, Londen, National Galery:	139
Illustratie 36:	Palma il Vecchio, <i>Lo sguardo della bellezza</i> , 1518-1520, Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum	140
Illustratie 37:	Urbain Martien, <i>Gabrielle</i> , Archief S. Hertmans.	140
Illustratie 38:	Urbain Martien, <i>Zelfportret</i> , Archief S. Hertmans.	140
Illustratie 39:	Ruimtelijke structuur van de literaire tekst (Eigen illustratie SDG).....	141
Illustratie 40:	Triptiek wordt prisma (Eigen illustratie SDG)	142
Illustratie 41:	Leonardo Da Vinci <i>Man van Vetruvius</i> , ca. 1487, Venetië, Accademia + <i>Vijfhoek</i> ; Eigen illustratie SDG	143
Illustratie 42:	Leonardo Da Vinci <i>Man van Vetruvius</i> , ca. 1487, Venetië, Accademia + <i>Vierhoek</i> ; Eigen illustratie SDG	143
Illustratie 43:	Stephan Vanfleteren, Omslagfoto <i>Oorlog en terpentijn</i>	144
Illustratie 44:	Don McCullin, <i>The Battlefields of the Somme (Frankrijk)</i> , 2000, Londen, Tate	145
Illustratie 45:	Grant Gee, film <i>Patience (After Sebald)</i> , 2012.....	145
Illustratie 46:	Stephan Vanfleteren, Omslagfoto <i>Oorlog en terpentijn</i>	146
Illustratie 47:	Oliver Munday, Omslagillustratie <i>War & Turpentine</i>	146
Illustratie 48:	Anselm Kiefer, <i>Eisen-Steig</i> , 1986, Philadelphia, David Pincus Collection	146
Illustratie 49:	Anselm Kiefer, <i>Malerei der verbrannten Erde</i> , 1974, Parijs, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne	146
Illustratie 50:	Todesfuge – Paul Celan (<i>Der Sand aus den Urnen</i> 1948).....	147

Inhoudstafel

<i>Woord vooraf</i>	<i>xi</i>	
<i>Lijst van Tabellen</i>	<i>xiii</i>	
<i>Lijst van Afkortingen</i>	<i>xiii</i>	
<i>Lijst van Afbeeldingen</i>	<i>xiv</i>	
<i>Inhoudstafel</i>	<i>1</i>	
<i>Inleiding</i>	<i>3</i>	
<i>Deel 1:</i>	<i>Situering van de auteur, theoretische beschouwingen en methodologie</i>	<i>7</i>
<i>Hoofdstuk 1</i>	<i>Situering van de auteur</i>	<i>9</i>
1.1	Algemene introductie	9
1.2	Hertmans' literaire ontwikkelingen	10
1.3	Hertmans intermediaal	13
<i>Hoofdstuk 2</i>	<i>Theoretische beschouwingen</i>	<i>15</i>
2.1	Medium	15
2.2	Intermedialiteit	16
2.2.1	“Ut pictura poësis”	16
2.2.2	Mimesis.....	17
2.2.3	Ekphrasis.....	18
2.2.4	“Über die Grenzen der Malerei und Poesie”.....	19
2.2.5	Rajewsky's intermediale driedeling.....	20
2.3	Intertekstualiteit	22
2.3.1	Van Bakhtins dialogisme tot Kristeva's “mosaïque des citations”	23
2.3.2	Barthes: “la mort de l'auteur”	24
2.3.3	Blooms <i>Anxiety of influence</i>	25
2.3.4	Riffaterre: van matrix tot paradigma en vice versa.....	26
2.3.5	Genettes transtekstualiteit	28
2.3.6	Claes' transformatie.....	29
2.4	Intermedialiteit versus intertekstualiteit	30

Hoofdstuk 3	Methodologie	31
3.1	Algemene werkwijze	31
3.2	Methodologische structuur	32
Deel 2: Tekstanalyse 37		
Hoofdstuk 4	Als op de eerste dag (2001).....	39
4.1	Thematisch niveau.....	42
4.1.1	Machtsverhoudingen	42
4.1.2	Teloorgang van de beschavingen	45
4.1.3	Als op de eerste dag als oorlogsroman.....	47
4.1.3.1	Todesfuge als leidmotief.....	48
4.1.3.2	Eros en Thanatos: over de strijd tussen goed en kwaad	53
4.2	Structureel niveau	58
4.3	Materieel niveau	62
Hoofdstuk 5	Adorno en het schrijven na Auschwitz	65
Hoofdstuk 6	Oorlog en terpentijn (2013).....	71
6.1	Thematisch niveau.....	73
6.1.1	Destructie van het wereldbeeld	73
6.1.2	Destructie van het mensbeeld.....	76
6.1.3	(Re-)constructie van het mensbeeld	80
6.1.3.1	Heiligenleven	81
6.1.3.2	Vrouwencultus	83
6.1.3.3	Heiligenleven en vrouwencultus: een tegenstrijdigheid?	86
	Excurs: <i>Je portret</i> (2010)	86
6.1.3.4	Spiegelmotieven	87
6.2	Structureel niveau	91
6.3	Materieel niveau	95
Conclusie	101	
Bibliografie	109	
Bijlage	119	

Aantal woorden: 41 193

Aantal woorden (exclusief tabellen, voetnoten en bibliografie): 36 034

In overleg met promotor Els Van Damme

Inleiding

*Elk haartje lijkt geschilderd, maar realisme is, [...],
een kwestie van goed overdacht effect (OT:282).*

Het valt onmiddellijk op wanneer we een roman, dichtbundel of een opiniërende tekst van Stefan Hertmans bij de hand nemen dat picturale beelden en schilderachtige taferelen afgewisseld worden met verwijzingen naar literatuur, beeldende kunst en muziek. Zo stelde Dirk Leyman in *Tonen dat ik het niet weet* (2010:35): “wie zich aan het oeuvre van Stefan Hertmans waagt, kan zich te goed doen aan een stemmenballet waarin de halve wereldliteratuur haar mondje meepraat”; die poëtische instelling getuigt bovendien van een erg breed interessepalet met een hoge graad aan uitdagende eruditie die het wint van oppervlakkige namedropping.

Een dergelijke wisselwerking of kruisbestuiving tussen verschillende kunstvormen, die in de huidige literatuurwetenschap onder het hyperoniem *intermedialiteit* gebundeld is (Brillenburg Wurth 2013:154), spreekt al van oudsher tot de verbeelding. Bekend is het pioniersvoorbeeld van Horatius “ut pictura poesis”. Met die uitspraak beklemtoonde Horatius de eigenschap van literatuur om beelden te beschrijven (Gorus 2011:22). Desondanks heeft het tot het begin van de jaren negentig van de vorige eeuw geduurd, vooraleer de complexe vervlechting tussen verschillende kunstdisciplines en media grondiger onderzocht werd. Het begrip intermedialiteit burgerde zich immers voor het eerst in door het werk van de Duitse literatuurtheoretica Irina O. Rajewsky (2002), die een classificatie ontwikkelde om de complexe wisselwerking tussen kunsten en media te benoemen.

Intermediale studies binnen de Nederlandse literatuur zijn niet nieuw.¹ Toch valt het mij op dat wetenschappelijke onderzoeken geen aandacht besteden aan intermedialiteitsonderzoek binnen het oeuvre van Stefan Hertmans in het algemeen en naar intermediale verwijzingen in Hertmans' romans in het bijzonder. Reminiscenties aan literatuur en de andere kunsten werden immers tot in den treure vanuit een postmoderne benaderingswijze geïnterpreteerd,² waardoor Hertmans aanvankelijk verweten werd dat hij te bizar, te gesloten en te onbegrijpelijk schreef (Musschoot 2013b:180). Hoewel ik het belang van een postmoderne benaderingswijze niet wil ontkennen, noch minimaliseren, is een dergelijke invalshoek naar mijn mening te eenzijdig en doet ze afbreuk aan de meerdimensionaliteit van de literaire tekst. De grote affiniteit met andere kunstvormen van deze "eigenzinnige schrijver", die door Anne Marie Musschoot (1990:15) "als één van de meest veelzijdige en gecultiveerde [...] auteurs in Vlaanderen" getypeerd is, werd mij immers vorig jaar al duidelijk tijdens het schrijven van een bachelorproef die handelde over Hertmans' *Oorlog en terpentijn*.³

Tijdens dat onderzoek is mijn fascinatie voor Hertmans' werk alleen maar toegenomen. Daarom staan in deze masterscriptie de verwijzingen naar literatuur en de andere kunsten vanuit een intermediale onderzoeksstrategie in Hertmans' romans centraal. Concreet wil ik aan de hand van de romans *Als op de eerste dag* (2001) en *Oorlog en terpentijn* (2013)⁴ nagaan welke soort of soorten intermedialiteit ik op basis van de verwijzingen naar literatuur en de andere kunsten kan onderscheiden, en welke functie de uiteenlopende reminiscenties hebben in de voorliggende casestudies. Voor die romans werd geopteerd omdat ze temporeel verspreid liggen over Hertmans' nog lopende schrijverscarrière, wat toelaat om na te gaan of er eventueel een evolutie waar te nemen is. Bovendien verschillen de romans zowel inhoudelijk als wat de

¹ Voorbeelden van dergelijke studies zijn onder andere het onderzoek *Ivo Michiels intermediaal* van Bernaerts, Vandevoorde en Vervaeck (2013) en het onderzoek van Kim Gorus (2011) naar intermediale verwijzingen in het oeuvre van Peter Verhelst. De volledige referenties van deze werken zijn achteraan in de bibliografie terug te vinden.

² Voorbeelden van dergelijke studies zijn onder andere *Stefan Hertmans: van fascinatie naar reflectie* (Musschoot 1990:15-21), *Schrijver in het publieke debat* (Musschoot 2013a:242-247), *Stefan Hertmans en Wallace Stevens. Een postmodernistische dialoog met de modernistische traditie* (Musschoot 2013b:177-199) en *Stefan Hertmans, Als op de eerste dag* (Bernaerts 2014:1-14). De volledige referenties van deze artikels zijn achteraan in de bibliografie terug te vinden.

³ In hoofdstuk zes van deze masterproef zijn een aantal inzichten ontleend aan of gebaseerd op mijn bachelortaak (De Geest 2016) die geschreven werd in het kader van het onderzoeksseminarie "Ut pictura poesis". *Nederlandse literatuur en de andere kunsten* onder begeleiding van professor Yves T'Sjoen. In de desbetreffende bachelortaak onderzocht ik intermediale verwijzingen naar muziek, tekst en beeld in Hertmans' *Oorlog en terpentijn* (2013). Die initiële inzichten werden herwerkt en verder uitgediept in functie van de voorliggende vraagstelling in deze masterproef.

⁴ Voor de tekstanalyse werd gebruik gemaakt van een exemplaar uit de negentiende druk van *Oorlog en terpentijn* uit december 2014.

receptie betreft wezenlijk van elkaar. Zo was de receptie van *Als op de eerste dag* niet unaniem positief (Bernaerts 2014:13-14), terwijl dat voor *Oorlog en terpentijn* – op een enkele uitzondering na – wel het geval was. Arnon Grunberg (2014) stelde namelijk na de publicatie van *Oorlog en terpentijn* het volgende:

In 2001 schreef Hertmans de roman *Als op de eerste dag*, een hermetische, moeilijke en prachtige roman [...]. Vanaf 2001 schreef Hertmans talloze, interessante essays, die hij naar eigen zeggen niet meer wil schrijven. Dan volgt *Oorlog en terpentijn* en ik begrijp de ontwikkeling van zijn schrijverschap niet meer. Zoals de Eerste Wereldoorlog in alle opzichten een breuk was, zo is deze roman een breuk in Hertmans' oeuvre.

Aan de hand van een intermediale analyse van de genoemde romans zal ik met Grunbergs zienswijze in dialoog treden en nagaan in hoeverre we daadwerkelijk met een omwenteling in Hertmans' literaire werk te maken hebben.

Het eerste deel van deze scriptie zal ik dan ook beginnen met een korte situering van de auteur. Mijn focus ligt daarbij vooral op intermediale verwijzingen binnen Hertmans' oeuvre. Daarna zullen een aantal sleutelbegrippen behandeld worden omdat deze onontbeerlijk zijn binnen het intermedialiteitsdiscours. Vervolgens zullen studies van onder meer Werner Wolf (1999) en Irina Rajewsky (2002 en 2005) mij een theoretisch kader bieden bij dit intermediaal onderzoek. Ook zullen de theoretische beschouwingen over intertekstualiteit van onder anderen Kristeva, Barthes, Genette, Claes en vooral Riffaterre uiteengezet worden. De iteratieve leesmethode van die laatste is immers zeer nuttig bij de analyse van de intermediale relaties door de lezer. Tot slot zal ik in het derde hoofdstuk van deze masterscriptie mijn methodologisch kader toelichten. Ik zal mij hiervoor baseren op het driedelige analysemodel dat Kim Gorus (2011) ontwierp in het kader van een intermediale doctoraatsstudie over het oeuvre van Peter Verhelst. Dat model zal ik verder verfijnen in functie van de specifieke intermedialiteit in Hertmans' romans.

Het tweede grote luik van deze masterproef behelst mijn tekstanalyses van *Als op de eerste dag* en *Oorlog en terpentijn*. Ik analyseer de teksten op drie niveaus: het thematische, structurele en materiële niveau. De thematische dimensie is daarbij het meest uitgebreid. In dat deel zal ik de intermediale verwijzingen bundelen in een aantal thema's en motieven. Hierbij is het echter niet de bedoeling een exhaustief overzicht te geven van alle intermediale verwijzingen die in de romans verweven zitten, aangezien dat niet zou passen binnen het bestek van deze masterscriptie; enkel die verwijzingen naar muziek, tekst en beeld die relevant zijn voor dit onderzoek zullen toegelicht worden. Niettemin ben ik er mij van bewust dat de lezer van deze verhandeling zal geconfronteerd worden met een hele waslijst aan namen, begrippen en

terminologie, maar dat is nu eenmaal inherent aan een studie waarin intermediale en intertekstuele relaties centraal staan. Analoog aan Gorus (2011:100) ben ik voorts van mening dat de verhaallijnen in de romans niet het belangrijkste onderdeel zullen vormen van dit analysemodel, maar veel meer hoop ik dat de thematische verwijzingen mij op weg zullen zetten om de teksten op een andere manier te benaderen, namelijk vanuit een intermediaal oogpunt. De structurele en materiële dimensies zullen vervolgens sporen bevatten van de thema's en motieven die ik op de thematische niveaus zal behandelen. De analyses zijn daarenboven van elkaar gescheiden door een beknopt intermezzo over Theodor Adorno's opvattingen en het schrijven van literatuur na 1945. Het literaire werk van Stefan Hertmans is immers zeer sterk beïnvloed door de Duitse denker (De Strycker 2012:282-283). Bovendien is Adorno's zienswijze op literatuur "waarin niet wordt afgebeeld, maar waarin een visie wordt vertolkt" essentieel om Hertmans' intermediale schrijfstijl te doorgronden (T'Sjoen 2015:99). Daarom verkoos ik om die duiding in de tekstanalyse te plaatsen en niet in het theoretische gedeelte. Het doel van dat hoofdstuk is tweeledig, enerzijds biedt het hoofdstuk een adempauze en een tussentijdse conclusie na de tekstanalyse van *Als op de eerste dag*. Anderzijds bouwt het tussenstuk een brug naar mijn tekstanalyse van *Oorlog en terpentijn*. Voor de volledigheid volgt ten slotte een samenvattende conclusie.

**Deel 1: Situering van de auteur, theoretische
 beschouwingen en methodologie**

Hoofdstuk 1 Situering van de auteur

1.1 Algemene introductie

Nadat Stefan Hertmans (Gent, °1951) zijn studies Germaanse filologie aan de Gentse universiteit in 1974 afsloot met een eindverhandeling over het werk van Paul de Wispelaere, raakte zijn professionele loopbaan al snel vervlochten met literatuur en andere kunsten. Zo speelde hij gitaar in Willy Roggemans *Jazz lab 4*, gaf hij les aan het Secundair Kunstinstituut van Gent en doceerde hij agogiek van de kunst en analyse van hedendaagse teksten over kunst aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) in Gent (Vervaeck 2000:1). Gelijkzeitig was Hertmans actief als redacteur van de literaire tijdschriften *Yang* en *De Gids*. In *Yang* publiceerde hij eind jaren tachtig samen met Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy en de jonge Peter Verhelst “manifesten” die een nieuw geluid aankondigden in de Vlaamse poëzie (Vervaeck 2007:154). In 2010 werd Hertmans uiteindelijk doctor in de kunstwetenschappen met een proefschrift over de postdramatische theorievorming van Friedrich Hölderlin dat bol staat van verwijzingen naar wijsgeren en kunstenaars die hem in de loop der jaren inspireerden, onder wie de filosofen Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Slavoj Žižek en schrijvers gaande van Sophokles en Empedokles tot Samuel Beckett en Paul Celan (Hertmans 2010:5-17).

1.2 Hertmans' literaire ontwikkelingen

Als dichter, prozaschrijver, dramaturg en essayist is Stefan Hertmans niet zomaar onder een welbepaalde noemer te catalogeren.⁵ Sinds zijn debuut, met de roman *Ruimte* in 1981, is zijn werk immers sterk geëvolueerd (Musschoot 2013a:242). In zijn eerste dichtbundels *Ademzuil* (1984) en *Melksteen* (1986) is een duidelijke invloed merkbaar van Duitse romantische en modernistische dichters, zoals Hölderlin, Celan en Rilke (Van der Straeten 2003:19). In zijn toenmalig dichtwerk en proza “werd de hermetische vorm gehanteerd die wees op de behoefte van het ‘High Modernism’ om een ‘ontpersoonlijkte’, geobjectiveerde of autonome, louter talige wereld op te bouwen” (Musschoot 2013a:242).

Toch opteert Hertmans voortdurend voor grensverlegging en vanaf de dichtbundel *Bezoeken* (1988) maken “perspectiefwisselingen” (Van der Straeten 2003:19) en andere postmoderne invloeden zoals “een meer open, relativiserende en eclectische vormgeving Hertmans’ poëzie toegankelijker” (Musschoot 1990:16). Op die manier ging de “dichter-prozaïst over naar een meer [...] communicatief vers en naar een meer herkenbare, mededelende verhaalwijze” (Musschoot 2013a:242). Vanaf dan toetst de auteur de grenzen af tussen fantasie en werkelijkheid en laat hij de lineaire vertelling vertakken in een meerdimensionale “mozaïekstructuur” (Musschoot 2013a:242). Daardoor creëert de dichter ruimte om zijn erudiete kunstkennis via reminiscenties aan literatuur (intertekstueel) en andere kunstvormen (intermediaal) tentoon te spreiden. Die vertakkingen gaan gepaard met een hogere structurele complexiteit. Zo zitten in *Bezoeken* heel wat referenties verwerkt aan Duitse dichters (Hölderlin en Trakl), mythische figuren (Odysseus en Orpheus) en ook aan componisten (Orlandus de Lassus en Leoš Janáček) (Musschoot 2013b:185).

In de jaren negentig “staat in [...] [Hertmans’] werk de vraag naar de ‘leesbaarheid’ [en] de interpreteerbaarheid van de werkelijkheid centraal” (Van der Straeten 2003:19). In dat opzicht kan de dichtbundel *Muziek voor de overtocht* (1994)⁶ worden vermeld. De bundel stelt vijf modernistische kunstenaars centraal uit evenveel artistieke domeinen, namelijk de componist

⁵ In de volgende alinea’s wordt de poëzie, het proza en de essayistiek van Hertmans van naderbij beschouwd, maar de opsomming is verre van exhaustief. Op de theatertrilogie (*Kopnaad*, *Mind the gap*, *De dood van Empedokles*) en het libretto *The tragedy of a friendship* dat hij schreef in samenwerking met Jan Fabre, wordt niet meer nader ingegaan.

⁶ De dichtbundel *Muziek voor de overtocht* uit 1994 mag echter niet verward worden met de in 2006 verschenen verzameling gedichten met de gelijknamige titel *Muziek voor de overtocht. Gedichten 1975-2005*.

Paul Hindemith, de schrijver Paul Valéry, de schilder Paul Cézanne, de balletdanser Vaslav Nijinski en de dichter Wallace Stevens, aangevuld met een gedicht van Peter Handke (Decelle 2006:1). Ook de gedichten bij kunstwerken kaderen in die evolutie. Meer bepaald in *Goya als hond* (1999) brengt Hertmans een eerbetoon aan de Spaanse schilder Francisco de Goya voor de manier waarop de schilder omgaat met zijn persoonlijke herinneringen (Musschoot 2013a:243). Dat verleden, het vlieden van de tijd, “[neemt] in het bewustzijn van de dichter [...] een belangrijke plaats in” (Musschoot 2013a:243). Het gaat hier niet alleen over de persoonlijke herinneringen, maar des te meer over de culturele erfenis die hij als docent kunstfilosofie als geen ander kent. Met name de bundel *De val van vrije dagen* (2010) bevat reflecties over het verleden, de toekomst en de culturele traditie (Musschoot 2013a:243). Vervaeck (2000:14) van zijn kant stelt dat “het belang van het verleden voor het werk van Hertmans [...] bezwaarlijk overschat [kan] worden. Wie deze schrijver beschouwt als iemand die voortdurend moeite doet om de recentste modes bij te benen, miskent dat dit gebeurt vanuit een dialoog met het verleden”.

Ook als prozaïst grijpt Hertmans vaak terug naar het verleden, naar een “verloren paradijs” en “naar de eigen roots” zoals in *Naar Merelbeke* (1994) (Vervaeck 1999a:39). Het genealogisch schrijven daarentegen wordt hier volgens Vervaeck (1999a:39) ondermijnd. Dat wordt ook bevestigd door Van Aken (2000:10) die stelt dat “Hertmans [...] in de loop van zijn vertelling duidelijk [maakt] dat de waarheid en de werkelijkheid door fantasie en verzinzel worden gewijzigd”. Het latere proza van Hertmans wordt realistischer, maar nog niet direct traditioneel narratief (Musschoot 2013a:243). Zo zijn de romans *Als op de eerste dag* (2001), *Harder dan sneeuw* (2005) en *Het verborgen weefsel* (2008) meer gefixeerd op de psychologische toestand van de personages (Vervaeck 2011:1082), al blijven verwijzingen naar literatuur en andere kunsten, net als in Hertmans’ poëzie, ook in het proza prominent aanwezig. Vooral die “opzichtige intertekstualiteit” blijft voor veel critici een struikelblok (Decelle 2006:13). Daardoor is Hertmans’ proza niet altijd even positief onthaald zodat van een algemene erkenning lang geen sprake was (Vervaeck 2000:16). Die kwam er uiteindelijk wel met de roman *Oorlog en terpentijn* (2013) die volgens Musschoot (2015:92) een succes kende dat “[...] de veel gelauwerde auteur nog niet eerder te beurt was gevallen”.⁷ Ook in de Angelsaksische

⁷ In verband met de receptie van Hertmans’ literaire werken stelt Vervaeck (2000:16-17) “wat voor de ene recensent een zorgvuldige constructie is, is voor de andere een irritante vorm van rederijkerij. En wat voor de ene diepgaand en emotioneel is, is voor de andere

wereld scheerde de roman hoge toppen. *War and turpentine* (2016) werd opgenomen in de top tien van beste boeken uit 2016 volgens *The New York Times*, *The Guardian* typeerde de roman als “a future classic” en recent nog werd de roman geselecteerd voor de longlist van de prestigieuze *Man Booker Prize* 2017.⁸ Begin oktober 2016, tot slot, verscheen *De bekeerlinge*. Bij de officiële boekvoorstelling in de Antwerpse Bourlaschouwburg werd de multidisciplinariteit van de auteur in de verf gezet toen hij samen met actrice Aminata Demba korte fragmenten voorlas uit zijn nieuw werk, terwijl mezzo-sopraan Sabine Lutzenberger hen met chassidische liederen begeleidde.

Hertmans' essays tonen eveneens een evolutie in zijn poëtica. Daarin wordt sinds eind jaren tachtig over de werkelijkheid op een kritische manier gereflecteerd. Door die kritische houding is de schrijver volgens Musschoot (2013a:245) “aan het postmodernisme voorbij: nihilisme en vrijblijvendheid heeft hij afgewezen; in de plaats daarvan is de alerte reactie gekomen op de politieke, sociale en culturele actualiteit”. Toch blijft de essayistiek van Hertmans ook hier weer doorspekt met reminiscenties aan literatuur en andere kunsten. Dat is onder andere het geval in de bundels *Sneeuwdoosjes* (1989) en *Fuga's en pimpelmezen* (1995) waarin verwezen wordt naar literatuur, filosofie en muziek (2013a:245). *Sneeuwdoosjes* bevat bovendien het programmatische essay *Vitale melancholie*, waarin Hertmans zijn levenshouding uiteenzet die gekenmerkt wordt door een voortdurende spanning tussen “eruditie en ontroering, diepgang en banaliteit, stilstand en beweging” (Vervaeck 2000:3). In *Steden* (1998) weidt de auteur dan weer uit over de historische en culturele geschiedenis van de besproken wereldsteden (Musschoot 2013a:244) en in *De mobilisatie van Arcadia* (2011) analyseert hij de Belgische kunst en bekritiseert hij “het gebrek aan ‘echt’ engagement van de kunstenaar” (Musschoot 2013a:247). Bovendien stelt Hertmans (2008:69) in *Yang*:

De kans is groot dat de door mij geformuleerde kritiek meteen zelf wordt weggekreten als elitair. Nochtans meen ik het oprecht als ik zeg dat kunst voor mij steeds geëngageerd moet zijn. Haar engagement is allesbepalend, veeleisend en moet van moment tot moment opnieuw bevochten worden.

oppervlakkige pose. Zo blijft de positie van Hertmans omstreden, ondanks de vele prijzen die hij ontving”. Ook de recensies over *Oorlog en terpentijn* waren niet unaniem positief. Zo twijfelde Arnon Grunberg in zijn essay *Alleen de kopie toont het obscene*, dat verscheen in het *NRC Handelsblad* (van 28-03-2014), “[...] of *Oorlog en terpentijn* volledig aan de eisen voldoet die Hertmans zichzelf ooit heeft gesteld”. Op die stelling zal ik in de tekstanalyse nog terugkomen.

⁸ De referenties van de recensies in respectievelijk *The New York Times* en *The Guardian* zijn achteraan in de bibliografie terug te vinden.

Daardoor hecht de auteur veel belang aan de autonome dimensie van literatuur in overeenstemming met het literaire engagement van de Duitse filosoof Theodor Adorno (De Strycker 2012:283).

1.3 Hertmans intermediaal

Nu we het oeuvre van Stefan Hertmans kort onder de loep genomen hebben, hoeft de volgende stelling geen betoog: Hertmans' literaire werk is doorspekt met intertekstuele en intermediale referenties. De schrijver vindt ondersteunende elementen bij de plastische kunsten (Francesco de Goya, Paul Cézanne, Jan Vanriet, Jan Fabre), maar ook bij film (Wim Wenders, David Lynch), verschillende muziekgenres (klassiek, jazz, pop) en bij een aantal steeds terugkerende schrijvers (Paul Valéry, Peter Handke, Paul Celan). Bovendien geeft Hertmans het laatste jaar meer en meer literaire concerten, zoals een arrangement van *Kaneelvingers* met het *Brussels Jazz Orchestra* (april 2017), een multidisciplinaire voorstelling van *Muziek voor de overtocht* in Den Haag (mei 2017) en een onuitgegeven samenwerking met Jef Neve op het literatuurfestival *BruTaal* (mei 2017). Hertmans schrijft daarnaast commentaren bij het werk van Belgische beeldende kunstenaars, zoals in het essay *Café Aurora* waarin hij het werk van kunstenaar Jan Vanriet bespreekt. In *Schmerzenmann V* bekijkt hij een sculptuur van Berlinda De Bruyckere van naderbij en in de kunstcatalogus *Hortus Corpus* beschouwt hij het mensbeeld in het beeldend werk van Jan Fabre. Daarnaast onderstreept Hertmans zelf in het voorwoord van zijn essay *Engel van de metamorfose: Over het werk van Jan Fabre* (2002) dat zijn teksten “zich niet [richten] tot de lezer op zoek naar literaire essays, maar tot de lezer die reeds enigszins vertrouwd is met de actuele beeldende kunsten en het hedendaags theater” (Hertmans 2002:7).

Hoofdstuk 2 Theoretische beschouwingen

*Le texte est un tissu de citations,
issues des mille foyers de la culture*

Roland Barthes, *La Mort de l'auteur* (1968)

“In de brede zin wijst intermedialiteit op de intertekstuele, differentiële relatie tussen verschillende media” (Gorus 2011:70). Daarom lijkt het mij aangewezen om eerst het sleutelbegrip medium toe te lichten. Vervolgens ga ik dieper in op het intermedialiteitsconcept en daarna licht ik de evolutie van intertekstualiteit toe. Tot slot volgt een vergelijkende beschouwing tussen beide begrippen.

2.1 Medium

Een ondubbelzinnige definitie van het begrip medium is volgens Ryan (2004:18) niet te vinden. Zij stelt dat een definitie afhangt van het specifieke (kunst)domein waarin het medium actief is: “ ‘Mediality’ (or mediumhood) is thus a relational rather than an absolute property.” Daardoor is het concept medium niet eenduidig bepaald en zal het een andere inhoud oproepen bij een schilder (verf, penseel, doek) dan bij een schrijver (pen, papier, boek). Wolf (1999:40) van zijn kant, gaat uit van een breed mediumconcept door het als volgt te definiëren: “not in the restricted sense of a technical or institutional channel of communication [...] but as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems.” Bijgevolg wordt het begrip niet alleen gebruikt in de zin van een louter communicatiekanaal tussen zender en ontvanger, maar ook in de zin van de middelen, de instrumenten en de conventies die aangewend worden om de culturele boodschap tot uitdrukking te brengen, over te dragen, alsook om ze vervolgens te kunnen interpreteren

(Wassmann 2009:104). Belangrijk in Wolfs definitie is bovendien dat binnen eenzelfde referentiekader gebruik wordt gemaakt van minstens één semiotisch systeem. Ik denk daarbij aan literatuur die het communicatiekanaal boek gebruikt en aan beeldende kunst in de vorm van schilderijen en tekeningen. Daarnaast zijn in het kader van een intermediale studie de definities van McLuhan en Krauss vermeldenswaard, omdat zij nog verder gaan dan de definitie van Wolf. Volgens McLuhan (1964:8) immers is “the ‘content’ of any medium [...] always another medium” en kan volgens hem een medium slechts functioneren in combinatie met een ander medium. Krauss (2000:12) bevestigt dat door aan te geven dat een enkelvoudig medium zijn specificiteit verloren heeft.

Met betrekking tot de voorliggende gevalstudie ga ik uit van Wolfs definitie en onderzoek ik de intermediale relaties tussen twee specifieke “media of expression or communication” (Wolf 1999:37) die in deze scriptie overeenkomen met literatuur en beeldende kunst.⁹ Hieraan voeg ik nog een derde component toe, namelijk muzikale verwijzingen.

2.2 Intermedialiteit

Intermedialiteit is een hyperoniem ter aanduiding van fenomenen waarbij de grenzen van een specifiek medium en het referentiekader ervan overschreden worden. Eerst zal ik enkele onontbeerlijke theoretische termen verklaren die inhoudelijk aan de basis liggen van het concept intermedialiteit. Vervolgens wordt aandacht besteed aan de polemiek rond de scheiding der kunsten, zoals gepropageerd door Lessing, om ten slotte te komen tot de classificatie van intermedialiteit door Irina Rajewsky.

2.2.1 “Ut pictura poësis”

Het pioniersvoorbeeld voor het verband tussen verschillende kunstvormen is de uitdrukking “ut pictura poësis” van Horatius (in zijn *Ars Poëtica*; geciteerd in Gorus 2011:22). Letterlijk betekent die uitdrukking dat een gedicht als een schilderij is (Horatius 1980:47), maar dat moet vooral gelezen worden als “een goed gedicht is als een goed schilderij” (Gorus 2011:22).

⁹ Onder beeldende kunst versta ik niet alleen schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur, maar ook film en fotografie.

Horatius bedoelde daarmee dat zowel gedichten als schilderijen de realiteit moeten nabootsen en in die zin benadrukte hij veeleer het mimetische belang van literatuur dan de overeenkomsten of verbanden tussen literatuur en schilderkunst (Gorus 2011:22-23).

In de renaissance heeft Horatius' uitdrukking aanleiding gegeven tot de zogenaamde *Paragone* of strijd tussen de zusterkunsten, de schilderkunst en de literatuur. In die strijd stond de vraag centraal welke van de twee superieur zou zijn aan de andere. Terwijl Da Vinci de superioriteit van de schilderkunst proclameerde (Da Vinci geciteerd in Gorus 2011:24), stelde Dolce daarentegen dat literatuur in tegenstelling tot schilderkunst, niet alleen een beroep doet op het oog maar ook op het intellect en bijgevolg hoger zou moeten ingeschat worden (Gorus 2011:24).

2.2.2 Mimesis

Mimesis is een problematisch concept dat teruggaat op de literatuur van de Griekse oudheid. Het kan op verschillende manieren vertaald worden, namelijk als “navolgen, namaken en nadoen, afbeelden en uitbeelden, weergeven en weerspiegelen, [...] herhalen [...] wat door anderen is gezegd” (Willemsen 2015:368). Hoogtepunten van de reflectie op literatuur in de Griekse oudheid worden geleverd door Plato en Aristoteles, wier teksten in het teken stonden van het mimesisbegrip. Bij Plato krijgt mimesis een pejoratieve bijklank, omdat het begrip correspondeert met wat niet echt is. Zo ziet Plato de zintuiglijk-waarneembare wereld als een nabootsing van de ideeënwereld en enkel die laatste is voor hem betekenisvol. In die optiek is literatuur als afbeelding van de zichtbare werkelijkheid dan al een tweederangsweergave, wat de negatieve connotatie verklaart (Willemsen 2015:369). Bij Aristoteles daarentegen heeft mimesis een positieve connotatie omdat het voor hem essentieel is “voor het begrijpen van wat er gebeurt in de literatuur. In de traditie wordt mimesis meestal begrepen vanuit de al dan niet volmaakte overeenkomst met een oorspronkelijk voorbeeld [...]” (2015:369).

De totale overeenstemming van taal en werkelijkheid zoals bij Horatius vormt het streefdoel van een mimetisch-realistisch geïnspireerde poëtica, zoals Abrams (1960:8) die in *The Mirror and the Lamp* onderscheidt: “the explanation of art as essentially an imitation of aspects of the universe”. In de postmodernistische fictie daarentegen wordt het talige karakter van de tekst benadrukt (Peters 1995:330).

2.2.3 Ekphrasis

De mimetische functie van taal om de extratalige werkelijkheid zo adequaat mogelijk weer te geven, vormt de basis voor het breder begrip van *ekphrasis*, waarvan de betekenis evenmin in één definitie te vatten is. Een zeer algemene omschrijving van ekphrasis is afgeleid van de etymologische verklaring van het woord: “levendige beschrijving” (Gorus 2011:18). Ook in de praktijk beschrijft ekphrasis al van oudsher de overeenkomsten en de verbanden tussen woord en beeld. Ekphrasis is naast “der Beschreibungskunst” ook in “[...] dem weiteren Sinne [...], als ein auf Anschaulichkeit und Bildkraft angelegtes Reden” (Böhm & Pfoth 1995:11).

Afhankelijk van de ruime of enge betekenis van het beeldbegrip vertoont ekphrasis een aantal gradaties. Daarbij kan het gaan om een (mimetische) beschrijving van een object uit de werkelijkheid – “Literature is so often compared to painting [...] because painting has stood as the paradigmatic ‘mirror of reality’” (Steiner 1982:1-2) – maar het meest gebruikt is ekphrasis als de beschrijving van een kunstobject: “description étendue d’un objet d’art (peinture ou sculpture) semblant lui donner vie” (Louvel, 1998:71-72). De definitie van Heffernan (1993:3) is nog preciezer. Hij spreekt over de “verbal representation of a visual representation”, een definitie die hij later nog verengt tot de “translation of visual arts into words” (Heffernan 1996:262). Met andere woorden spreekt Heffernan over de vertaling van beeldende kunst in woorden. Clüver (1997:26) verbreedt die definitie dan weer door erop te wijzen dat volgens hem ekphrasis niet beperkt is tot een omzetting van een concreet visueel kunstwerk in taal, maar wel de “verbal representation” is “of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”. Bovendien legt Clüver (1997:26) de hoofdrol bij de lezer die zal oordelen of een tekst werkelijk als een ekphrasis kan bestempeld worden. Het ekphrasisbegrip speelt in ieder geval een belangrijke rol in de interactie tussen tekst en beeld. Mitchell (1994:95) breidt die opvatting nog uit met zijn bewering dat alle kunsten “composite” zijn.

In het modernisme verliest de wisselwerking tussen literatuur en beeldende kunsten echter haar vanzelfsprekendheid door de toenemende autonomie van literatuur en andere kunsten (Gorus 2011:57). Dat wordt ook gereflecteerd in de definitie in het *Lexicon van Literaire termen* (Van Gorp et al. 2007:137):

Ekfrasis: (Gr. ‘Beschrijving’). Benaming voor een vorm van descriptio [...] waarbij het object van gedetailleerde beschrijving een werk uit de plastische kunst is. Ekfrasis is een gegeven dat men vooral in het kader van het pictorialisme en de ‘ut pictura poesis’ terugvindt. Het beeldgedicht bv. is een vorm van ekfrastische poëzie. In de modernistische literatuur is de ekfrastische poëzie

opnieuw zeer populair geworden. Het accent ligt hier echter niet langer op de precieze beschrijving van het picturale object (of althans een poging daartoe), maar op de eigenheid van het talige materiaal en de soms zeer vrije reacties en gevoelens van de auteur tegenover de visuele voorstelling die het schrijfproces in gang zet.

In de voorliggende analyses van Hertmans' romans zullen we niet alleen beschrijvende, ekphrastische elementen terugvinden van reële of fictieve beelden, maar ook niet beschrijvende verwijzingen naar andere kunsten. Met de bewoordingen van Arabadjieva-Baquay (2005:170) zouden de teksten dan ook als polymorf en polysemisch gekarakteriseerd kunnen worden.

2.2.4 “Über die Grenzen der Malerei und Poesie”

In tegenstelling tot Horatius' principe van “ut pictura poesis” en de mimetische literaturopvatting benadrukte de Duitse filosoof, literatuurcriticus en dramaturg Gotthold Ephraim Lessing de autonomie van de kunsten. In zijn essay *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poësie* over de marmeren beeldengroep *Laocoön en zijn zoons* (40-20 v. Chr.) (Ill.1)¹⁰, stelde Lessing dat er wat hem betreft een strikte scheiding moet gemaakt worden tussen literatuur en schilderkunst. Voor Lessing (1869-1870:110) is literatuur temporeel, terwijl beeldende kunst ruimtelijk is: “Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers”. Daarom gaapt er volgens hem een onoverbrugbare kloof tussen literatuur en schilderkunst. Voor Lessing is literatuur superieur omdat het ook het onzichtbare kan tonen en bijgevolg veel meer kan weergeven dan de momentopname van het beeld. Door het temporele karakter is literatuur immers in staat om te beschrijven wat aan Lessings (1869-1870:93) “prägnanteste[m] Augenblick” in beeldende kunst voorafgaat en wat erop volgt. Voorts kreeg Lessing navolging in hoofde van onder anderen Babbitt (1910:150) die oordeelt dat te veel schilderachtige details dikwijls het gebrek aan inhoud verdoezelen en Arnheim (1987:85) die stelt dat “concrete images” niet thuishoren in “true literature”. Ryan (2004:25) daarentegen relateert met haar begrip van het “pregnant moment” Lessings atemporele karakter van beeldende kunst. In omgekeerde zin wijst Scott (1999:65) erop dat juist het “prägnantesten Augenblick” via een ekphrastische beschrijving in literatuur kan omgezet worden.

¹⁰ De afbeeldingen van de vermelde schilderijen, foto's en reproducties zijn achteraan als bijlage aan deze scriptie toegevoegd.

2.2.5 Rajewsky's intermediale driedeling

Hoewel kruisbestuiving tussen verschillende kunstvormen van oudsher een veel voorkomend fenomeen is, raakte het begrip intermedialiteit pas ingeburgerd in de jaren negentig door het werk van de Duitse literatuurtheoretica Irina O. Rajewsky die een classificatie ontwierp om de complexe verwevenheid tussen verschillende kunstdisciplines en media te benoemen. Rajewsky (2005:46) verbindt intermedialiteit rechtstreeks met “crossing of borders between media”¹¹. Voor haar intermediale driedeling gaat de literatuurtheoretica uit van een breed intermedialiteitsconcept dat intramediale (binnen één medium), inter- en transmediale (tussen verschillende media) fenomenen behelst (2005:46).

Om de wisselwerking tussen verschillende kunstvormen aan te duiden, onderscheidt Rajewsky (2002:19) drie soorten of subcategorieën van intermedialiteit: mediatransfer of mediawissel (“Medienwechsel”), mediacombinatie en intermediale verwijzing. Mediatransfer duidt de transformatie aan van een specifiek mediumproduct in een volledig ander medium. De filmadaptatie van *Harder dan sneeuw* in een regie van Kadir Balci (gepland 2018) en de theaterenscenering van *Oorlog en terpentijn* (gepland eind 2017) door Jan Lauwers zijn voorbeelden van dergelijke mediatransfers. Vervolgens zijn bij een mediacombinatie twee of meer media elk in hun eigen materialiteit en via hun eigen referentiekader aanwezig in eenzelfde kunstwerk. Ze dragen elk op hun eigen manier evenwaardig bij tot een geïntegreerd kunstproduct, waarbij in zijn meest zuivere vorm geen enkele van de samenstellende media de bovenhand krijgt (Rajewsky 2005:52). Een fotoroman of opera zijn illustraties van deze tweede categorie, mediacombinatie. Het is evenwel duidelijk dat bij de combinatie van afbeeldingen in een literaire tekst, het literaire medium wel dominant blijft. In die zin is de omschrijving van een *iconotekst* door Wagner (1996:16) voor het voorliggende tekstencorpus toepasselijk: “an artefact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images”. Anders gezegd, woord en beeld zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, maar ze vervagen nooit of gaan nooit in elkaar op (Kindt et al. 2005:29). Ten slotte bedeeft Rajewsky (2002:19) de intermediale referentie een belangrijke rol toe. Bij die

¹¹ De term intermedialiteit mag echter niet verward worden met de Amerikaanse term *intermedia*, noch met *mixed media*. Higgins (1984:27) gebruikt het begrip *intermedia* om een versmelting van media aan te duiden (Vos 1997:324): “in which the materials of various more established art forms are ‘conceptually fused’ rather than merely juxtaposed as in mixed media” (Higgins 1984:27). De eigenschap *mixed media* is volgens Mitchell (1994:95) toepasselijk op alle media, die volgens hem “composite” media zijn. Mitchell ging daarmee het meest uitdrukkelijk in tegen Lessings opvatting dat tekst en beeld twee gescheiden kunstvormen zijn.

categorie verwijst het ene medium met zijn eigen mediums specifieke semiotische tekens naar een ander medium. Bovendien maakt Rajewsky (2002:76) een onderscheid tussen “Einzelreferenz” en “Systemreferenz”. Enerzijds refereert een “Einzelreferenz” aan een ander kunstwerk of kunstenaar in een een-op-eenrelatie. Anderzijds stelt de “Systemreferenz” het andere medium in zijn geheel centraal.

Tevens kan met behulp van de ekphrasistiek in een literaire tekst op een beschrijvende manier intermediaal verwezen worden. Het biedt de lezer de mogelijkheid om via een gedetailleerde uiteenzetting zich een beter beeld te vormen van het beschreven object of kunstwerk. De ekphrasis onderbreekt nadrukkelijker de successiviteit van de tekst dan de niet beschrijvende intermediale verwijzing (Frank 1981:231). Jakobson definieert die literaire verwijzing die de chronologie onderbreekt en gebruik maakt van de simultane dimensie van taal om een boodschap mee te geven, als de *poëtische functie* van taal (Jakobson 1960:356). Bovendien wijst Frank (1981:231-232) erop dat de schrijver nieuwe betekenissen in de tekst legt door een associatieve logica te hanteren in plaats van de lineaire logica.

Rajewsky (2005:55) merkt echter op dat een literaire tekst nooit in staat is op een perfecte manier de voorstelling in het andere medium weer te geven. De zogenaamde *intermedial gap* ontstaat omdat de tekst niet over hetzelfde semiotische systeem beschikt als het medium waaraan gerefereerd wordt. Die intermedial gap wordt ook door de verteller in *Oorlog en terpentijn* waargenomen: “Omdat er geen foto op het bidprentje bij haar begrafenis staat, heb ik er heel lang, afgezien van de vaak gehoorde verhalen, geen idee van gehad hoe ze er concreet uit moet hebben gezien, want hoezeer de taal ook iemands uitstraling kan beschrijven, dat alles is nog geen fysieke identiteit” (OT:275). De ‘fysieke identiteit’ kan weliswaar door middel van ekphrastische technieken uiteengezet worden, maar zal nooit een exacte weergave zijn van het object. De perfecte overeenstemming blijft een illusie, een kwestie van bijna wel of bijna niet, van wat Rajewsky (2002:39) met het “*Als ob*”-*Charakter* typeert. Paech (1998:17) daarentegen spreekt over een differentiële tussenruimte waarin zich wisselwerkingen tussen verschillende media afspelen: “Intermedialität als Differenz-Form des Dazwischen”.

Met het bovenstaande begrippenapparaat in het achterhoofd zullen in deze scriptie de mediacombinaties en de intermediale referenties in Hertmans’ romans centraal staan. De andere categorie (mediatransfer) zal in deze studie buiten beschouwing gelaten worden.

2.3 Intertekstualiteit

De interactie tussen teksten is vanzelfsprekend en oeroud. Toch werd het intertekstualiteitsbegrip pas geïntroduceerd tegen de achtergrond van de romanvernieuwing in de jaren zestig van de vorige eeuw. In die periode treden ook literatuurwetenschappers op de voorgrond, zoals Julia Kristeva en in haar voetsporen Roland Barthes, die op zoek gingen naar een andere manier om over taal en literatuur na te denken. Tot dan toe moest literatuur belerend zijn en beoordeeld worden vanuit de moraal, maar door de romanvernieuwing werden heersende literaire conventies ter discussie gesteld. Daardoor kwam er meer ruimte vrij om aan de vorm en de esthetische dimensie van literatuur meer aandacht te besteden en om de werking van literaire teksten in een ander perspectief te plaatsen (De Pourcq & De Strycker 2013:23).

De Pourcq & De Strycker (2013:21) maken in hun visie op intertekstualiteit een onderscheid tussen “intertekstualiteit als teksttheorie en intertekstualiteit als een kritisch-hermeneutische methode of leesstrategie”. Teksttheorie legt het theoretische verband tussen de tekst en een netwerk van andere teksten, terwijl de leesstrategie meer praktisch, operatorisch van aard is. In de leesstrategie wordt intertekstualiteit als een literair proces gezien waarin de auteur, de tekst, de context en de lezer als afzonderlijke componenten onderscheiden worden (2013:18-19).

De auteur is uiteraard een cruciale speler in dat proces. Hij scheidt de tekst op basis van zijn eigen vorming, ervaring, interesses en literaire traditie. Zo wordt de lezer van bij de aanvang van een roman binnengevoerd in een door de auteur gecreëerde setting, zoals in *Als op de eerste dag* waar er onmiddellijk via de coverafbeelding en bij aanvang van de roman intermediaal verwezen wordt naar het schilderij *De witte pauw* van Melchior de Hondcoeter. Ook verwijzingen naar fragmenten uit het leven van de auteur of bevindingen uit het onderzoek dat de auteur voerde ter voorbereiding van zijn literair werk, zoals in *Oorlog en terpentijn*, kunnen als interteksten fungeren. Ten tweede behoort de tekst tot een genre dat een eigen geschiedenis met zich meedraagt. Bij de genese gaat de tekst een intertekstuele dialoog aan met dat genre of andere teksten uit dat genre (2013:18). Voorts komt de tekst in een context terecht, waar recipiënten de tekst institutioneel zullen categoriseren (bijvoorbeeld fictie en non-fictie, hoge en lage literatuur). Die categorisatie kan mogelijk afwijken van de zienswijze van de auteur. Zoals in een iteratief proces kan de contextuele interactie de stijl en de opvattingen van de auteur dan weer beïnvloeden (2013:19). Aan het andere eind van het literaire proces speelt de interpretatie van de lezer een hoofdrol. De ontdekking en ontcijfering van intertekstuele relaties

is in grote mate afhankelijk van zijn kennis, vindingrijkheid en persoonlijkheid (2013:18-19). Het is duidelijk dat bij een dergelijke theoretische zienswijze die meer ruimte laat voor de recipiënt, de betekenis niet uniek is, maar zonder een actieve en creatieve lezer blijft de tekst gesloten en hermetisch (2013:24).

Verder in dit deel over intertekstualiteit zullen in het licht van deze scriptie een aantal theoretici en hun basisprincipes op een rijtje gezet worden. Vooreerst zal het theoretische pionierswerk van Julia Kristeva en Roland Barthes uiteengezet worden. Daarna volgen de theoretische beschouwingen van Harold Bloom. Die theoretici laten een algemener licht schijnen op de intertekstualiteitstheorie, maar zijn onvermijdelijk omdat ze de basis leggen voor het onderzoek naar relaties tussen teksten. Vervolgens licht ik ook de visie op intertekstualiteit van Riffaterre toe, omdat die visie in het verdere verloop van deze scriptie interessante inzichten kan opleveren voor de tekstanalyse. Tot slot zullen ook de intertekstuele zienswijzen van Genette en Claes behandeld worden. Zij zullen mij immers een theoretische onderbouw bieden bij de methodologische structuur van dit onderzoek.

2.3.1 Van Bakhtins dialogisme tot Kristeva's "mosaïque des citations"

Het begrip intertekstualiteit is geïntroduceerd aan het einde van de jaren 1960 door Julia Kristeva, die zich liet inspireren door de dialogische theorie van de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin (Gorus 2011:61). In zijn theorie stelt Bakhtin (1984:384): "Tout mot (tout signe) d'un texte conduit hors des limites de ce texte. La compréhension est une mise en rapport d'un texte aux autres textes [...]". Bakhtin (1984:384) meent met andere woorden dat ieder woord een reactie en een anticipatie kan oproepen op een ander woord, niet alleen bij de schrijver, maar ook bij de lezer. Het woord krijgt daardoor pas betekenis in relatie tot een ander woord of andere tekst in een andere context, waarmee het dialoogt.

Die dialogische visie op literatuur leidt ertoe dat noch aan de zijde van de zender (schrijver), noch aan de zijde van de ontvanger (lezer) de betekenis ondubbelzinnig is. De verschillende woordbetekenissen interageren met elkaar of zijn volgens Bakhtin in een intersubjectieve relatie met elkaar verbonden. Wat geldt voor woorden, geldt eveneens voor teksten en het is juist daardoor dat Kristeva (1967:440-441) Bakhtins intersubjectiviteitsbegrip heeft vervangen door de term intertekstualiteit: "À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double [...]". In datzelfde

artikel over de theorie van Bakhtin oppert Kristeva (1967:440-441) dat: “[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”. Kristeva (1980:69) ziet een tekst op die manier als een superpositie van een systeem met twee assen: “a horizontal axis connecting the author and reader of a text, and a vertical axis, which connects the text to other texts”. De intertekstuele relatie is weliswaar gelimiteerd tot literatuur, maar beperkt zich niet tot een een-op-eenrelatie met een andere tekst. Dat impliceert een breed intertekstualiteitsbegrip.

Kristeva heeft bovendien de psychoanalytische theorie binnengebracht in Bakhtins sociologische literatuurtheorie (De Pourcq & De Strycker 2013:28). Ze ziet een overeenkomst tussen de intertekstuele verwijzing in een *fenotekst* (nieuwe tekst) naar een *genotekst* (brontekst) en de psychoanalyse of droomtheorie van Freud. Volgens de psychoanalyse kan het herbeleven van het voorbije helpen bij het verwerkingsproces van ervaringen. Omgekeerd kan de kennis van de genotekst helpen bij de interpretaties van de fenotekst (2013:29). Later spreekt Kristeva niet zozeer over intertekstualiteit als wel, over transpositie (2013:26), in analogie met de manier waarop vroeger beleefde prikkels getransponeerd worden in de manifeste droom (Mertens 1991:38).

2.3.2 Barthes: “la mort de l’auteur”

De Franse literatuurwetenschapper Roland Barthes, die zich al in de jaren vijftig met teksttheorie inliet, adopteert de principes van Kristeva en gaat nog verder, omdat volgens hem literaire originaliteit onmogelijk is. Barthes gaat uit van de structuralistische theorie van de Saussure die een teken opvat als een combinatiesysteem van de betekenaar (*signifiant*, de materiële betekenisdrager) en de betekenis (*signifié*, de mentale voorstelling) (Brillenburg Wurth 2006:90). Zoals een betekenaar verschillende betekenissen kan hebben, wijst Barthes in zijn werk *Mythologies* (1957) erop dat een betekenaar ook verschillende bijbetekenissen kan hebben, waarvan één dominant kan worden onder invloed van maatschappelijke ideologieën. Barthes poneert immers dat de betekenissen in een tekst niet direct (denotatief) gegeven zijn, maar indirect (connotatief). De denotatieve betekenis situeert zich op het letterlijke, beschrijvende terrein, terwijl de connotatieve betekenis bepaald wordt door de historische en culturele context en de persoonlijke kennis en ervaring van de lezer op dat vlak (Brillenburg Wurth 2006:277). De betekenis van woorden, zinnen en tekst is daardoor niet vast. Met behulp van de term intertekst van Kristeva schrijft Barthes (1973:85) het volgende: “Tout texte est un

intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues." Volgens Barthes werkt die intertekst juist de bevrijding van de betekenaar, de tekst zelf, in de hand. Derhalve dringt de tekst niets op en heerst voor Barthes de betekenaar in de literatuur.

Vervolgens bedeeft Barthes de lezer een actieve rol toe om met de tekst aan de slag te gaan (De Pourcq & De Strycker 2013:33). Hij gaat ervan uit dat de lezer zelf betekenis geeft aan de tekst en die interpreteert. Daarbij is precies de intertekstualiteit en de kennis van de lezer bepalend. In het essay *La mort de l'auteur* (1968) minimaliseert Barthes verder de functie van de auteur. De auteur zou volgens hem niets nieuws scheppen, maar louter vertalen wat vroeger is geschreven.¹² Uiteindelijk leidt dat tot Barthes' controversiële stelling: "la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur" (Barthes 1984:69). In die zienswijze wordt de auteur overbodig eens de tekst geschreven is.

2.3.3 Blooms *Anxiety of influence*

De Amerikaanse literatuurcriticus Harold Bloom erkent het principe van intertekstualiteit, maar wat Barthes omschrijft als een gebrek aan originaliteit bij de auteur leidt volgens Bloom tot *anxiety of influence* (*invloedangst*). Volgens Bloom merkt een zogenaamde interessante auteur (*strong poet*) op dat alles wat hij wil schrijven, al eens door anderen gecreëerd is (De Pourcq & De Strycker 2013:37). Om die vanzelfsprekende invloed te vermijden en om zich toch nog van de anderen te onderscheiden, stelt Bloom (1997:30) dat een dergelijke auteur zijn voorgangers opzettelijk fout zal interpreteren: "Poetic Influence - when it involves two strong, authentic poets - always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation". Die misinterpretatie is één van de grondprincipes van Blooms theorie. Maar juist omwille van die antithetische stellingname is de intertekstuele

¹² Barthes (1994:493-494): "Nous avons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations issues des mille foyers de la culture. [...] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la «chose» intérieure qu'il a la prétention de «traduire», n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment."

relatie met de oorspronkelijke auteur nog nadrukkelijk herkenbaar (De Strycker 2005:266). Daardoor personifieert Bloom intertekstualiteit en hanteert hij een enger intertekstualiteitsbegrip dan Kristeva en Barthes (De Pourcq & De Strycker 2013:38).

2.3.4 Riffaterre: van matrix tot paradigma en vice versa

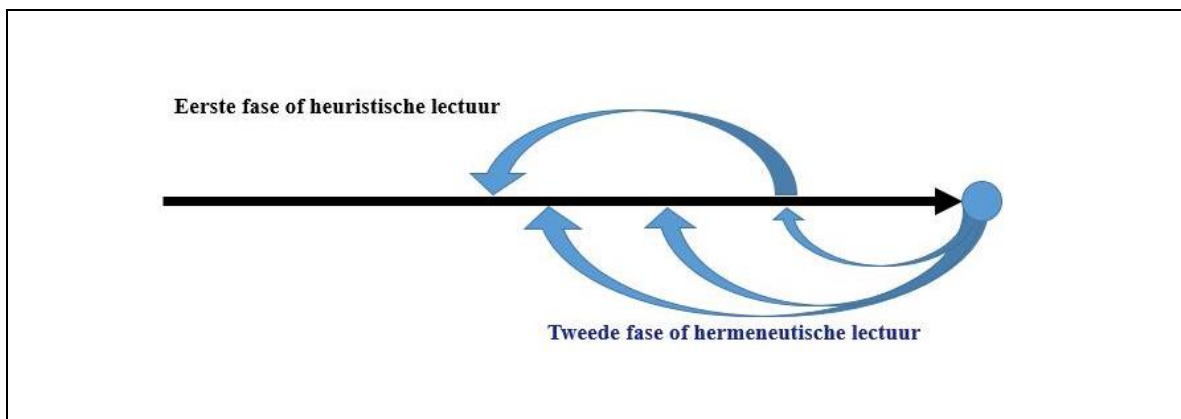
Ook Riffaterre ontwikkelt een interpretatiemethode met behulp van intertekstualiteit voor de analyse van gedichten¹³, maar in tegenstelling tot Barthes herstelt hij de auteur in zijn eer (De Pourcq & De Strycker 2013:39). Om een tekst volledig te kunnen begrijpen, moet er volgens Riffaterre (1983:173) verplicht naar intertekstuele relaties gekeken worden: “Obligatoire en ceci qu’on ne comprend pas, ou on ne comprend qu’à moitié, si la lecture du texte n’est pas régie par la présence parallèle de l’intertexte”. Weerom krijgt de lezer een centrale rol toebedeeld. Zijn waarnemingsvermogen is immers cruciaal om de intertekstuele relatie te doorzien, zoals blijkt uit volgend citaat: “L’intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d’autres, qui l’ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l’intertexte de la première” (Riffaterre 1980:4). Opmerkelijk hierin is dat de lezer geen rekening moet houden met de chronologie van teksten of werken in het algemeen. Toch wijst Riffaterre (1978:165) erop dat “reading (...) actually restrictive” is en dat bijgevolg de lezer niet volledig vrij is in zijn interpretatie van en associatievermogen tussen teksten (De Strycker 2012:52).

Riffaterres leesmethode is een iteratief proces dat bestaat uit twee fasen van lezen en herlezen. De eerste of heuristische fase veronderstelt een “mimetische top down” lectuur, waarbij de lezer de tekst tracht door te lezen en te begrijpen als een beschrijving van de realiteit (De Pourcq & De Strycker 2013:40). Een dergelijke lectuur kan echter op “non-grammaticalités” in de tekst stuiten zoals fragmenten die niet naar de werkelijkheid verwijzen, ambiguïteiten, contradictorische woorden of metaforen (Riffaterre 1964:84). Daarom is vervolgens een tweede fase of hermeneutische lectuur nodig om zo de lezer toe te laten verbanden te leggen op een ander leesniveau. De lezer herleest de tekst steeds met een andere bril, om op die manier andere betekenissen (“signifiance”) - vergelijkbaar met de connotatieve betekenis zoals die bij Barthes

¹³ Hoewel Riffaterres theorie oorspronkelijk ontworpen werd voor poëzieanalyse, vind ik de methode bij uitbreiding ook voor de analyse van proza toepasselijk. In de voorliggende romananalyses zal eveneens naar deze theorie teruggegrepen worden.

genoemd wordt - te vinden. Zo verzamelt de recipiënt extra middelen die bijdragen tot de interpretatie van de tekst (De Pourcq & De Strycker 2013:40). Een lectuur in omgekeerde zin laat bijgevolg toe om tot de ontcijfering te komen van de volgens Riffaterre enige centrale onderliggende gedachte die de auteur in de tekst heeft willen integreren.¹⁴

Voorts hanteert Riffaterre nog andere terminologische varianten. Zo noemt hij het achterliggende systeem van bijbetekenissen en intertekstualiteiten het *paradigma* van de tekst. Dat paradigma is opgebouwd uit *hypogrammen*, zoals woorden, woordgroepen, ideeën en citaten die als bakens in een gedicht geïntegreerd en herkenbaar zijn, omdat ze ook geheel of gedeeltelijk in andere gekende teksten voorkomen. Het paradigma opent een “indirecte manier van vele malen hetzelfde zeggen” (Meijer 2013:120). Tot slot is de matrix (“matrice”) de kerngedachte die niet altijd expliciet in de tekst aanwezig is. Riffaterre gebruikt hiervoor de donut-metafoor: “The significance is shaped like a doughnut, the hole being either the matrix of the hypogram or the hypogram as matrix” (Riffaterre, 1978:13). Het centrale gat in het koekje symboliseert de kerngedachte die verscholen zit in de holtes van de tekst en die door de auteur geëxpandeerd en geconverteerd wordt tot een paradigma met hypogrammen die door de lezer weer moeten worden samengesteld (Meijer 2013:120).¹⁵ Samenvattend kan ik Riffaterres intertekstualiteitsdenken als volgt visualiseren:



Tabel 1 Riffaterres leesstrategie

¹⁴ Hopkins (2005:2) verwoordt die gedachte als volgt: “Il s’agit, plus ou moins, de la ‘rétrolecture’ de Riffaterre 1978, selon laquelle le lecteur s’aperçoit que tout un ensemble d’images d’un poème constituent en effet des variantes d’une seule proposition sous-jacente, qui les génère toutes. Cette ‘seule structure sémantique’ mentionnée déjà en 1966 n’est rien d’autre que la matrice de 1978”.

¹⁵ De complexe terminologie in Riffaterres theorie was een punt van kritiek, niet zijn theorie zelf die zoals bij Bloom louter literair is (De Pourcq & De Strycker 2013:41).

2.3.5 Genettes transtekstualiteit

Hoewel ook Genette oordeelt dat een tekst niet als een afgesloten geheel kan worden beschouwd, gaat de Franse literatuurwetenschapper nog verder in de beperking van de lezersvrijheid en de verenging van het intertekstualiteitsbegrip (De Strycker 2012:45). In *Palimpsestes* (1982) hanteert Genette een taxonomische benadering voor de manier waarop teksten onderling expliciet of impliciet met elkaar in relatie staan. Zo onderscheidt hij vijf vormen: *intertekstualiteit*, *paratekstualiteit*, *metatekstualiteit*, *hypertekstualiteit* en *architektualiteit*. Die verschillende vormen groepeerde Genette (1982:7) vervolgens onder het koepelbegrip *transtekstualiteit*: “tout ce qui met [un texte] en relation manifeste ou secrète avec d’autres textes”. Wat Kristeva anders gezegd intertekstualiteit noemt, heet bij Genette transtekstualiteit (De Pourcq & De Strycker 2013:43).

De intertekstualiteit is voor Genette slechts één van de vijf specifieke vormen van transtekstualiteit en is dus duidelijk beperkter dan bij Kristeva: “Je le définis [...] d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] le plus souvent par la présence effective d’un texte dans un autre” (Genette 1982:8). Met andere woorden, tekstfragmenten moeten effectief hernomen worden in andere teksten. Voorts kan intertekstualiteit volgens Genette (1982:8) optreden in de vorm van een citaat, plagiaat en een allusie.

Ten tweede verzamelt Genette bij paratekstualiteit tekstelementen die buiten de tekst staan.¹⁶ Het zijn zogeheten “seuils” (drempels) die de lezer moet overschrijden om tot in de literaire tekst door te dringen, maar zij kunnen de tekst wel meteen al een bepaalde richting geven (De Strycker 2012:46). Parateksten worden als volgt verder ingedeeld in epiteksten en periteksten die elk op hun beurt auctoriaal of editoriaal kunnen zijn (Dupuy 2008:28).¹⁷ Periteksten staan daarbij duidelijk dichterbij de tekst dan epiteksten. Schematisch kan ik die indeling als volgt weergeven:

¹⁶ Genette (1987: 7-8): “la relation que [...] le texte [...] entretient avec son paratexte: titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette [...]”.

¹⁷ Het spreekt voor zich dat de auctoriale parateksten voor de voorliggende tekstanalyse het relevants zullen zijn.

	Parateksten	
	Editoriaal (niveau uitgeverij)	Auctoriaal (niveau auteur)
Epiteksten	Reclame/publiciteit Catalogi aankondiging	Briefwisseling Verslag Interview Ontwerptekst
Periteksten	Boek Omslag Flaptekst Omslagillustratie	Titel Ondertitel Hoofdstuktitel Tussentitels, kanttekeningen Voorwoord/Nawoord
	Illustratie	

Tabel 2 Parateksten naar Genette (1987:7-8)

Een derde vorm van transtekstualiteit is metatekstualiteit. Dat type duidt op een tekst die een commentaar vormt op een andere tekst: “la relation, on dit plus couramment le ‘commentaire’, qui unit un texte à un autre texte dont il parle” (Genette 1982:10). Onder hypertekstualiteit definieert Genette (1982:11) het begrippenpaar hypertekst en hypotekst. De hypotekst slaat op de oudere tekst waarnaar verwezen wordt in de hypertekst. De architectekstualiteit tot slot wijst op een relatie tussen een tekst en zijn genre. Hoewel Genette (1982:12) opmerkt dat het aan de lezer is of aan de criticus toekomt om dit te bepalen, stemt dat niet altijd overeen met wat de paratekst probeert aan te geven.

2.3.6 Claes’ transformatie

In het Nederlandse taalgebied bewandelt Paul Claes een middenweg tussen de auteursintentie als maatstaf en een radicaal lezersperspectief (De Pourcq & De Strycker 2013:50). Claes definieert in zijn theoretisch essay *Echo’s Echo’s* (1988) intertekstualiteit als “het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend” (Claes 1988:50). Claes ziet de eindtekst of *fenotekst* niet als een slaafse of passieve navolging van een grondtekst of *architekst*, maar als een transformatie van die architectekst.¹⁸ Die transformatie van de grondtekst kan zowel op vormelijk als op inhoudelijk vlak doorgevoerd worden. De lezer zal de functie van de transformatie moeten constateren en de betekenis ervan interpreteren (De Pourcq & De Strycker 2013:49). In tegenstelling tot Genette kent Claes de

¹⁸ Het begrip fenotekst mag echter niet verward worden met Kristeva’s gelijknamige term.

lezer weer een belangrijke rol toe in het “proces van betekenistoekenning” van de intertekstuele relatie en hanteert hij de intentie van de auteur minder als maatstaf (2013:50).

2.4 Intermedialiteit versus intertekstualiteit

Er zijn twee manieren om met de term intertekstualiteit in het kader van intermedialiteit om te gaan. Enerzijds kan vertrokken worden vanuit een breed intertekstualiteitsbegrip zoals onder anderen Vervaeck (1999b:172) doet.¹⁹ In een dergelijke interpretatie verwijst de intertekst niet uitsluitend naar teksten, maar ook naar beeldende kunst, fotografie en muziek. Intermedialiteit wordt dan een subcategorie van intertekstualiteit. Anderzijds gaat een breed intermedialiteitsbegrip zoals bij Rajewsky (2005:54) samen met een eng intertekstualiteitsbegrip. In die context impliceert het tekstbegrip dat “intertextuality is understood in the limited sense of references by a (literary) text either to individual other texts or to literary (sub)systems” (2005:54). In die definitie wordt intertekstualiteit onder de noemer van intermedialiteit geplaatst. Intramediale verwijzingen handelen dan niet uitsluitend over referenties van tekst aan literatuur, maar in bredere zin ook over referenties binnen eenzelfde medium. Een schilderij dat refereert aan een ander schilderij of de schilderkunst, een film die zinspeelt op een andere film of het medium film zijn eveneens voorbeelden van intramedialiteit.

Naast de intermediale verwijzingen naar beeldende kunst zijn er in *Als op de eerste dag en Oorlog en terpentijn* behoorlijk wat intertekstuele verwijzingen terug te vinden.²⁰ Om ook die intertekstuele reminiscenties in een intermediale analyse op te nemen, ga ik uit van een breed intermedialiteitsbegrip, waarbij ik – zoals hierboven uiteengezet – intertekstualiteit interpreteer als een vorm van intramedialiteit.²¹

¹⁹ Vervaeck (1999b:172) verstaat tekst immers als een “gecodeerd systeem van tekens, zodat alle fictionele vormen (dus ook schilderijen, muziek en beeldhouwwerken) onder de definitie vallen.”

²⁰ Uiteraard wil ik hier net als bij de intermediale verwijzingen niet exhaustief te werk gaan, maar ik zie mij toch wel genoodzaakt om ook intertekstuele verwijzingen op te nemen in mijn analyse. Zij hebben naar mijn mening een invloed op de literaire vertelling en sturen zo ook de intermediale verwijzingen in de romans. Bijgevolg wordt mijn interpretatie beïnvloed door de intertekstuele verwijzingen.

²¹ Voor een schematische weergave van die gedachtegang verwijs ik naar de lijst van afbeeldingen (Ill. 2).

Hoofdstuk 3 Methodologie

3.1 Algemene werkwijze

Dit onderzoek stelt zich ten doel om de verschillende soorten intermedialiteit die op de romans *Als op de eerste dag* en *Oorlog en terpentijn* van toepassing zijn in kaart te brengen. Daarnaast zal onderzocht worden welke functies de verschillende intermediale verwijzingen hebben in de romans en of er eventueel een evolutie waar te nemen is. Vooraleer ik aanvang met mijn tekstanalyses, licht ik eerst mijn algemene werkwijze toe. Om de uiteenlopende reminiscenties aan muziek, literatuur en beeldende kunsten te kunnen onderzoeken, baseer ik mij grotendeels op het driedelige analysemodel dat Gorus (2011) ontwierp in haar proefschrift '*Alles heeft een rand*'. *Intermediale verwijzingen naar beeldende kunst in het werk van Peter Verhelst (1987-2005)*. Hoewel Gorus niet alleen proza, maar ook poëzie en theater van Verhelst behandelde, is die studie ook voor de voorliggende romananalyses bruikbaar, omdat het model mij de mogelijkheid biedt de teksten op drie verschillende niveaus te bestuderen. Toch heb ik in de loop van mijn onderzoek het model nog verder verfijnd en uitgebreid in functie van de specifieke intermedialiteit in de drie romans.

3.2 Methodologische structuur

In haar model vertrekt Gorus (2011:85) vanuit de verwijsmethoden die door Genette en Claes toegepast worden in de intertekstualiteit. Genette (1982) maakt een indeling in “la citation”, “le plagiat” en “l’allusion”, terwijl Claes (1988) focust op het onderscheid tussen citaten en allusies:

- Het citaat of ‘la citation’ is de meest expliciete en letterlijke vorm van verwijzing. Het gaat om de “présence effective d’un texte dans un autre” (Genette 1982:8). De geciteerde tekst is duidelijk identificeerbaar omdat die tussen aanhalingstekens geplaatst wordt, met of zonder duidelijke bronvermelding. Claes (1988:63) noemt een dergelijke, duidelijk identificeerbare herhaling van een architectst in een fenotekst een *wetenschappelijk citaat*. Een niet nauwkeurig geïdentificeerd citaat of een getransformeerde, niet letterlijke herhaling van de architectst, zoals een geparafraseerde vertaling, typeert Claes daarentegen (1988:63) als een *literair citaat*.
- Veel minder expliciet is de plagiaatvorm, ‘le plagiat’, waarbij de aanhalingstekens weggelaten worden, maar de tekst nog steeds letterlijk wordt overgenomen van de brontekst. Dat gebeurt onaangekondigd, zonder bronvermelding en dus onrechtmatig (Genette 1982:8). Claes (1988:62) vermeldt *zelfplagiaat* als de auteur fragmenten uit zijn vroeger oeuvre (gewettigd) overneemt in nieuw werk.²²
- Bij de allusie, ‘l’allusion’, is de verwijzing niet letterlijk, niet duidelijk identificeerbaar en moet ze door de lezer gedecodeerd worden (Genette 1982:8). Een parafraze van een woord omschrijft Claes (1988:104) als een *lexicale allusie*. Daarnaast verwijst een *tekstuele allusie* naar de gehele fenotekst. Een *structurele allusie* tot slot “ontstaat wanneer tussen elementen van de fenotekst dezelfde relatie bestaat als tussen elementen van de architectst” (Claes 1988:106).

Voor de tekstanalyses en catalogisering van de uiteenlopende reminiscenties aan literatuur en de andere kunsten in de gegeven romans wil ik analoog aan Gorus (2011) een gelijksoortige driedeling toepassen. Het plagiaatbegrip van Genette laat ik voor de analyses evenwel buiten

²² Een voorbeeld van Claes’ *zelfplagiaat* is de titel van de roman *Als op de eerste dag*. Die titel dook immers al eerder op als vers zeven uit het gedicht ‘Een beeld van jou’ uit de dichtbundel *Francesco's paradox: gedichten* (Hertmans 1996:63).

beschouwing, omdat ik dat voor mijn onderzoek niet relevant acht. In plaats daarvan maak ik in de lijn van Gorus (2011:87) gebruik van de term referentie die volgens Bouillaguet (1989:496) een vierde methode van verwijzen impliceert. Referentie of “la référence” geeft een expliciete vermelding van de bron, zonder letterlijke overname van de inhoud van die bron (1989:496). De bovenstaande beschouwingen laten zich als volgt samenvatten:

INTERTEKSTUELE DRIEDELING		
REFERENTIE	CITAAT	ALLUSIE
<ul style="list-style-type: none"> • Verwijzing: tekst → tekst met naam/titel/auteur 	<ul style="list-style-type: none"> • Duidelijke geïdentificeerde, letterlijke verwijzing/wetenschappelijk citaat • Minder expliciet geïdentificeerd: literair citaat • Lexicaal citaat 	<ul style="list-style-type: none"> • Niet duidelijke geïdentificeerde en/of parafrase: <ul style="list-style-type: none"> – Lexicale allusie – Tekstuele allusie – Structurele allusie

Tabel 3 Intertekstuele driedeling (naar Gorus (2011:87) met aanvullingen SDG)

De bovenstaande driedeling heeft betrekking op intertekstualiteit. Toch kan deze opsplitsing volgens Gorus (2011:87) ook toegepast worden in een bredere, intermediale context. Op die manier neemt zij in haar intermediale benadering enkel relaties op tussen literaire teksten en beeldende kunst. Hierbij is het begrip ‘citaat’ echter wel problematisch, omdat het verschil in semiotische systemen tussen literatuur en visuele media niet toelaat letterlijk te citeren. De enige manier om een beeldend kunstwerk te citeren in een tekstueel medium, is een projectie op het tweedimensionale vlak van het blad. Dat vormt dan een zogenaamd “beeldcitaat (reproductie)” in de literaire tekst (Gorus 2011:88). Omgekeerd beschouwt de onderzoekster een “tekstcitaat” ook als “een tekst die deel uitmaakt van een beeldend kunstwerk of van het discours van een beeldend kunstenaar” (2011:88). Ten slotte kan er ook gealludeerd worden op een kunstwerk door “een onrechtstreekse verwijzing” naar een beeldend kunstwerk (2011:88). De verwijzing is dan impliciet, meer bepaald een lexicale omschrijving of het nieuwe artefact kan een zelfde of gelijksoortige structuur vertonen als het beeldend werk, waarop gealludeerd wordt. Ook hier kan weer omgekeerd volgens Claes (1988:170-171) de beeldallusie een inhoudelijke, karakteriserende of integrerende functie hebben. In dat laatste geval gaat de beeldallusie “een geheel [...] vormen met het nieuwe werkstuk” (Claes 1988:172). Vooral in

het geval van een allusie heeft de recipiënt een groot aandeel in de perceptie van de intermediale reminiscentie (Gorus 2011:88). Samenvattend komt Kim Gorus tot volgend schema:

INTERMEDIALE DRIEDELING		
REFERENTIE	CITAAT	ALLUSIE
<ul style="list-style-type: none"> • Naam/ titel auteur/ tekst schepper/ beeldend kunstwerk 	<ul style="list-style-type: none"> • Beeldcitaat (reproductie) • Tekstcitaat (wetenschappelijk, literair, lexicaal) 	<ul style="list-style-type: none"> • Lexicale allusie • Tekstuele allusie • Structurele allusie • Beeldallusie

Tabel 4 Intermediale driedeling (naar Gorus (2011:88) met aanvullingen SDG)

Tot slot, om de intermediale relaties doeltreffend te beschrijven wordt bovenstaande driedeling nog eens uitgebreid met de volgende drie niveaus (Gorus 2011:88):

- Tot het thematische niveau behoren referenties (titel kunstwerk/naam kunstenaar), lexicale allusies en tekstcitaten (als metonymische verwijzing naar een ander medium) (2011:89). Die onrechtstreekse contiguïteit kan volgens Claes (1988:65) gestoeld zijn op gelijkenis of contrast.
- Het structurele niveau behelst de ruimtelijke opbouw van de tekst en de structurele allusies die hierop zinspelen (Gorus 2011:89). Het atemporele karakter van een literaire tekst werd onderstreept door theoretici zoals Roman Jakobson en Julia Kristeva. In zijn essay *Spatial Form in Modern Literature* wees Frank er echter al in 1945 op dat de sequentie in literatuur wordt stilgelegd door het simultaan naast elkaar plaatsen van verhaalelementen, beelden en verwijzingen. Zo stelt Frank (1991:17):

This [...] illustrates [...] what we mean by the spatialization of form in a novel. [...]; attention is fixed on the interplay of relationships within the immobilized time-area. These relationships are juxtaposed independently of the progress of the narrative, and the full significance of the scene is given only by the reflexive relations among the units of meaning.

De simultane elementen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en stellen een netwerk samen dat uitdijt in meerdere dimensies. Frank spreekt in dat verband over de *spatial form*

van een literaire tekst.²³ In die structurele benadering kent Frank de lezer een grotere verantwoordelijkheid toe, maar dwingt hem ook te lezen “by continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements” (Frank 1991:20). Die hergroepering vertoont gelijkenissen met de leeswijze van Riffaterre. Daarenboven zijn gelijksoortige principes over de ruimtelijkheid van een literaire tekst terug te vinden bij Barthes (1964), Genette (1969) en Mitchell (1980).²⁴

- In het materiële niveau worden vooral beeldcitaten (reproducties) gecatalogiseerd (2011:89) alsook typografische kenmerken van de tekst om de visuele dimensie ervan te ondersteunen. Synthetiserend komt Kim Gorus tot de volgende tabel:

THEMATISCH	STRUCTUREEL	MATERIEEL
<ul style="list-style-type: none"> • Referenties: naam, titel, auteur, tekst • (Lexicale) allusies • Tekstcitaten 	<ul style="list-style-type: none"> • Structurele allusies • <i>Spatial form</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Beeldcitaten (reproductie)

Tabel 5 Intermediale indeling per niveau volgens Gorus (2011:89) + *spatial form*

Gorus (2011:89) legt in dit laatste schema voor de analyse van een tekst op drie niveaus enkel relaties tussen literatuur en de andere kunsten. Het driedelig analysemodel zal in mijn tekstanalyses van de romans *Als op de eerste dag* en *Oorlog en terpentijn* toegepast worden op een breed intermedialiteitsbegrip. Daardoor neem ik in tegenstelling tot Gorus (2011) ook intertekstuele en andere intramediale reminiscenties op, waardoor ik tot het volgende, overkoepelende schema kom:

²³ Op die manier gaat Frank (1991:7) regelrecht in tegen de opvattingen van Lessing (1788:29-33), die stelde dat er een duidelijke tweedeling is tussen tijd en ruimte, met andere woorden tussen literatuur en beeldende kunst. Hamon (2001:278) daarnaast bevestigt Franks visie door te beweren dat een literaire tekst door de opeenstapeling van intermediale referenties een ruimtelijke structuur krijgt.

²⁴ Mitchell gebruikt Franks opvatting als grondslag door te stellen dat “spatial form is a crucial aspect of the experience and interpretation of literature in all ages and cultures” (Mitchell 1980:273). De ruimtelijke structuur wordt door Mitchell gezien als een systeem dat betekenissen doet ontstaan (Gorus 2011:47). Het inzicht in die betekenis kan bij de lezer in verschillende stappen gebeuren, tijdens of na het lezen. Daarnaast vergelijkt Barthes (1964:186) het vinden van de betekenis met het leggen van een “puzzle magistrale”, waarbij de lezer uitgenodigd wordt om de discontinue fragmentarische elementen structureel met elkaar te combineren. Ten slotte typeert Genette (1969:45) in zijn boek – met de veelzeggende titel – *La littérature et l’espace*, de literaire tekst als een “sorte d’objet total” omwille van zijn driedimensionele karakter.

THEMATISCH	STRUCTUREEL	MATERIEEL
<ul style="list-style-type: none"> • Referenties: (via <i>Einzel-</i> en <i>Systemreferenz</i>) <ul style="list-style-type: none"> – tekst → tekst (intramediaal) – tekst → beeld/foto (intermediaal) – tekst → muziek (intermediaal) – tekst → film (intermediaal) – <i>Ekphrasis</i> • Lexicale, tekstuele allusies: (naar muziek, tekst en beeld) • Beeldallusie • Tekstcitataten: <ul style="list-style-type: none"> – Tekst in beeld (intermediaal) – Tekst in tekst (wetenschappelijk, literair, lexicaal) (intramediaal) 	<ul style="list-style-type: none"> • Structurele allusies • <i>Spatial form</i> • <i>Intermedial gap</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Beeldcitataten: <ul style="list-style-type: none"> – Beeld in tekst (intermediaal) – Beeld in beeld (intramediaal) • Lay-out • Bladspiegel • Tekstopmaak • Lettertekens

Tabel 6 Eigen intermediale indeling per niveau (naar Gorus (2011) met aanvullingen SDG)

Deel 2: Tekstanalyse

Hoofdstuk 4 *Als op de eerste dag* (2001)

*je moet een berg beklimmen
met niets anders dan je ogen
en de weg is vol onooglijkheid*

Stefan Hertmans, 'Drie appels en een berg' (1994)

In het eerste deel van deze tekstanalyse bespreek ik met behulp van de close reading-techniek *Als op de eerste dag*. Hertmans' derde roman is, zoals de flaptekst verduidelijkt, een roman in verhalen die bestaat uit drie maal drie dus negen korte hoofdstukken of "afdelingen" (Bernaerts 2014:1). De negen afzonderlijke verhalen staan schijnbaar los van elkaar en zorgen zo voor een fragmentarisch geheel. Ieder hoofdstuk lijkt met behulp van wisselende vertelinstanties een ander verhaal naar voren te brengen, waardoor een overkoepelend verhaal afwezig schijnt te zijn. De lezer wordt verondersteld om opnieuw te beginnen bij aanvang van ieder hoofdstuk, want hij is immers niet zeker of "het beeld dat hij heeft van de personages en de context van het voorgaande verhaal voortzetting krijgt in het volgende" (Bernaerts 2014:5). De drie delen schetsen volgens Bernaerts (2014:5) bovendien de ontwikkelingsgang van kind (I) over puber (II) naar volwassene (III), maar hoewel de personages gelijkenissen vertonen met elkaar, blijven de verbanden tussen de delen veeleer vrijblijvend en suggestief.²⁵ De identiteit van het (de) hoofdpersonage(s) Simon en Sloba bijvoorbeeld metamorfoseert, ze hebben beiden een grootvader die kopiïst is, maar van een logisch groeiproces is geen sprake. Ook de pauw op de kopie van het schilderij *De witte pauw* van Melchior de Hondcoeter kan als voorbeeld dienen. Eerst wordt het schilderij van de zeventiende-eeuwse schilder ekphrastisch beschreven, maar

²⁵ Het fragmentarische en suggestieve karakter van de roman zou verder in verband kunnen gebracht worden met "la crise des récits" zoals François Lyotard (1979:7) dat beschrijft in *La Condition postmoderne*. Daarnaast zou de idee van decentring en de afwezigheid van eenheid verbonden kunnen worden met Gilles Deleuzes concept van "le rhizome" (1980:31). Beide concepten zullen in deze intermediale tekstanalyse echter niet meer expliciet behandeld worden.

vervolgens “woeker[t]” (AodeD:12) het beeld over de hele tekst en duikt de pauw in verschillende gedaanten, vaak door associaties met onheilspellende geluiden, zoals “roepen” (AodeD:27), “schreeuwen” (AodeD:74) en “de ijskoude schreeuw van een pauw” (AodeD:185), opnieuw op in de roman. Het is daarbij niet meer duidelijk of het nog gaat over de pauw uit het eerste hoofdstuk. De setting, tijd- en plaatsaanduidingen zijn eveneens niet eenduidig bepaald (Bernaerts 2014:5). Hierdoor ontstaat een excès aan narrativiteit dat zorgt voor een steeds uitdijend verhaal waardoor de continuïteit, die we associëren met het genre van de roman, ondermijnd wordt.

Vervaeck (2007:161) en Bernaerts (2014:12) schrijven die kenmerken toe aan het postmodernistische karakter van de tekst en de invloed van poststructuralistische denkers zoals Lacan, Žižek en Derrida. Daarnaast “geeft de fragmentarische compositie” volgens Hugo Bousset (2002:143) “lucht en ruimte aan de lezer, die zelf zijn tiende verhaal kan schrijven”. Dat tiende verhaal is een samenraapsel van diverse stukken die bestaan uit talloze “leidmotieven en intertekstuele allusies” die gevonden kunnen worden in herhalingen, beeldspraak en suggestieve samenhang tussen de verschillende personages.²⁶ Analoog maakt ook Bernaerts (2014:11,12) melding van een samenhang tussen terugkerende beelden en beeldspraak in het chaotische en gefragmenteerde geheel, zoals de zilveren draad, lichamelijke afscheidingen en animale metaforen. De onderzoekers leggen evenwel bijna uitsluitend de nadruk op talige, tekstuele en metaforische herhalingen. Over een eventuele samenhang tussen intertekstuele en intermediale referenties wordt nauwelijks gesproken. Zo wordt een mogelijke allusie op Herman Hesses *Steppenwolf* door Hugo Bousset (2002:140) louter als een bijkomstigheid geïnterpreteerd.

Hoewel ik de postmoderne signatuur van de roman niet wil ontkennen, ga ik voor mijn intermediale tekstanalyse aan de slag met de leesstrategie zoals gepropageerd door Riffaterre. Met behulp van een iteratief proces van lezen, herlezen en verwerken kan een poging

²⁶ Bousset steunt zich voor zijn these van het tiende verhaal op het discours van Julia Kristeva in haar werken *La révolution du langage poétique* (1974), *Pouvoirs de l'horreur* (1980), *L'avenir d'une révolte* (1998) en *Histoires d'amour* (1999). Op basis van haar principe dat het abjecte leidt naar zuivering (“purification de l'abject”, Kristeva 1980:24) stelt Bousset dat in de roman via het abjecte kan teruggekeerd worden naar de semiotische chora. Die chora staat voor ongearticuleerde en onbepaalde chaos (Van Obbergen 2003:11). De terugkeer is volgens Bousset (2002:142-143) evenwel alleen mogelijk als de volgorde van de hoofdstukken door elkaar wordt gehaald en de lezing van de roman eindigt met hoofdstuk acht.

ondernomen worden om in de oneindige escalatie van beelden een dieper liggende intermediale samenhang te ontdekken. Met Riffaterre (1978:13) in het achterhoofd zou er zo sprake kunnen zijn van een matrix. Hierdoor zou het “hermetische” karakter van de roman, zoals Grunberg (2014) dat noemt, ter discussie kunnen staan.

4.1 Thematisch niveau

*In deze tijd heeft wat men altijd noemde
schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand
zij troost niet meer de mensen
zij troost de larven de reptielen de ratten
maar de mens verschrikt zij
en treft hem met het besef
een broodkruimel te zijn op de rok van het universum*

Lucebert, *Ik tracht op poëtische wijze* (1952)

Op thematisch niveau heb ik op basis van de intermediale verwijzingen, allusies en citaten een aantal intermediale thema's en motieven kunnen identificeren. Concreet neem ik aan de hand van de intermediale reminiscenties een onevenwichtige verhouding waar tussen machtsstructuren en een teloorgang van beschavingen. De hang naar macht ligt immers vaak aan de basis van conflicten en oorlogen. In een derde thema wordt *Als op de eerste dag* dan ook als oorlogsroman gelezen waardoor ik ook twee motieven kan onderscheiden, met name *Todesfuge* als leidmotief en de strijd tussen Eros en Thanatos. Alle intermediale verwijzingen zijn bovendien over de hele roman verspreid en de samenhang ervan bevindt zich vaak op een diepliggend niveau.

4.1.1 Machtsverhoudingen

'Landschap met vogels', het eerste verhaal van *Als op de eerste dag*, opent meteen met een ekphrastische beschrijving van een kopie die de grootvader van Simon gemaakt heeft van een schilderij van Melchior de Hondecoeter (Ill.3 en 4), maar in eerste instantie blijft een dieper liggende kerngedachte uit, zoals blijkt uit volgend fragment:

In de kamer waar hij sliep hing een donker schilderij, zo'n zestig bij vijfenveertig centimeter groot, dat een soort van neerhof voorstelde. De warreling van vogels op de voorgrond, de sombere schaduwpartijen en de voor kinderoegen nauwelijks ontwarbare vormen op de achtergrond deden het tafereel elke avond in de zomerschemering vervloeien tot het iets monsterlijks kreeg (AodeD:9).

De omfloerste beschrijvingen tonen aan dat de onbevangen blik van het kind nog niet in staat is om het schilderij te interpreteren. Enkel monsterlijke schaduwen op het behang worden door de 'kinderogen' nauwgezet in de gaten gehouden. Zijn wereldbeeld wordt nog niet door herinneringen belast en alles is nog vrij in te vullen. Pas wanneer het personage ouder wordt,

krijgt de interpretatie meer vorm: “het schilderij [...] groeide [...] met hem mee” (AodeD:10). Ook de ekphrastische beschrijvingen stapelen zich op, waardoor de figuren op het doek steeds meer vorm krijgen. Ter illustratie kan het volgende citaat dienen:

[...] een grote, vuilwitte pauw die zich dreigend en met gesperde bek naar enkele kleinere vogels achter zich omdraait, alsof hij wordt bedreigd. Zijn grote pluimstaart is dichtgevouwen en steekt een beetje dwaas schuin in de lucht, met het soort imponerende nonchalance die alleen zij bezitten **die zeker zijn van hun macht over de situatie** [eigen markering, SDG]. De vormen eromheen bleven in het vage, maar de pauw was definitief uit het landschap in het wereldbeeld van de jonge man gestapt (AodeD:10).

Uit dit citaat blijkt dat de pauw geassocieerd wordt met het kwade en met de onderdrukker. Zo staat de pauw symbool voor de machthebber die de kleinere dieren op het erf domineert. Wanneer Simon later in een museum in Salzburg het echte schilderij van De Hondecoeter ontdekt, laat de aanblik ervan een zodanige indruk op hem na dat hij zijn leven (‘werkelijkheid’) interpreteert, zelfs modelleert naar het schilderij:

De somberheid die het tafereel voor hem had overheerst, leek plots weggevallen. Licht straalde vanuit het gelige parket, de smetteloze muren en de helderheid van de voorjaarsdag intensief over het doek. De pauw leek plots bevattelijk, de dieren op de achtergrond traden naar voren als was er geen ontkomen aan. In plaats van vormen zag hij nu pas een werkelijkheid en, wat meer was, een hele allegorie (AodeD:14). [...] Nu pas ook zag de man de allegorie die hem voor altijd uit de droom moest helpen: **de grote die de kleine bedreigt** [eigen markering, SDG], de manier waarop de rechtstreeks door de pauw aangestaarde vogels de vleugels geïmponeerd openhouden, om weg te vliegen of omdat ze zich vleugellam voelen worden onder die kille, glazige blik; (AodeD:16).

In die beschrijvingen sijpelt meteen ook de kerngedachte van de roman door, de pauw – als symbool voor het kwade – stapt uit het doek en treedt binnen in de romanwereld. Het beeld wordt tekst en daardoor kunnen machtsstructuren niet genegeerd worden. Op die manier kan het citaat ook allegorisch gelezen worden, namelijk als een afspiegeling van machtsverhoudingen die aanleiding geven tot revolte en machtsstrijd waarbij “het ingehouden geweld van pauwen en kalkoenen duister en metaforisch op de kijker toe straal[t]” (AodeD:14). Precies die relatie tussen onderdrukker en onderdrukten is bijna programmatisch voor verschillende intermediale verwijzingen in de roman. Bovendien wordt er door de verteller in *Oorlog en terpentijn* als volgt naar *Als op de eerste dag* terugverwezen:

zo meende ik ook tot mijn verbijstering vast te stellen dat in het Brusselse restaurant Le Paon Royal, in de gelagkamer op de eerste etage, een van zijn kopieën hing van het *Neerhof met witte*

pauw van de Hondecoeter, een allegorisch tafereel **over de dominantie van het kwaad in de wereld, dat mij ooit tot een heel boek had geïnspireerd** [eigen markering, SDG] (OT:306).

Een eerste thema is dan ook de relatie tussen onderdrukkers en onderdrukten en de daarmee samenhangende machtsverhoudingen. Verdere argumenten om die stelling te staven, zijn terug te vinden in volgende reminiscenties aan tekst, film en muziek.

Ten eerste worden machtsverhoudingen geïllustreerd door intermediale verwijzingen naar de strijd tussen cowboys en indianen. Zo wordt er impliciet en expliciet intramediaal gerefereerd aan Karl Mays romans (AodeD:19,21). In zijn kinderlijke verbeelding identificeert Simon zich stevast met “de opgejaagde dieren” en “de zwakste, de achtervolgde” (AodeD:20), namelijk met het personage Winnetou, het opperhoofd van de indianen. Daarentegen kan hij geen sympathie opbrengen voor “de joviale, rondborstige en zich ergerlijk familiair gedragende cowboys. Hij hield niet van hun pistolen [...]” (AodeD:21). Die gespannen verhouding leidt uiteindelijk tot een uitbarsting van geweld wanneer een andere jongen Simons “reservaat” betreedt (AodeD:25). Voorts vinden we in het citaat “Ons volk ebt weg” (AodeD:31) een tweede intramediale referentie aan de respectloze manier waarop de Amerikaanse overheid in de negentiende eeuw de oorspronkelijke bevolking van het Nieuwe Continent behandelde. Het citaat komt uit het antwoord van Chief Seattle, het opperhoofd van de indianen, aan de regering die een aanbod deed om land van de indianen in te nemen (Smith 1887). Tot slot wordt naar de problematiek van de culturele (wan)verhoudingen tussen de ‘superieure’ blanken en indianen verwezen door de lexicale intermediale allusie op de westernfilm *Little big man* van Arthur Penn (AodeD:27). Tegelijk geeft de film kritiek op de Amerikaanse imperialistische politiek ten tijde van de Vietnamoorlog (Cook 2002:72-76, 174).

In de context van de relatie tussen onderdrukker en onderdrukte is het relevant nog op de volgende muzikale referenties en allusies te wijzen. In het vijfde verhaal loopt de puber Slobo hoog op met de muziek van de *Black Panther Movement* in reactie op de klassieke muziek van Mozart en Beethoven die symbool staat voor de hier dominerende “bekrompen bourgeois” (AodeD:74). In het zevende verhaal duikt de thematiek van de *Black Panther* beweging opnieuw op door de intermediale Einzelreferenz aan de muziek van de saxofonist “Archie Shepp” (AodeD:149). Die pionier van de *Free Jazz* ijverde in de tweede helft van de jaren zestig, gelijktijdig met de *Black Panther* beweging, voor de burgerrechten van de zwarte minderheden (Carles & Comolli 1971:29-31).

Daarnaast heeft Sobo in het vijfde verhaal een relatie met een meisje uit een gegoede Ierse familie wier vader “een virtuoos [was] in woordcombinaties: *bloody* ging met alles en iedereen” (AodeD:87). Wanneer Sobo op een “bloody sunday evening” (AodeD:87) uitgenodigd wordt voor diner ligt een allusie op *Sunday bloody sunday* van U2 voor de hand. De Ierse rockband componeerde het protestlied in 1982 ter nagedachtenis van de veertien dodelijke, onschuldige slachtoffers die tien jaar eerder door het Britse leger neergeschoten werden in Ierland na een vreedzame betoging. De schietpartij op *Bloody Sunday* was het gevolg van een dagenlang aanslepend conflict tussen de katholieke minderheid en de protestantse Noord-Ierse regering gesteund door het Britse leger (Scott Endrinal 2008:93). De band hekelde vooral het zinloze geweld waarmee de daad gepaard ging. Analoog is Sobo meteen na die lexicale allusie “immoreel koud”, kil en gevoelloos geworden (AodeD:88). Vooral die associaties kondigen het dramatische en het zinloze geweld op het einde van het hoofdstuk aan, wanneer het Ierse meisje onder een tram springt en Sobo verzaakt haar te redden.

Tot slot resoneert de intermediale Einzelreferenz “*Be careful with that axe, Eugene* van Pink Floyd” (AodeD:70) vooruit en achteruit naar de verschillende vormen van wreedheid in de roman. Het psychedelische nummer van de Engelse rockband is opgebouwd rond één akkoord met een overweldigende schreeuw ongeveer in het midden, waardoor het overwegend instrumentale nummer een mysterieuze, sinistere sfeer van dreiging en angst oproept (Holm-Hudson 2002:66-67). De bijl (‘axe’) symboliseert de verschillende bloedoffers in de roman, terwijl de “door merg en been snijdende schreeuw” (AodeD:76) in het lied vooruit en achteruit alludeert op de talrijke schreeuwen – al dan niet – van de pauw.

4.1.2 Teloorgang van de beschavingen

Machtswellust, conflicten, onderdrukking, onverdraagzaamheid en extreem geweld leiden tot destructie en een verval van waarden, normen en uiteindelijk ook beschavingen. Dat merkt Titus “Livius” (AodeD:52,55,61,63,66,67) op in zijn “*Ab urbe condita*” (AodeD:55,62). In verhaal vier lezen – of ze worden verondersteld dat te doen – Sobo en zijn vrienden samen met hun leraar Latijn August Keyzer het monumentale werk van de Romeinse historicus uit de tijd van keizer Augustus. In zijn voorrede van *Ab urbe condita* hekelt Livius de verloedering van de oude zeden, die er ooit voor zorgden dat het Romeinse Rijk steeds verder kon uitbreiden, maar door het toenemende zedenverval ijelde de Romeinse beschaving volgens Livius haar ondergang tegemoet (De Schryver 1997:55). De intramediale Einzelreferenz wordt vervolgens

metaforisch herhaald wanneer leraar Keyzer, die door zijn naamgeving refereert aan het Romeinse keizerrijk, als gevolg van perverse pesterijen van de pubers van de trap valt en sterft. Zo lezen we in het volgende tekstfragment: “Keyzer gleed of viel met groot geweld van de hoge trap pal naar beneden. Meteen daarna bleef het dodelijk stil” (AodeD:68). Een gelijkaardige scène vinden we terug wanneer Dreete, de leraar Grieks, Lena wil helpen die motorpech heeft. Ter illustratie kan volgend citaat dienen: “[...] het lijf snokt en het hoofd lijkt opgezogen te worden door de razendsnel draaiende schoepen van de ventilatie. [...] De resten van Dreete worden bij elkaar geschraapt en in een plastic zak gedumpt, de ambulance rijdt weg zonder sirene in de stilte van de ochtend” (AodeD:110). Analoog aan de Romeinse beschaving komt zo ook de Griekse op een gruwelijke en weerzinwekkende wijze aan haar einde. De resten worden op oneerbiedige wijze bij elkaar geveegd alsof de culturen niets meer te betekenen hebben.

Ook de muzikale verwijzingen ondersteunen op het eerste gezicht de extreme revolve tegen leraars en het establishment, maar bij nader inzien bevestigen ze opnieuw de dieperliggende gedachte van een teloorgegane beschaving. Dat idee vinden we bijvoorbeeld terug in de vele verwijzingen naar de muziek van Jimi Hendrix (AodeD:51,58,62,77,84). Hendrix’ muziek is in eerste instantie het geluid van een veranderende generatie en mentaliteit op het einde van de jaren zestig. Zo alluderen de Einzelreferenzen van de songtitels *The wind cries Mary* (AodeD:54) en *Purple haze* (AodeD:63) respectievelijk op het gebruik van de drugsvarianten marihuana en hasj (cannabis), terwijl de liederen *The wild thing is back* (AodeD:65) en *Crosstown traffic* (AodeD:84) alluderen op het streven naar seksuele vrijheid. Daarnaast bevestigen de referentie aan *Star spangled banner* – een ophefmakende rockversie van het Amerikaanse volkslied (Greene 2014:16-21) – en vooral de referenties aan (AodeD:53) en allusie op (AodeD:54) het lied *All along the watchtower* gezongen door Hendrix en geschreven door Bob Dylan de maatschappijkritische ondertoon. Hoewel het nummer zeer mysterieus is en vol symboliek en beeldspraak zit, was *All along the watchtower* belangrijk in de carrière van Hendrix en Dylan. De song verwijst naar de profeet Jesaja die de val van het grote Babylonische Rijk voorspelde dat ook effectief in 539 v Chr. ten onder ging (Varesi 2002:94). Ook de zinnen “there must be some kind of way out of here” (AodeD:54) en “No reason to get exc-i-i-i-ted” (AodeD:54), die de pubers “dreigend” scanderen tijdens Keyzers les, voorspellen niet alleen het onheilspellende einde van de leraar Latijn, maar wijzen in brede zin ook op de wanhopige zoektocht naar een uitweg uit een teloorgegane (Babylonische) beschaving. De laatste regel van

het lied, “and the wind began to howl”, waarschuwt tot slot voor naderend onheil, zoals oorlog en extreem geweld in de wereld (Greil 2010:43).²⁷

4.1.3 *Als op de eerste dag als oorlogsroman*

Die waarschuwing is in de context van deze intermediale analyse uiterst relevant aangezien nogal wat reminiscenties aan literatuur, fotografie, schilderkunst, muziek, film en architectuur verband houden met het thema oorlog. Eerst bespreek ik een aantal algemene referenties om vervolgens meer specifiek een aantal motieven in de roman te behandelen die met dat thema in verband kunnen gebracht worden.

Eerder werd de tweedracht tussen onderdrukkers en onderdrukten al geïllustreerd aan de hand van de machtsstrijd tussen cowboys en indianen. Die strijd escaleert in *Als op de eerste dag* door het motto van het tweede hoofdstuk, “Van Westernfilms het sterven leren”, een verwijzing naar *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* van Peter Handke. In dat essay trekt de Oostenrijkse auteur de parallel tussen enerzijds het beleg van de “friedlichen Ami-Karawanen” (Handke 1998:249) door de indianen en anderzijds het beleg van Sarajevo door de Serviërs tijdens de oorlog in Joegoslavië in de jaren negentig.²⁸ Die zwarte bladzijde in de recente Europese geschiedenis wordt expliciet vermeld (AodeD:30) en in het volgend citaat vinden we er bovendien een intermediale allusie op:

Simon werd later, [...], verslaggever voor een grote krant. Met zwier en omhaal analyseerde hij de oorlogssituatie in voormalig Joegoslavië en hij hekelde de schuldige agressors met gepaste verontwaardiging [...]. Hij kreeg foto's van muzikanten onder ogen die speelden tussen de puinhopen. Ach, hoe graag had hij zich willen vereenzelvigen met de cello spelende moslim-Bosniërs in de kapotgeschoten bibliotheek van Sarajevo [...]. Het was het einde van de vorige eeuw, de tijd van de hernieuwde gruwelen die iedereen zo gretig had aangestaard (AodeD:30).

²⁷ Het in 1967 uitgebrachte lied *All along the watchtower* is dan ook geheel te situeren in de context van de beweging in de Verenigde Staten tegen de Vietnamoorlog (Greil 2010:43).

²⁸ Ter illustratie kan volgend citaat uit Handkes essay (1998:249) dienen: “[...] die Freiheitskämpfer oben – auf den Bergen –, die Zwangsherren in den Tälern, so als Opfer „vor-gesehen“ – aber erscheinen nicht auch in den Western die bösen Indianer oben auf den Felsklippen, die friedlichen Ami-Karawanen überfallend und metzeln – und kämpfen die Indianer nicht doch um ihre Freiheit? Und „allerletzte Frage“: Wird man einmal, bald, wer?, die Serben von Bosnien auch als solche Indianer entdecken?”

In het citaat vinden we een lexicale allusie op de legendarische foto van de cellospeler Vedran Smajlovic, gemaakt in de plat gebombardeerde bibliotheek van Sarajevo door de Russische fotograaf Mikhail Evstafiev (Ill. 5).²⁹ De cellospeler werd destijds het symbool voor het protest van de artistieke wereld tegen de gruwel van de oorlog. Ook hier toont de hij-verteller sympathie voor de slachtoffers en wordt de zwijgende massa met de vinger gewezen. Bovendien springen in het tekstfragment de bewoordingen ‘hernieuwde gruwelen’ in het oog. Ook de oorlog na het uiteenvallen van Joegoslavië roept immers beelden op van concentratiekampen en etnische zuiveringen ondanks de aanwezigheid van “blauwhelmen” (AodeD:33), waardoor automatisch de herinnering ‘hernieuwd’ wordt aan de Tweede Wereldoorlog (Boterman 2013:867). Die herinnering wordt tot slot ekphrastisch beschreven in volgend fragment: “zijn moeder [...] voelt dat er dingen op komst zijn die ze hoopt niet meer te hoeven zien. De herinnering aan obussen, modder, lindebomen bij een schuur, vlees van kippen en konijnen dat in gestolde jus in achterhuizen staat, het ritme van laarzen op kasseien, [...]” (AodeD:136).

4.1.3.1 *Todesfuge* als leidmotief

Eerder stelde ik al dat geweld geïntensifieerd wordt naar oorlog, maar waar de oorlogscontext aanvankelijk nog algemene contouren aannam, wordt ze nu diepgaander geconcretiseerd. Een argument om die stelling te bevestigen is terug te vinden in het volgende tekstfragment:

Toen hij [Simon, SDG] tegen de dertig liep, begon hij zich op een iets gestructureerdere manier voor geschiedenis te interesseren - tevoren had hij hoogstens met een paar beelden geleefd. Hij kreeg een boek over de Poolse joden in handen. Foto's waarop uitgemergelde handen en donkere ogen raakten aan zijn eigen handen en ogen. Een verdwenen volk, een opgestookt volk, domweg door de schoorsteen gejaagd, een wereld verdwenen, huizen ingenomen, gouden tanden omgesmolten, huid en haar voor de industrie. **We graven een graf in de lucht, daar lig je niet nauw** [eigen markering, SDG]. Een volk zonder grond dat ook nog een keer geen grond kreeg toebedeeld om in begraven te worden. Begraven in de lucht, want die is van iedereen. En zelfs dat bleek niet waar (AodeD:28).

Het citaat bevat een ekphrastische beschrijving van een fotoboek met duidelijke verwijzingen naar de Holocaust: ‘foto's waarop uitgemergelde’ ‘Poolse joden’ afgebeeld zijn. Verder wordt

²⁹ Een gelijkaardige foto sierde ook al de cover van de essaybundel *Fuga's en pimpelmezen. Over actualiteit, kunst en kritiek* (1995).

er door de zin ‘we graven een graf in de lucht, daar lig je niet nauw’ in de vorm van een *literair citaat* (Claes 1988:63) lexicaal gealludeerd op het gedicht *Todesfuge* van Paul Celan.³⁰ Zo vertaalt Hertmans hier bijna letterlijk de versregel “wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng” (Celan 1952: verzen 4,19,30). *Todesfuge* wordt bovendien beschouwd als één van de belangrijkste naoorlogse gedichten waarin de joodse dichter van Roemeense origine, in het Duits, de taal van de onderdrukkers, zijn oorlogstrauma verwoordt. De invloed van Celan op Hertmans’ poëzie werd reeds uitvoerig besproken in de studie *Celan auseinandergeschrieben* van Carl De Strycker (2012). Over een eventuele invloed op Hertmans’ proza werd echter geen informatie gevonden. Om de beïnvloeding van Celan in Hertmans’ vroegste dichtbundel *Ademzuil* aan te tonen, onderzocht De Strycker (2012:270) het vocabularium van de dichtbundel. Uit de kleine analyse van het woordbestand bleek dat Hertmans net als Celan zijn gedichten in *Ademzuil* opbouwt rond een beperkt aantal “Schlüsselworte: Asche, Atem, Aug, Blut, Brot, Eis, Herz, Nacht, Rose, Sand, Schlaf, Schnee, Stein, Wort” (Neumann 1968:15). Wanneer we een dergelijke analyse toepassen op de roman *Als op de eerste dag* bekomen we het volgende resultaat:

Celans woordbestand	AodeD
Adem	29
Adem samengesteld	41
As	5
Bloed	22
Brood	2
Hard	39
Hart	23
Ijs + ijskoud + ...	11
Nacht	36
Ogen	125
oog	8
Roos / roze	4
Slaap	20
Slapen	12
Sneeuw	12
Woord	30
Zand	19
Totaal	438

Tabel 7 Celans woordbestand (bij benadering) toegepast op *Als op de eerste dag* analoog aan De Strycker (2012:270)

³⁰ Het gedicht is achteraan als illustratie 50 toegevoegd.

Uit de tabel komt naar voren dat alle sleutelwoorden of hun samenstellingen rijkelijk aanwezig zijn in de roman. Verder is het frappant dat ‘as’ en ‘woord’, twee fundamentele woorden in Celans literaire werk, ook in *Als op de eerste dag* voorkomen, terwijl ze in Hertmans’ debuutbundel *Ademzuil* nog ontbraken. Hoewel het gaat over proza waarin sowieso meer woorden gebruikt worden, en het niet zo’n doorslaggevend argument biedt als een vertaald citaat, kan het woordbestand naar mijn mening toch een duidelijke indicatie bieden van een beïnvloeding die voortzetting zou kunnen krijgen in het proza. Het gebruik van neologismen zoals in Celans poëzie beperkt zich hier tot bijvoorbeeld “sterrenstof” (AodeD:172), maar juist die samenstelling schijnt wel erg functioneel te zijn voor de thematiek. Ook op andere plaatsen in *Als op de eerste dag* zijn er immers allusies terug te vinden op de Tweede Wereldoorlog, de Holocaust en Celans gedicht, waardoor *Todesfuge* als zogenaamd leidmotief kan fungeren.

Naast de vele verwijzingen naar schoorstenen (AodeD:28,33,75,126,177,189), ondersteunt vooral het zevende verhaal die thematiek en het daarmee gepaard gaande oorlogstrauma. In dat hoofdstuk gesitueerd in “het begin van de jaren vijftig” (AodeD:117), maken we kennis met een advocaat, die schijnt te lijden aan liefdesverdriet, zoals ik kan afleiden uit het volgende tekstfragment: “Enkele weken later waren zijn vrijgezellenrust [en] het beschouwelijke verdriet om zijn verloren lief, [...], voorgoed voorbij” (AodeD:120). Vrouwelijke personages “herinneren hem” bovendien “aan wat hij eigenlijk wou vergeten” (AodeD:120,121,122). Maar vervolgens wordt (worden) de vrouw(en) als volgt gekarakteriseerd: “Ze is halfweg de dertig, klein en met blauwzwarte haren. Ze kijkt hem recht in de ogen. Grote, zwarte ogen, geen specifieke uitdrukking. Het is haar parfum dat hem in de war brengt” (AodeD:122). Opnieuw kunnen we die typering als een lexicale allusie op Celans *Todesfuge* interpreteren waardoor het liefdesverdriet omslaat in een worsteling met een oorlogstrauma. De karakterisering roept immers associaties op met de volgende versregels: “dein aschenes Haar Sulamith” (Celan 1952: verzen 18,27,41) en “der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau” (Celan 1952: vers 34). De leeftijd van de apocalyptische vrouw halfweg de jaren dertig symboliseert de opkomstperiode van het Nationaalsocialisme. Bovendien kunnen de zwartgeblakerde ogen en de onnatuurlijke ‘blauwzwarte’ haarkleur verbonden worden met het veraste haar van de joodse vrouw Sulamith. De prangende geur die over de hele roman verspreid is en die de advocaat achtervolgt, zou daarom geassocieerd kunnen worden met de geur van brand en de dood.

Die veronderstelling wordt vervolgens bevestigd door volgende intermediale Einzelreferenzen. Zo wordt er in verhaal zeven tweemaal verwezen naar de muziek van Verdi, namelijk naar de opera’s *Aïda* en *Nabucco*. Beide stellen de onderdrukking van een volk centraal, maar met name

de laatste thematiseert de onderdrukking van het joodse volk (Wright 2011:278). Nadat de advocaat “het slavenkoor” had gehoord barst hij uit in “een onstelpbare huilbui” (AodeD:118,119). Verdi’s muziek roept dus blijkbaar onverwerkte emoties en traumatische gevoelens op. Dergelijke gevoelens brengt ook de actrice ‘Ingrid Bergman’ bij hem teweeg zoals te lezen is in het volgende citaat: “[...] of hij ging een cinemazaal binnen en liet in het donker zijn verdriet de vrije loop, omdat de beheerste gelaatsuitdrukking van Ingrid Bergman hem herinnerde aan wat hij wou vergeten” (AodeD:120). In combinatie met “Bogie” (AodeD:129), de bijnaam voor acteur Humphrey Bogart alluderen de vermeldingen van beide acteurs op de film *Casablanca*, een *film noir* die zich afspeelt tijdens de Tweede Wereldoorlog in de Marokkaanse stad Casablanca, gecontroleerd door het Franse Vichy-regime.³¹

In het kader van de geschetste Holocaust-thematiek eisen ook volgende intermediale verbanden de nodige aandacht op. “Ik viel weer in slaap; droomde dat een witte pauw ogen uit zwartverbrande lichamen stond te pikken, ergens bij een spoorwegberm” (AodeD:185). In dat citaat vinden we een intermediale allusie terug op het schilderij *Eisen-Steig* (1986) (de spoorwegberm in het citaat) van de Duitse beeldende kunstenaar Anselm Kiefer (Ill.6). De kunst van Kiefer is confronterend door zijn kritiek op het nazisme en de Holocaust. Zijn monumentale driedimensionale werken zijn zwaar, duister en niet esthetisch geschilderd. Het is kunst met een gelaagdheid waarbij de toeschouwer zelf op onderzoek moet gaan om de verschillende lagen, de verschillende betekenissen in de werken te ontcijferen (Saltzman 1999:17). Die principes vinden we ook terug in het schilderij *Eisen-Steig* waarbij Kiefer zich baseert op het iconische beeld van de spoorweg die naar de toegangspoort van Auschwitz toeloopt (Ill.7). Ook in *Als op de eerste dag* vinden we talloze verwijzingen terug naar respectievelijk sporen, trams en treinen die de lexicale allusie naar Kiefers poëtische visie en schilderij versterken.

In de roman wordt naar de Duitse kunstenaar ook expliciet verwezen wanneer de ik-verteller het Städelmuseum in Frankfurt bezoekt (AodeD:155). “De zwarte engel van de eenzaamheid. Frankfurt. [Daar] [...] heeft Anselm Kiefer loden vleugels achtergelaten, een spoor van

³¹ Bovendien is de *film noir* een filmgenre dat vanaf 1940 (tot ongeveer 1960) werd gedraaid. De zwart-wit films zijn gekenmerkt, zeker in een eerste stadium, nog tijdens de Tweede Wereldoorlog door cynisme en pessimisme. Later kwamen daar thema’s als politieke corruptie, mystiek, somberheid, melancholie, misdaden, psychotische handelingen en zelfmoordimpulsen bij (Fenske et al. 2013:210). Vooral die onderwerpen zijn ook in *Als op de eerste dag* terug te vinden. Zo zou er in een erg vergaande interpretatie sprake kunnen zijn van een Systemreferenz naar het filmgenre van de *film noir*.

pathetiek waarvan buiten deze muren niets te merken is” (AodeD:155). Het fragment refereert aan de uit lood vervaardigde constructie *Buch mit Flügeln* (1992-1994), een boek waaraan opengespreide vleugels bevestigd zijn (Ill.8). In de secundaire literatuur is geen eenduidige interpretatie van Kiefers constructie voorhanden. Het boek kan zowel kennis en wijsheid, de Bijbel, de boekverbrandingen door de Nazi's of zowaar *Mein Kampf* representeren (Saltzman 1999:34,45,145). In elk geval symboliseert de immense zwaarheid van het loden materiaal iets dat niet in staat is om te vliegen of ten val gebracht is zoals Icarus in het bekende mythologische verhaal (Saltzman 1999:48).

Toch is het vooral het loden materiaal dat bij Kiefer naar de Holocaust verwijst. Zo is lood een materiaal dat bij zeer hoge temperatuur moet opgewarmd worden om het in een vorm – zoals het boek – te kunnen gieten. Daarnaast refereert lood aan het vers “er trifft dich mit **bleierner** [eigen markering, SDG] Kugel er trifft dich genau” (Celan 1952:vers 35) uit *Todesfuge*. Celans gedicht kan trouwens als palimpsest gebruikt worden voor het volledige oeuvre van de beeldende kunstenaar (Saltzman 1999:31). Al die referenties komen voorts samen in het volgende citaat uit *Als op de eerste dag*:

Wit ligt achter de hoge flatgebouwen, [...], de spiegeling van vlokken in het zwart geworden water, een **loden serpentine** in het licht. Ik kreeg weer dat nachtelijke traliewerk [...] voor ogen, **rook weer die scherpe geur**, dat vermengen van motorolie, lipstick en sappen van een jonge vrouw, en **ging onder de douche staan**. Tralies weefden een netwerk voor mijn ogen, tralies die door **de kamer** sneden; **ik kon niet meer** naar de overkant van die kamer **terug** [...] duizend dampende **schoorstenen** [eigen markeringen, SDG] (AodeD:158,160).

In het tekstfragment vinden we een ekphrastische beschrijving terug van het vernietigingsproces in de gaskamers. Daarnaast verwijst de woordcombinatie ‘een loden serpentine’ respectievelijk naar het bovenvermelde kunstwerk van Kiefer en het Holocaustgedicht van Paul Celan (serpentine, ‘serpent’, ‘Schlangen’ (verzen 5,15,27,38)). Bovendien is ook de setting waartegen het fragment zich afspeelt niet toevallig gekozen. In Frankfurt vonden namelijk in de eerste helft van de jaren zestig Auschwitzprocessen plaats (Saltzman 1999:15).

Tot slot duikt een laatste expliciete lexicale allusie op in het negende hoofdstuk van de roman. Op erg lyrische wijze wordt de zwerftocht beschreven van een man. We kunnen in dat verband het volgende lezen: “Ik verdwaalde, al rijdend, in het uitgestrekte gebied van de Canyon. De zon stond strak en genadeloos aan een witte hemel, de weg leek smeltend lood. *Le soleil noir*” (AodeD:179). In tegenstelling tot Hugo Bousset (2002:141) die de verwijzing naar ‘Le Soleil

noir' relateert aan het werk van Julia Kristeva, volg ik in het licht van de intermediale referenties aan en allusies op de beeldende kunstenaar Anselm Kiefer ('smeltend lood') de interpretatie van Saltzman (1999:95). Volgens de onderzoekster leidt 'le soleil noir' of "the black sun" vanuit slachtofferperspectief naar het vers "Schwarze Milch der Frühe" uit Celans *Todesfuge* (1952: verzen 1,12,23,31) en in een afgeleide betekenis naar "the smoke of the crematoria that turned every dawn at Auschwitz into darkness, [...]" (Saltzman 1999:95). Vanuit daderperspectief daarentegen kan 'le soleil noir' in de taal van de onderdrukkers als 'die schwarze Sonne' vertaald worden. Op die manier kan 'die schwarze Sonne' op een mozaïek alluderen in de vloer van de *Obergruppenführersaal* in de burcht *Wewelsburg* (III.9 & 10) nabij de Duitse stad Paderborn. In de jaren dertig liet Heinrich Himmler het zeventiende-eeuwse bouwwerk hervormen tot een opleidingscentrum voor Nazi-officieren en het gebouw deed later ook dienst als concentratiekamp (www.wewelsburg.de). Daardoor kunnen we 'le soleil noir' of 'die schwarze Sonne' interpreteren als Systemreferenz aan de Nazi-architectuur en als de verpersoonlijking zien van "het kwaad in de wereld" (OT:306).

4.1.3.2 Eros en Thanatos: over de strijd tussen goed en kwaad

De menselijke psyche wordt gedomineerd door een voortdurende strijd tussen het goede en het kwade. Dat blijkt onmiddellijk uit het motto helemaal aan het begin van de roman, een intramediale verwijzing naar *Bekentnissen van Zeno* van Italo Svevo:

Alle organismen zijn te rangschikken volgens een rechte lijn, aan het ene uiteinde [...], gekenmerkt door een overmatig, roekeloos verbruik van de levenskracht, in een sterk versneld ritme, waarbij ook het hart geweldig tekeergaat; aan het andere uiteinde bevinden zich de organismen die verschrompeld zijn door het gierige sparen van de krachten, voorbestemd om te bezwijken aan een ziekte die ogenschijnlijk uitputting is, [...].

In het motto wordt meteen een belangrijke paradox duidelijk: 'levenskracht' komt tegenover 'verval' te staan. De dichotomie tussen die twee primaire driften onderscheidt Sigmund Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920). De levensdrift, ook wel seksuele drift of Eros genoemd, wordt in zijn studie tegenover de doodsdrift geplaatst die Freud, in een latere interpretatie, Thanatos noemt (Verweij & Jespers 2001:54). Ook verder in de roman speelt het tweede motief, met name de tweedracht tussen de primaire driften Eros en Thanatos, een belangrijke rol, zoals blijkt uit de volgende intermediale verwijzingen naar muziek, literatuur, film en beeldende kunst.

Zo vinden we in hoofdstuk zes een muzikale verwijzing naar het nummer “*Born to be wild*” (AodeD:107). De titel wijst erop dat iedereen volgens de Christelijke leer door de erfzonde vanaf de geboorte belast is met het kwade. Vanaf de eerste dag werd het aards paradijs immers door lusten en het zondige bedreigd, waardoor de mens uiteindelijk afgleed naar de hel. Die gedachte wordt ook gesuggereerd, op de eerste pagina van de roman, door de intermediale referentie aan “de hel van Jeroen Bosch” (AodeD:9) uit het drieluik *Tuin der lusten* (Ill.11) waarin het scheppingsverhaal en de evolutie naar het menselijke verval gevisualiseerd wordt. De muziekgroep *Steppenwolf*, de uitvoerder van het lied, wordt pas later in het hoofdstuk geëxpliciteerd als bijnaam voor de wolfshond, die met de ironische intramediale naam, “Guido Gezwelle” (AodeD:93) gedoopt wordt. *Steppenwolf* kan bovendien intramediaal verder alluderen op de roman *Der Steppenwolf* van Herman Hesse. In Hesses roman lijdt het hoofdpersonage Harry Haller aan een gespleten persoonlijkheid zoals geïllustreerd wordt door de ambivalente optische illusie op de omslag (Ill.12). Als mens is Haller een journalist die kritisch is voor de ontwikkelingen in Duitsland tijdens het Interbellum en waarschuwt hij voor de nakende oorlog. Daarnaast verpersoonlijkt Haller de *Steppenwolf* die vervreemd is van menselijk sentiment en het kwade in zich draagt (Luteijn 1988:673). Naast de muzikale allusie is vooral de gelijkenis frappant tussen de roman *Der Steppenwolf* en de schizofrene persoonlijkheid van de figuren Simon en Sloba in Hertmans’ roman. Zo zijn er aanwijzingen dat Sloba de oudere versie van Simon is. Ze luisteren bijvoorbeeld naar dezelfde muziek van de *Black Panther* beweging (AodeD:74,149). Simon verpersoonlijkt als kritische “oorlogsverslaggever” in “ex-Joegoslavië” (AodeD:30) het goede, terwijl Sloba “tegen de meeste mensen schrikwekkend grof [deed]” (AodeD:76) en Lena hem als “schoftje” en “rotzakje” typeert (AodeD:109). Als alter ego van de oorlogsreporter en in combinatie met Lena’s “Slavische jukbeenderen” zou de naam Sloba ook kunnen alluderen op de naam van de oorlogsmisdadiger Slobodan Milosevic waardoor Sloba – net als de *Steppenwolf* in Hesses roman – met het kwade kan vereenzelvigd worden.

Verder zijn in het licht van de tweedracht tussen de driften Eros en Thanatos de volgende opeenvolgende fragmenten sprekend:

‘s Ochtends werden ze wakker omdat het tentje schudde. [...], zag hij dat ze omgeven waren door een zee van schapen. De vrouw glunderde bangelijk. Spannend, zei ze, we lijken wel Indianen in de val. Het duurde meer dan een uur voor de hele troep stampend en blatend aan hun tent voorbij was getrokken. Inmiddels vrijden ze, zwetend omdat de zon door de wiegende tent priemde, met de hitsige geur van schapenstront in de neus. De ontelbare kleine hoeven stampten dof over de grond en stierven weg toen ze stil en drijfmat lagen na te hijgen. Wounded Knee, er was ook van

alles aan de hand met Wounded Knee, hij kon het zich niet herinneren maar die woorden waren toen nooit veraf. [...]. Hij kreeg een boek over de Poolse joden in handen (AodeD:28).

In dit citaat wordt de vrijscène ingebed in oorlogstaferelen, waarbij erotische beelden onmiddellijk gekoppeld worden aan het bloedbad tussen cowboys en indianen nabij Wounded Knee en verderop aan de Holocaust. Een gelijkaardige combinatie is ook terug te vinden in de volgende breed uitgesponnen ekphrastische scène uit hoofdstuk zeven:

Maar 's nachts blijft hij wakker liggen. Het parfum van 's ochtends, de weekmakende herinneringen, de benauwdheid in de kamer. [...] Hij is vastbesloten iets in zichzelf uit te roeien, [...] hij [...] gebruikt zijn middagpauze om in de hoerenbuurt te wandelen. [...] Vaag ruikt hij gebraden vlees, [...]. Op de schoorsteen brandt een kaars in een blauwwit stenen pannetje. [...]. De jongen komt terug en stelt zijn zuster voor: [...], donkerder huid dan hij, mooie zwarte ogen waaruit geen emotie valt af te lezen. [...] olie in haar zwarte haren, [...]. Het rood voor zijn ogen trekt langzaam over felgeel naar wit, [...], wit dat hem van binnenuit verblindt met een hitte die zijn oogvliezen verschroeit, snij nu mijn geslacht af in je nauwe opening, ontnem me dat wat me mezelf ontnemt, open mijn buik zodat ik over je heen met mijn binnenste, diepste schande de herinnering bedek aan wat ik doe, nu, en waarin ik niet mezelf herken maar iets oerouds dat me begint op te vreten, dat zich los door me heen diep in je boort en daar de eerste aanvang is van dood (AodeD:124-127).

Ook hier weer laten zich allusies op Celans Holocaustgedicht *Todesfuge* traceren door de volgende woordenschat: 'parfum', 'uitroeien', 'gebraden vlees', brandende 'kaars' in een pannetje met de kleuren van Israël, 'zwarte ogen', 'zwarte haren', 'hitte', 'verschroeit' en 'dood', maar de allusies worden dit keer ingebed in een expliciet wrede, seksuele scène, waarbij de mannelijke advocaat masochistische neigingen vertoont. Dat duale beeld vinden we tot slot onder andere ook nog terug in de teichoskopische blik na de sadistische moord op Lys (AodeD:160) in verhaal acht, het titelverhaal en de suggestieve vormen van de "Schoorsteen van de Fee" (AodeD:177) uit verhaal negen.

Op die manier streven de personages mijns inziens naar de obsessieve herbeleving van een (oorlogs)trauma dat stevast verpakt is in expliciet erotische voorstellingen, in een vergeefse poging om het trauma te vergeten. Die stelling wordt in *Als op de eerste dag* bij nader inzien herhaald door de intermediale verwijzingen naar voyeurisme, zoals naar voren komt in de volgende citaten: "ogen, ogen, ogen [...] hij [lijkt op] een voyeur die er niet is" (AodeD:130) en "haar hoofd lag afgewend en haar benen gestrekt, zodat ik, onder haar bruine rok, in de diepte tussen haar dijnen een vaagwit schemeren zag, de belofte van iets verhevens. Om haar hoofd lag een waaier van roodbruin haar. Ik [...], ging weer achter een boom staan staren, [...]"

(AodeD:41). Het tweede tekstfragment alludeert lexicaal op het kunstwerk *Étants donné* (1946-1966) van Marcel Duchamp. De kijkkast van Duchamp is opgebouwd uit een houten deur waarin twee kijkgaten bevestigd zijn die uitzicht bieden op een naakte vrouw, liggend in een perk van hout, bladeren en takken (Ill.13 & 14). Het vrouwelijke geslacht is zichtbaar en roept associaties op met een opengereten gapende wonde. Verder wordt het voyeurisme van Duchamp herhaald door de intermediale allusie op de film *Un chant d'amour* (1950) van Jean Genet (AodeD:75).³²

Zo kan de herhaling in een intermediale context op basis van het voorgaande niet zozeer geïnterpreteerd worden als de benadrukking van het erotisch suggestieve of het “pornografisch[e]” zoals Grunberg (2014) dat noemt, maar veeleer fungeren de mimetische en ekphrastische beschrijvingen, alsook de intermedialiteit als visualisatie en thematisering van wonden en trauma's uit het verleden. In het kader van Freuds theorie (1975:230) is er aldus sprake van een zogenaamde “Wiederholungszwang” (of ‘herhalingsdwang’)³³. De herhalingsdwang wijst op het streven van de mens om pijnlijke of traumatische situaties te herbeleven. Die dwang staat tegenover lust en genot (Eros) en leidt naar een opheffing van gevoelens, van innerlijke spanning en uiteindelijk het streven naar de dood (Thanatos). Tegelijk tracht de mens om een dergelijke doodsdrijf te verdringen, maar dat impliceert niet dat de drift verdwijnt, integendeel de verdringing leidt tot agressie. Verder kan de agressie drieërlei vormen aannemen (Verweij & Jespers 2001:54-55). Naar buiten gerichte agressie kan zich manifesteren in de vorm van oorlogen en geweld, zoals in de bovenstaande blokcitaten naar voren kwam. Daarnaast uit naar buiten gerichte gewelddadigheid zich tegenover de (ingebeelde) partner, zoals in de breed uitgesponnen erotische plotwending over de kruideniersvrouw in ‘Een zilveren draad’. De vrouw wordt waargenomen “als in een film” (AodeD:164). Bovendien kunnen de veelvuldige herhalingen van de kleur blauw in combinatie met de intermediale Einzelreferenz aan de muziekgroep “*Velvet Underground*” (AodeD:70) alluderen op de film *Blue Velvet* van David Lynch. Die hypothese wordt vervolgens bevestigd door de ekphrasitische beschrijving van de voortuin van de kruideniersvrouw die sprekende gelijkenissen vertoont met de openingsscène uit Lynch's film: “Ik zag dat het huis diep doorliep

³² Een film waarin twee gevangenen erin slagen om via twee gaten in de muur een erotische liefdesrelatie op te bouwen terwijl ze op hun beurt door een kijkgat bekeken worden door een gevangenisbewaker (Malgorn 1988:116).

³³ „[...] daß der Wiederholungszwang auch solche Erlebnisse der Vergangenheit wiederbringt, die keine Lustmöglichkeit enthalten, die auch damals nicht Befriedigungen, selbst nicht von seither verdrängten Triebregungen, gewesen sein können“.

en uitkwam op een tuin. Ik liep tot bij het lage hek. Ik zag gras, wat bomen, paars bloeiende irissen op een keurige rij, ze flaptten met hun grote lippen in de lauwe wind” (AodeD:178;Ill.15). Analoog aan de film waarbij de idyllische scène omslaat in wreedheid, masochisme en seksueel geweld, verandert in de roman de *locus amoenus* in een *locus terribilis* gesuggereerd door de laatste zinnen van hoofdstuk negen: “Vanuit de zachte kilheid van haar laatste ogenblik hoor ik nog steeds de stem van de vrouw, net voor ik toesla: Ik ben bereid” (AodeD:190). Ten slotte kan naar binnen gerichte agressie opduiken onder de vorm van “zelfdestructief gedrag, neurotische zelfkwellerij” en “zelfmoordneigingen” (Verweij & Jespers 2001:54-55). Ter illustratie kunnen onder andere volgende tekstfragmenten dienen: “Hij nam de hamer [...] en sloeg zich, zo hard hij kon tussen de ogen” (AodeD:120,131) en “[hij] neemt het glas [...], bijt erin dat het kraakt” (AodeD:144). Ook het motto van het zesde hoofdstuk ‘De das’, een intramediaal citaat uit *De noodlottige historie van Scholem Weissbinder* van Paul van Ostaijen, kadert in deze laatste vorm van agressie. De hoofdpersoon in van Ostaijens verhaal is “[...] een door zijn psychische geaardheid bepaalde, unieke persoonlijkheid, die geobsedeerd wordt door de drang zich te wurgen om aan de angst voor het gewurgd worden te ontkomen” (Borgers 1971:520).

De setting waartegen de levensdrift en doodsdrift met elkaar in conflict treden is tot slot opmerkelijk. Zo kunnen we vlak nadat Lena Slobo voor de tweede keer een “rotsak” (AodeD:109) noemde en vlak voor Slobo’s zelfmoordneiging in hoofdstuk zes het volgende lezen: “De eerste schemer komt in de lucht, een paar kraaien draaien rondjes boven de lege straten, vaag rood komt in het tere blauw, water in de lucht, water en spiegels [...]” (AodeD:109). Wanneer de advocaat in verhaal zeven de apocalyptische vrouw ontmoet “[komen er] krassen [...] vrij” die zich “in hun volle minuscule kracht” tonen (AodeD:122) en wanneer Lys vermoord wordt in hoofdstuk acht gebeurt dat net voor de nacht verdwijnt (AodeD:154). Op die manier alludeert de setting naar mijn mening op *Het uur blauw* (1987; Ill.16) van Jan Fabre. Fabres monumentale, met blauwe bic bewerkte kunstwerk wordt door Van Damme & Vandepitte (1996:131) bovendien als volgt gekenschetst:

Het uur blauw verwijst in eerste instantie naar een situatie die zich op een bepaald ogenblik van de dag afspeelt. [...] een moment waarop alles onthecht lijkt [...]. Voor een ogenblik versmelten alle levende en dode dingen tot een eenheid [...]. Het is het moment even voor het ochtendgloren, dat Jan Fabre het ‘Uur blauw’ noemt. **Het is de ruimte van Eros en Thanatos, van eeuwige schoonheid en perversie** [eigen markering, SDG], een ruimte waar absolute stilte heerst en waar duizenden zaken op hetzelfde ogenblik aan het gebeuren zijn. Het uur blauw van de natuur is het kruispunt tussen dag en nacht, de plaats die iedereen moet aandoen om zijn weg te vervolgen.

4.2 Structureel niveau

*Je mehr man kennt, je mehr man weiß,
erkennt man: alles dreht im Kreis*

J.W. von Goethe, *Gedichte* (1836)

De roman (in verhalen) *Als op de eerste dag* zoekt niet alleen thematisch aansluiting bij literatuur en de andere kunsten, ook op het structurele niveau zijn intermediale referenties en allusies terug te vinden. De stellingen die ik op het thematisch niveau naar voren schuif, vinden immers doorwerking op het structurele niveau. De intermediale referenties die op een dieper niveau geïdentificeerd en gereconstrueerd werden, kunnen nu op structureel niveau met elkaar in verband gebracht worden waardoor de driedimensionale gelaagdheid, de *spatial form*, van de tekststructuur ontstaat.

Structureel is de roman opgebouwd uit drie triptieken, dus drie maal drie of negen korte hoofdstukken. Binnen die structuur merkt Bernaerts (2014:10) een perspectiefwissel van de hoofdpersonages en vertelinstanties op. Een heterodiëgetische hij-verteller wordt op die manier met een homodiëgetische ik-verteller afgewisseld zodat de volgende sequentie ontstaat: hij-hij-ik, ik-hij-ik, hij-ik-ik. In combinatie met de verwijzing naar “een impromptu” (AodeD:125), een drieledige liedvorm, kan in een intermediale context een parallel verband gelegd worden tussen het variërende vertelperspectief en drievoudige of samengestelde liedvormen, waarvan de muzikale volzinnen kunnen afsluiten zoals weergegeven in het volgende letterschema: AAB, ABB, ABA (Kempf 2010:326). Op basis van die compositorische schema’s interpreteer ik de roman op structureel vlak als een Systemreferenz aan muziek. Zo vertoont de roman ook op dit niveau verwantschap met Celans *Todesfuge*. Het gedicht verwijst immers naar de compositietechniek van de fuga: een meerstemmig muziekstuk met veelvuldige herhaling van het hoofdthema (Benjamin 1991:200). Analoog produceren de intermediale verwijzingen in *Als op de eerste dag* alle een eigen geluid, maar herhalen ze op hun beurt met tussenpozen én in variërende vormen wel de genoemde traumatische thema’s uit het verleden.

Bernaerts (2014:10) ziet daarenboven een symmetrische opbouw in het variërend vertelperspectief, maar in feite is er enkel echte symmetrie in het tweede triptiek. Tussen deel I en deel III is er veeleer sprake van een antisymmetrie tussen de vertelperspectieven (III.17a). Sommige intermediale verwijzingen zoals de figuur van de pauw op het schilderij van De Hondcoeter in het eerste verhaal, duiken ook op in het tweede, vierde, zesde en negende

verhaal van *Als op de eerste dag*. Daardoor zou kunnen gesteld worden dat de buitenste panelen van de triptieken naar elkaar toe bewegen. Door de fragmentatie van de roman en het “woekeren” (AodeD:12,179) van beelden, sluit de structuur zich in de vorm van een negenhoek die de circulaire vorm benadert (Ill.17b & c). In die circulaire structuur zou wel een volledige symmetrie ontdekt kunnen worden, indien zoals bij Hugo Bousset (2002:143) abstractie gemaakt wordt van de chronologische sequentie van de verhalen (Ill.17c).

Verder is het opvallend dat in *Als op de eerste dag* meer dan driehonderd vermeldingen opduiken van kleuren zoals wit, zwart (black), blauw (purple), rood, groen, geel, grijs, roze en oranje.³⁴ Zwart en wit zijn daarbij het meest frequent. In een interview met het Nederlandse dagblad *Trouw* zegt Hertmans over het schrijven met kleuren het volgende:

Ik heb gewerkt met drie paintboxen: de eerste is in een arcadisch groen met donkere vlekken geschilderd. De tweede heeft weet-ik-veel-wat-voor-vieze-kleur, jaren-zeventig-lila met bloedspatten, zoiets. En de derde is heel donker. De sacrale schemer, daar gaat het verhaal het zwarte gat in (Steenhuis 2001).

In combinatie met de referenties aan de Duitse schrijver, filosoof en wetenschapper Johann Wolfgang von Goethe (AodeD:160,162) kan het kleurenpalet bovendien als een intermediale allusie op Goethes *Farbenlehre* (1810) geïnterpreteerd worden. In tegenstelling tot Newton, die zich baseert op de zuiver wetenschappelijke spectrale analyse van de lichtbreking door een prisma, ontstaan volgens Goethe alle kleuren uit de wisselwerking en de contrastwerking tussen licht en duisternis. Verder zijn kleuren volgens Goethe afhankelijk van de individuele, subjectieve gevoelswaarde en emoties (Van Oort 2010:57). Daardoor vormen de kleuren in de roman, samen met de vele herhalingen, vermoedelijke verbanden tussen personages en kleurinterpretaties (Keen 1985: Hfd 13)³⁵, op zichzelf een stelsel van relaties en verwijzingen die op hun beurt eveneens een netwerk vormen dat de lineaire structuur van de tekst uitbreidt.

De twee grondkleuren die uit de tegenstelling tussen licht en donker ontstaan, zijn volgens Goethe geel en cyaan (blauw). Door intensivering hiervan ontstaan dan respectievelijk rood en violet. Die kleuren en de overgang ertussen vormen vervolgens een cirkel die gesloten wordt

³⁴ Aantallen bij benadering: wit (#11), zwart (black) (#66), blauw (“purple”, “blue”) (#56), rood (#39), groen (#13), geel (#11), grijs (#8), roze (#8) en oranje (#2).

³⁵ Zo worden de volgende kleuren gelinkt aan een welbepaalde emotie: zwart (angst, negativiteit), blauw (onderdrukking), rood (vijandigheid, hartstocht en erotiek), geel (lafheid, rationaliteit), grijs (melancholie en onverschilligheid) en wit (onschuld) (Keen 1985).

door magenta bovenaan en groen onderaan (Uitgeest 2010:34-40; Ill.18a). Door nu vervolgens rood, blauw en groen met elkaar te verbinden, ontstaat een driehoek met de punt naar onder die volgens het principe van de additieve kleurmenging met een witte kleur opgevuld wordt. Indien daarentegen cyaan, geel en magenta met elkaar verbonden worden, wijst een tweede driehoek met de punt naar boven. Met het principe van de subtractieve kleurmenging, kleurt die laatste driehoek op zijn beurt zwart (Uitgeest 2010:139-140). Indien de twee driehoeken vervolgens boven elkaar geplaatst worden ontstaat binnen de kleurenring een Davidster (Ill.18b). Zo bevestigt de samenhang van de kleurenhypogrammen het Holocaust-thema uit het thematisch niveau. Bovendien komt Goethes tegenstelling tussen licht en donker, tussen koude en warme kleuren, tussen de witte en de zwarte driehoek, in de roman terug in de vorm van de dichotomie tussen de twee meest voorkomende kleuren, zijnde wit en zwart en in de vorm van de oppositie tussen goed en kwaad, tussen leven en dood(sdrift), tussen Eros en Thanatos. De symboliek van Goethes *Farbenlehre*, gecombineerd met de principes van de kleurmenging, ondersteunt op die manier de verborgen thematiek die met Riffaterres leesstrategie gereconstrueerd wordt. Dat gebeurt hier weerom binnen een circulaire tweedimensionale structuur, waarop de kleuren en als het ware de tekst van de roman uitgesmeerd liggen (Ill.18b).

Verbonden met de kleur blauw en met de thematiek van Eros en Thanatos is, zoals eerder uiteengezet, *Het uur blauw* (Ill.16), waarin de roman zich als het ware afspeelt. Zoals de roman een meerdimensionale structuur aanneemt door de veelheid aan intermediale referenties die een thematische betekenis aan het licht brengen, beoogt het kunstwerk van Jan Fabre, met de titel *Het uur blauw* volgens Van Damme & Vandepitte (1996:132) een zelfde effect:

Het uur blauw is [...] een immens werk dat de voorstelling van dit magische, ongrijpbare moment probeert te vatten en voor te stellen. Door het zijden doek met de blauwe pen volledig vol te krassen, hoeft Jan Fabre de drie dimensies van de reële situatie niet te herleiden tot twee om het binnen het platte vlak te krijgen. Het is het tweedimensionele vlak dat een derde dimensie verwerft. Het gevulde oppervlak verheft zich tot een ruimte waarin zowel de kunstenaar als de toeschouwer iedere richting uit kan.

In het kunstwerk creëren de door elkaar lopende krassen en lijnen een “tumult” dat “resulteert in de mogelijkheid om voortdurend beelden of stukken van beelden te zien opduiken” (1996:131). Ook in de roman gebruikt Hertmans een dergelijke allusie: “krassen komen vrij en tonen zich in hun volle minuscule kracht” en even verderop in “tijd is belangrijk; het laten vloeien van enkele minuten, als zand in de krassen op het eerbiedwaardig oud vernis” (AodeD:122). Analoog komen met de lectuur en herlezing van de tekstblokken steeds nieuwe

inzichten vrij, tenminste als de lezer daar na een ‘mimetische top down’ lectuur even tijd voor neemt of als hij ertoe verplicht wordt door de witruimtes in de bladspiegel. Vergelijkbaar met Van Damme & Vandepitte (1996:131) die Fabres *Uur blauw* dan ook typeren als een oppervlak dat in beweging blijft, kan naar mijn mening eveneens gesteld worden dat de roman een virtuele, mobiele circulaire ruimtestructuur vormt. Nochtans “[veroorzaakt] de schijnbare chaos [...] eerder (sic) rust dan onrust”. Dat gebeurt indien de lezer de orde in de ‘chaos’ en de intermediale samenhang (het paradigma) ontdekt.

Vanuit die circulaire structuur stapelen zich op verschillende niveaus de intra- en intermediale verwijzingen op. Zo groeit stilaan het ringvormige oppervlak in de ruimte uit tot een donutvormig lichaam (vgl. *spatial form*; Ill.19). Indien alle intermediale verbanden die thematisch bij elkaar horen, gerelateerd worden, dan vullen de verbindingslijnen de centrale holte van de donut, “het zwarte gat” op (Steenhuis 2001). Op de snijpunten van die verbindingslijnen is de matrix of indien er meerdere snijpunten zijn, enkele matrices (bijvoorbeeld *Als op de eerste dag* als oorlogsroman) te lokaliseren.

4.3 Materieel niveau

We are all in the gutter, but some of us are looking at the stars.

Oscar Wilde, *Lady Wildermere's Fan* (1893)

Het materiële of vormelijke niveau is het laatste onderdeel van de tekstanalyse. Tot dit niveau behoren de uiterlijke kenmerken zoals de ruimtelijke vorm van het boek en de typografische lay-out van de tekst, evenals “visuele beeldcitaten die de materialiteit van de tekst [kunnen] benadrukken” (Gorus 2011:258).

Vooreerst vormt het detail van de kopie van Melchior De Hondcoeters schilderij, als ‘editoriale peritext’ op de cover van de eerste uitgave van de roman, een voorbeeld van een intramediaal beeldcitaat (Ill.3 & 4). Vanaf de derde druk werd de cover vervangen door een egaal roze omslag, waardoor de lezer vanaf dan volledig aangewezen is op de ekphrastische beschrijvingen van het schilderij in het eerste hoofdstuk om er zich op die manier een beeld van te kunnen vormen. Zo fungeert het schilderij als een *pars pro toto* voor de ganse roman, omdat het – zoals in het thematisch deel uiteengezet – onderliggende intermediale thema’s bundelt, zoals de relatie tussen onderdrukker en onderdrukten.

De fragmentatie van de roman, die reeds in het thematische en het structurele deel van de tekstanalyse besproken werd, werkt ook fysiek door in de lay-out en de bladspiegel. Elk van de negen verhalen begint immers op een nieuw blad, telkens voorafgegaan van een paratextueel motto dat met de geïdentificeerde thema’s verband houdt.

Bovendien zijn binnen elk verhaal – behalve in het derde verhaal van het eerste deel, ‘De ongeborene’ – verschillende tekstblokken van elkaar gescheiden door witruimtes met een speciaal compositorisch teken, namelijk vier vierkantjes die in een ruitvorm geplaatst zijn. Dikwijls domineren die blanco regels de bladspiegel en accentueren ze het fragmentarische karakter van de romantekst. In analogie met McCloud (1994:68-69) die de witruimte tussen twee beelden in een beeldroman als *gutter* definieert, kunnen ook de witruimtes hier tussen de tekstblokken, tussen de verhalen en tussen de delen, als een soort *gutter(s)* fungeren.³⁶ Een dergelijke *gutter* onderbreekt bovendien het temporele verloop van de roman. De frequent

³⁶ McCloud (1994:68-69) definieert *gutter* als een witruimte tussen de horizontaal opeenvolgende beelden van een beeldroman: “Here, in the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea”.

voorkomende gutters geven de lezer de gelegenheid om na te denken over mogelijke intermediale verbanden of zoals in de leesstrategie van Riffaterre om terug te lezen, om de verbeelding en kennis aan te spreken voor een interpretatie (McCloud 1994:68-69).

De vier vierkantjes, als bakens van een ander semiotisch systeem tussen de tekstblokken, benadrukken eveneens de fragmentering en verwijzen bovendien als een Systemreferenz naar de vier oerelementen uit de alchemie: water, lucht, vuur en aarde. De terugkeer naar de oerelementen en oerscène kan geïnterpreteerd worden als het resultaat van (het thema) oorlog die ganse beschavingen vernielt waardoor die culturen opnieuw vanaf nul moeten herbeginnen. In de roman duiken voor élk oerelement zo'n veertig à zestig vermeldingen op. Dat onder de volgende vorm: “water” en lichaamsvochten, “lucht” maar ook hemel en wolken, “vuur” eveneens onder de vorm van brand en een vlam en ten slotte “aarde” zelf en als grond, zand en stof. Daarenboven reconstrueren de vier oerelementen het Egyptische scheppingsverhaal (Roggemans 2009:51), waarop eveneens in dit laatste hoofdstuk gealludeerd wordt: “Ik verenigde mij met mijn hand en ik omhelsde mijn schaduw in een liefdesomarming; ik vergoot mijn zaad in mijn eigen mond en schonk mijzelf nakomelingschap in de vorm van goden’ (Egyptische mythologie)” (AodeD:184).

In de alchemie hebben de vier oerelementen een specifiek symbool (Ill.20) en als ze samengevoegd worden ontstaat alweer de Davidster (Ill.20) (Roggemans 2009:47-56). Vanuit slachtofferperspectief koppel ik die interpretatie opnieuw aan de gruwelpraktijken tijdens de Tweede Wereldoorlog. Vanuit daderperspectief daarentegen vormen de vier vierkantjes opnieuw een Systemreferenz aan de Nazi-architectuur, aangezien die compositie treffende gelijkenissen oproept met de koepel van de crypte (Ill.21) in de burcht *Wewelsburg* (www.wewelsburg.de).

Tot slot wordt op het niveau van de materialiteit de aandacht getrokken door het gebruik van een lange streep in het volgend citaat uit het laatste hoofdstuk: “Ik zei tegen de stilte: ————— Een overvliegend legertuig maakte mijn woorden onverstaanbaar” (AodeD:186). Die lange gedachtestreep vertegenwoordigt een door vliegtuiglawaaï overstemde uitspraak, waardoor er als het ware niets tegen de stilte gezegd wordt. De stilte kan even goed iets aanduiden dat niet expliciet mag genoemd worden of te gevoelig is om erover te praten. In de context van *Als op de eerste dag* als oorlogsroman en de vermelde intermediale reminiscenties aan Celans *Todesfuge* en de beeldende kunst van Anselm Kiefer, wordt de Holocaust hier mogelijk verzwegen. Het verband tussen de stilte en oorlog wordt immers door het

‘overvliegend[e] legertuig’ ondersteund. In de geschiedenis is de Jodenvervolging verschillende keren verzwegen, namelijk tijdens de oorlog door de nationaalsocialisten en zeker in Duitsland na de oorlog. Een deel van de generatie geboren vlak na de Tweede Wereldoorlog, waaronder ook de meiachtenzestigers, vond dat stilzwijgen onaanvaardbaar en wou analoog aan het citaat in Hertmans’ roman reageren tegen de stilte. Onder hen ook Kiefer die met zijn monumentale werken de onverschilligheid van zijn oudergeneratie tracht te doorbreken en de herinnering aan de traumatische erfenis in leven probeert te houden (Saltzman 1999:16).

Hoofdstuk 5 Adorno en het schrijven na Auschwitz



Anselm Kiefer, *Malerei der verbrannten Erde* (1974)

Dit onderzoek stelt zich ten doel de verschillende soorten intermedialiteit in de romans *Als op de eerste dag* (2001) en *Oorlog en terpentijn* (2013) in kaart te brengen. Daarnaast wil ik nagaan welke functies de uiteenlopende intermediale reminiscenties hebben in de gekozen romans. Alvorens ik mijn tekstanalyse van *Oorlog en terpentijn* aanvat, lijkt het mij zinvol eerst nog even stil te staan bij de intermediale samenhang van de roman *Als op de eerste dag*. De tekstanalyse bracht immers aan het licht dat achter iedere ekphrastische beschrijving en achter iedere intermediale allusie, citaat of verwijzing een connotatieve betekenis schuilt. Volgens het intertekstualiteitsdenken van Barthes (1984:69), Claes (1988:50) en vooral Riffaterre (1980:4) wordt zo aan de lezer een actieve rol toegekend. Riffaterre (1983:173) oppert bovendien dat de lezer de literaire tekst maar voor de helft zal begrijpen indien hij geen rekening houdt met parallelle interteksten. In *Als op de eerste dag* konden zo na een hermeneutische lectuur een aantal thema's en motieven of zogenaamde paradigma's onderscheiden worden. Op basis van de intermediale reminiscenties nam ik onderliggende thema's en motieven waar zoals machtsverhoudingen, die escaleren naar zinloos geweld, teloorgang van beschavingen, gruwel, wreedheid, destructie, oorlog en finaal de allesvernietigende Holocaust.

Over het schrijven na Auschwitz heeft Theodor W. Adorno uitspraken gedaan die ook voor mijn onderzoek relevant kunnen zijn. De Duitse filosoof stelt immers dat kunst het trauma zichtbaar moet maken en dat literatuur tot inzichten moet leiden (T'Sjoen 2015:100). Het

literaire werk van Stefan Hertmans is daarenboven volgens Vervaeck (2000:12) en De Strycker (2012:282-283) diep beïnvloed door Adorno's filosofische opvattingen. Daarom zullen Adorno's zienswijzen in dit hoofdstuk verder besproken worden in functie van de voorliggende intermediale studie.

Na het allesoverheersende kwaad van de Tweede Wereldoorlog moest er gezocht worden naar een nieuw paradigma in de (Nederlandse) literatuur. De moord op zes miljoen joden had het maatschappelijke en culturele leven dermate beschadigd, dat het een breukmoment betekende en een heroriëntering van de kunsten noodzakelijk bleek. Adorno (2005:55) stelt immers radicaal: "The idea that after this war life will continue 'normally' or even that culture might be 'rebuilt' - as if the rebuilding of culture were not already its negation - is idiotic". Zo staan de totaal verwoeste landschappen of het verbrande boek met loden vleugels in de kunstwerken van Anselm Kiefer zowel symbool voor het eindpunt als het beginpunt van de beschaving en de kunsten.

De Duitse filosoof Theodor Adorno was samen met Walter Benjamin, Max Horkheimer en Jürgen Habermas lid van de marxistisch georiënteerde *Frankfurter Schule* (Boterman 2013:395-397). In hun studies *Dialektik der Aufklärung* en *Negative Dialektik* gaven Adorno en Horkheimer kritiek op het Verlichtingsdenken uit de zeventiende en achttiende eeuw dat op kennis, rationaliteit en wetenschap gericht was (T'Sjoen 2015:96). Bovendien betogen Adorno en Horkheimer (1969:9) dat de ontwikkelingen in de Westerse cultuur verantwoordelijk zijn voor een extreme focus op rationeel denken, militarisme en fascisme. Zij waren er immers van overtuigd dat het Verlichtingsdenken en het obsessief verlangen naar vernieuwing, zich uiteindelijk door de Tweede Wereldoorlog en de *Endlösung* tegen zichzelf hadden gekeerd:

Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils. Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt. Sie wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen (Adorno & Horkheimer 1969:9).

Zo had "schoonheid" finaal "haar gezicht verbrand" (Lucebert 1952:52) en de oude waarden en normen waren in vlammen opgegaan door de allesverwoestende oorlogsmachine van de Tweede Wereldoorlog. Kunst kan sindsdien niet langer de gangbare burgerlijke ideologie bevestigen. Ze mag niet langer de traditie volgen, maar moet de mainstreamideologie juist ter discussie stellen en pertinente vragen oproepen bij de lezer. De veelvuldig geciteerde uitspraak van Adorno (1951:30) in *Kulturkritik und Gesellschaft*:

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: **nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch** [eigen markering, SDG], und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.

betekent niet dat er geen literatuur of geen kunst meer mag gemaakt worden na 1945, zoals dat eerst verkeerd begrepen werd, maar uit bewondering voor Paul Celans (Holocaust)gedichten stelt Adorno later zijn uitspraak in *Negative Dialektik* bij (De Strycker 2012:189). Zo betoogt Adorno (1973:355) dat kunsten in het algemeen de pijn, het trauma, het leed, de destructie en de rusteloosheid van het oorlogstrauma moeten uitbeelden:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen [eigen markering, SDG]; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.

Precies die gedachte kwam in de tekstanalyse van *Als op de eerste dag* naar voren door onder andere de verwijzingen naar Paul Celans *Todesfuge*. Hoewel er Celangedichten zijn die Hertmans' denken sterker beïnvloed hebben, is het wel hét gedicht bij uitstek over het onvermogen om de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog te verwerken.³⁷ De versregel “wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng” (Celan 1952:4,19,30) is in Hertmans' universum cruciaal omdat het een dubbele dialectische betekenis in zich draagt. De meest voor de hand liggende betekenis is volgens de auteur de letterlijke, want dat is de tragische, de illustratie tot wat de Verlichting geleid heeft volgens Adorno & Horkheimer (1969:9), namelijk mensen begraven door ze de lucht in te jagen als rook. Daarnaast kan er volgens Hertmans nog een tweede betekenis aan de versregel verbonden worden en die is volgens hem literair interessanter:

Celan was ook steeds poëticaal en ik vind dat goede metaforen altijd een poëtische onderkant hebben. Het vers betekent voor een joodse auteur het uitspreken van de *Kaddisj*. Dat betekent het altijd weer herhalen van de naam van de doden. Een mens is niet dood tot zolang men zijn naam blijft herhalen in de *Kaddisj*. Een graf graven in de lucht waar je niet eng ligt, is natuurlijk ook spreken en spreken impliceert lucht produceren. Zolang je een naam zegt, begraaft je die persoon

³⁷ Gesprek met Stefan Hertmans door Sofia De Geest, 3.07.2017, Beersel.

in de lucht en daar ligt hij zeker niet eng. Daar ligt hij in de ruime context van een volk, van een cultuur en van een literatuur.³⁸

Er zijn voor Stefan Hertmans met andere woorden altijd twee kanten aan een (beschreven) beeld of ekphrasis, namelijk de letterlijke of expliciete en de impliciete manier waarop het beeld kan bekeken of gelezen worden.³⁹ In zijn poëticaal essay ‘Vitale melancholie’ uit *Sneeuwdoosjes* (1989:169) verwoordt Hertmans die gedachte bovendien als volgt: “op die manier ontstaan innerlijke spanning, werking van paradoxen, een soort van gekwetst bewustzijn, een gekwetste dialectiek ook, waarin wat we impliceren en verzwijgen even intens aanwezig is als wat er expliciet staat. **Want de werkelijke betekenis van wat we door de poëzie willen zeggen zit in het impliciete** [eigen markering, SDG]”.⁴⁰ Die dualiteit wordt in *Als op de eerste dag* met name geïllustreerd door de intermediale allusie op de iconische foto van de cellospeler in de kapotgeschoten bibliotheek van Sarajevo (III.5). De foto toont visueel het beeld van de oorlogsrüines en de cellospeler. Achter de foto resoneert echter een heel verhaal, een hele geschiedenis die uitmondt in de teloorgang van een grote multiculturele samenleving. Tegelijk symboliseert de muzikant een einde en een begin. De kapotgeschoten stenen architectuur contrasteert met de overlevende, vluchtige muziek, maar hierdoor wordt ook meteen de macht en de onmacht van kunst benadrukt. Zo is de foto een uitbeelding van de dichotomie in het begrip ‘Vitale melancholie’. Op die manier hoort bij iedere intermediale verwijzing die Hertmans oproept in bijvoorbeeld *Als op de eerste dag* steeds een tweede beeld, een tegenbeeld, een off-screen: een tegenverlichting.

Van de lezer wordt bijgevolg in de lijn van Adorno een actieve deelname verwacht; de lezer moet nadenken en reflecteren en daardoor het kunstwerk zelf interpreteren en betekenis geven, want de echte betekenis van een kunstwerk na Auschwitz ligt voor Adorno in de dieptestructuur (niet aan de oppervlakte). Die zienswijze vond ik in *Als op de eerste dag* geparafraseerd terug:

Ooit, in een verre eeuw, hebben de gebroeders Bellini het wezen van een stad bloot proberen te leggen: alles wat daar gebeurt, ook het geringste detail in de **achtergrond**, heeft met al het overige te maken. Een vreselijke koorts van **onzichtbare tekens** verbindt de houding van een voet, de blik van een schoothondje en de schijnheilige kus op de zegelring van een jonge machthebber, de

³⁸ Gesprek met Stefan Hertmans door Sofia De Geest, 3.07.2017, Beersel.

³⁹ In die optiek verschilt de functie van ekphrasis bij Stefan Hertmans wezenlijk van die bij Peter Verhelst die met ekphrasis vooral de eenwording met het beschreven plastisch kunstwerk beoogt (Gorus 2011:323).

⁴⁰ In het citaat kan de term ‘poëzie’ als pars pro toto geïnterpreteerd worden voor literatuur in het algemeen.

suggestieve dijen onder de korte wapenrusting van een verwijfde ridder. **De blik die dit ontdekt** is medeplichtig aan de samenzwering van iets onbegrijpelijks. **Iets van het Eerste, dat voortduurt tot in het ogenblik waarop men kijkt en ziet, als voor het eerst - een blik in de afgrond van de tijd, een herinnering waarvan men niet herstelt** [eigen markering, SDG] (AodeD:150).

Het citaat synthetiseert dat de lezer in staat zou moeten zijn om de impliciete ‘onzichtbare tekens’ of tegenbeelden die verscholen zitten in de ‘achtergrond’ van de literaire tekst, met elkaar te verbinden zodat op die manier een dieperliggend intermediaal netwerk kan ‘ontdekt’ worden. De ‘blik’ van de lezer die dat netwerk ontrafelt, wordt geconfronteerd met een onbegrijpelijke herinnering, een ‘afgrond in de tijd’. Een herinnering aan bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog die traumatiserend blijft en ‘waarvan men niet herstelt’. De ontdekking leidt zo bij de lezer tot wat Hertmans (1989:174-175) in ‘Vitale melancholie’ een “inzichtsschok” noemt. Precies daarin schuilt volgens Adorno literair engagement: het is een constructie “die zichzelf vernietigt of die zich als een illusie laat ontmaskeren” (T'Sjoen 2015:100). De vraag dringt zich nu op in hoeverre deze inzichten nog van toepassing zijn in Hertmans’ Grote Oorlogsroman uit 2013.

Hoofdstuk 6 *Oorlog en terpentijn* (2013)

Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos

T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970)

In het derde deel van deze tekstanalyse bespreek ik weerom met behulp van de close reading-techniek *Oorlog en terpentijn*. Hertmans' voorlaatste roman vertelt in eerste instantie het levensverhaal van zijn grootvader Urbain Martien die hem vlak voor zijn dood in de jaren tachtig van de vorige eeuw twee volgeschreven dagboeken bezorgde. Dertig jaar later verwerkte de kleinzoon de aantekeningen tot een roman over Urbains harde kinderjaren, zijn verschrikkingen tijdens de Eerste Wereldoorlog en zijn grote verloren liefde. Vier jaar na de publicatie wordt *Oorlog en terpentijn* nog steeds bewierookt en erg lovend onthaald.

Nochtans was schrijven over de Eerste Wereldoorlog lange tijd geen evidente kwestie binnen de Nederlandse literatuur. In de eerste jaren na de Grote Oorlog verschenen wel een aantal werken van o.a. Buysse, Claes en Streuvels, maar daarna was er vooral een literaire leegte. Het dagboek *In oorlogsnood* van Virginie Loveling werd zowaar pas in 1999 uitgegeven (Musschoot 2015a:182). In de aanloop naar het honderdste herdenkingsjaar van de Eerste Wereldoorlog ontstond in Vlaanderen evenwel een nood om de ervaringen van die gruwelijke periode opnieuw in literatuur te thematiseren. Titels zoals *Post voor mevrouw Bromley* van Stefan Brijs, *Godenslaap* van Erwin Mortier en *Oorlog en terpentijn* van Stefan Hertmans werden bestsellers. Waarin verschilt Hertmans' roman echter van die andere titels? In de laudatio van de AKO-literatuurprijs 2014, die de roman in de wacht sleepte, kunnen we het volgende lezen:

Honderd jaar na het begin van de Grote Oorlog komt de Vlaamse schrijver Stefan Hertmans met een belangrijk egodocument op de proppen: de memoires van zijn grootvader die vocht aan het IJzerfront. Hij verwerkt ze in een roman die op de grens tussen fictie en non-fictie balanceert.

Oorlog en terpentijn is een oorlogsroman (eindelijk heeft Vlaanderen zijn definitieve 'frontroman'), een familiechroniek en een hartverscheurend liefdesverhaal (www.onserfdeel.be).

Toch dekt een typering als oorlogsroman of genealogische roman de lading maar half. *Oorlog en terpentijn* is ook een roman over kunst, zoals ik uit de titel kan afleiden. Die titel bevat alvast dat sterke oxymoron: twee zaken die normaal geen verband tonen, oorlog en schilderkunst, worden hier tegenover elkaar geplaatst. Het woord *terpentijn* betekent immers 'een oplosmiddel om zware materies, zoals olieverf te verdunnen' (GVD 1984:2899). Zo zou olieverf een metafoor kunnen zijn voor de oorlog die door te refereren aan schilderkunst verdund wordt. Soortgelijke verwijzingen, niet alleen naar beeldende kunst, maar ook naar muziek en literatuur zijn in de roman bij de vleet terug te vinden. In de lijn van eerder verschenen artikelen (1990, 2013a & b) benadert Musschoot (2015b:92-97) dergelijke reminiscenties in *Oorlog en terpentijn* weerom in het licht van een postmoderne benaderingswijze. In deze scriptie wordt echter van die zienswijze en van de alomtegenwoordige oorlogs- en generatiethematiek afgeweken en worden de verwijzingen naar muziek, tekst en beeld in Hertmans' roman geïnterpreteerd vanuit een intermediale onderzoeksstrategie.

6.1 Thematisch niveau

*Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!*

Paul Celan, *Engführung* (1959)

Op thematisch niveau maak ik een onderverdeling tussen intermediale verwijzingen die slaan op het wereldbeeld én mensbeeld in de roman. De intermediale referenties zijn bovendien niet zomaar gekozen. Ze reflecteren of verduidelijken immers vaak een thema met betrekking tot die twee categorieën van beelden. Concreet neem ik drie thema's waar: de destructies van het wereldbeeld en mensbeeld én de (re-)constructie van het mensbeeld. Meer dan op het wereldbeeld hebben de meeste intermediale verwijzingen betrekking op het mensbeeld in de roman. Opvallend is dat het merendeel van de verwijzingen naar literatuur en de andere kunsten in het eerste en het derde hoofdstuk van de roman verwerkt zijn. Dat heeft enerzijds met de beschreven periode te maken en anderzijds met het niveau van de vertelinstantie. In het tweede hoofdstuk krijgt Urbain Martien de vertellersrol toegewezen om zijn oorlogservaringen te verwoorden. In het eerste en derde hoofdstuk is hoofdzakelijk een extradiëgetische verteller aan het woord die de informatie van de intradiëgetische verteller verwerkt. De dichotomie tussen de thema's destructie en (re-)constructie zorgt er verder voor dat ik op het thematische niveau ook nog drie motieven kan waarnemen: het heiligenleven, de cultus van de vrouw en tot slot het spiegelmotief.

6.1.1 Destructie van het wereldbeeld

De wereld waarin Urbain leeft, omvat drie periodes die ik als volgt kan indelen: zijn arme jeugdijaren in het geïndustrialiseerde Gent van rond 1900, de oorlogsjaren 1914-1918 en de jaren na de Eerste Wereldoorlog tot zijn dood in 1981. Geleidelijk aan neem ik echter op basis van de intermediale reminiscenties een teloorgang waar van Urbains wereld. Een eerste thema is dan ook de destructie van het wereldbeeld in de roman. Een argument waarom ik hier over destructie kan spreken, is te vinden in het volgende citaat:

Wat hij ziet is zoiets als op een bewegend schilderij van James Ensor, hoewel hij een hekel heeft aan het werk van deze godgelasterde Oostendenaar met de Engelse naam. [...] Ze rommelen maar wat aan, respecteren de wetten van de anatomie niet meer, weten niet eens hoe ze een glacis moeten leggen, mengen nooit meer zelf hun verf, gebruiken terpentijn alsof het water is, hebben geen weet

van de geheimen van eigenhandig fijngestampt pigment, van fijne lijnolie of het aanblazen van siccatief – geen wonder dat er geen grote schilders meer bestaan (OT:12).

Door de intermediale Einzel- en Systemreferenz wordt hier duidelijk dat Urbain een hekel heeft aan de nieuwe generatie schilders, zoals ‘James Ensor’. Die nieuwe generatie, tevens het symbool voor de moderniteit aan het begin van de twintigste eeuw, wordt door Urbain “klakpotters” (OT:12) genoemd. Het waren volgens hem kunstenaars die niet meer in staat waren om zoals de renaissanceschilders pure ambacht met estheticisme te combineren. Het ware ambachtelijke schildersvak, het laatste spoor van een oude idyllische wereld die Urbain kent van de fresco’s van zijn vader Franciscus, lijkt uitgestorven.

Voorts wordt de destructie van het wereldbeeld verdergezet door de vele referenties aan piloot Daniel Kinet (OT:61,151,154,155,156,307). Kinet was een bekende “kapitein vliegenier” (OT:150) in het Gent van rond 1900 en een “symbool van de nieuwe tijd, van de durf die van de stad uitging, van de hoop op een spectaculaire toekomst in de nieuwe eeuw” (OT:150). Maar net als “Icarus” – op het graf van de vliegenier staan engelenvleugeltjes afgebeeld die zinspelen op de mythologische figuur (Ill.22) – stort ook Kinet neer tijdens een vliegshow. In dat verband kunnen we het volgende lezen: “hoogmoed komt voor de val” (OT:61). Een duidelijke lexicale allusie op *De val van Icarus*, het bekende schilderij van P. Brueghel de Oude (Ill.23). Het schilderij verbeeldt een wereld waarin geen solidariteit is tussen diegene die iets geniaals probeert te doen – eigenlijk het symbool van de kunsten – en de boer, de visser en de herder die onverschillig verder werken. In die zin symboliseert Brueghels prent een miskennis van de kunst. Daarentegen is het schilderij vooral een illustratie van de hoogmoed veroorzaakt door technologische ontwikkelingen, zoals in de luchtvaartindustrie rond 1900, die zorgden voor hoop in een wervelende toekomst, maar die tegelijk ook rampspoed teweegbrachten in de Europese geschiedenis. Zo kwam door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog een einde aan het vooruitgangsoptimisme dat rond de eeuwwisseling nog dominant was. De intermediale allusie op Brueghels *Icarus* incorporeert met andere woorden de centrale gedachte van Horkheimer en Adorno (1969:9), namelijk dat het Verlichtingsdenken zich uiteindelijk door een doorgedreven mechanisering en rationalisering van de samenleving tegen zichzelf heeft gekeerd. Dat lijkt op het eerste gezicht anachronistisch aangezien Adorno’s stellingen pas na de Tweede Wereldoorlog geformuleerd werden, ware het niet dat de kiem van de Tweede

Wereldoorlog geschiedkundig bij de Eerste Wereldoorlog wordt gelegd (Verbeeck 2014:49-51).⁴¹

Het paradoxale beeld wordt vervolgens versterkt wanneer Urbain vier jaar na de dood van Kinet voorbij zijn grafmonument wandelt en vlakbij de plaats van de catastrofe, als een waarachtig tegenbeeld, een meisje ziet baden in een ondiepe waterplas, zoals het volgende tekstfragment illustreert:

Een meisje van een jaar of achttien richt zich geschrokken uit de poel op. Het water reikt amper tot haar knieën. [...] Het meisje kijkt nu haast glimlachend. [...] Al die tijd beweegt ze niet, alleen heeft ze traag haar linkerarm over haar borst gelegd. Hij ziet het donkerblonde toefje op haar onderbuik, het beschaduwde glooiinkje van haar kleine navel, de welving die aan de onderkant van haar jonge borsten onder haar arm zichtbaar blijft, de rechte schouders en de haren die er licht overheen waaien - dat alles dat hij alleen van schilderijen van eeuwen geleden kent, en dan nog alleen van prenten in onduidelijke boeken (OT:152-153).

De ekphrastische beschrijving alludeert naar mijn mening op *De geboorte van Venus* van de Italiaanse renaissanceschilder Sandro Botticelli (Ill.24). Het iconische schilderij beeldt volgens Umberto Eco (2006:16) het renaissance-ideaal af van de perfecte vrouwelijke schoonheid. “Afreodite” (OT:154) wordt op die manier een allegorie van de oude idyllische wereld die Urbain uitsluitend kent van de kunstboeken van zijn vader. Doordat het badende meisje opdoemt op de plaats waar vier jaar eerder Daniel Kinet fataal neerstortte, wordt als het ware een idylle gecreëerd in de hel. De tegenstelling “Icarus en Afrodite” (OT:154) wijst eveneens op destructie zoals ik ook uit het volgende fragment kan afleiden: “Het is het laatste beeld van een oude, idyllische wereld die enkele dagen later finaal aan zijn einde kwam” door het uitbreken van de oorlog (OT:158). Op die manier wordt hier door de geschetste dualiteit ‘vitaal melancholisch’ de macht en de onmacht van de kunsten uitgedrukt.

⁴¹ De verdragen die na de Eerste Wereldoorlog werden afgesloten (o.a. het Verdrag van Versailles) hadden immers een hoge oorlogsschuld bij Duitsland gelegd en door de hertekening van de grenzen waren Duitse minderheden buiten het nieuwe Duitse grondgebied beland. Dat leidde tot een groeiende ontevredenheid bij grote groepen in de Duitse samenleving (Verbeeck 2014:49-51).

6.1.2 Destructie van het mensbeeld

Parallel met het wereldbeeld, neem ik ook in het mensbeeld een destructie waar. Die vernietiging vangt aan wanneer Urbain tijdens “de eerste industriële golf” (OT:38) zijn kunstenaarsdroom moet opgeven om in de ijzergieterij te werken. Er wordt verder gerefereerd aan “Apollo en Diana”, de kunsten en de jacht, die afgebeeld staan op de gevel van het gele rococogebouw op de Gentse Kouter (OT:76). Na een restauratie van het gebouw werden beide figuren “herkapt” (OT:76). “De gedwongen beroepsruil” (OT:76) die Apollo en Diana overkwam, zou ook een metafoor kunnen zijn voor wat Urbain op dertienjarige leeftijd meemaakte.⁴² Zo vraagt hij zich het volgende af: “hoe ver ben ik afgedwaald van wat ik ooit had willen worden, [...]” (OT:227). Het besef dat hij nooit een scheppend kunstenaar zal worden zoals zijn vader wel was, is “tastbaar in zijn ziel gegrift” (OT:42).

Het werk in de ijzergieterij zorgt bij Urbain bovendien voor een fysieke aftakeling. Ter illustratie kan volgend tekstfragment dienen: “Van zijn schouders tot de holte van zijn rug is de huid bezaaid met donkerblauwe putjes en littekens” (OT:52). Niet alleen zijn harde jeugdijaren zorgen voor een fysieke destructie, ook de gruwel en de slachtpartijen aan de IJzer werken een dergelijke achteruitgang in de hand. Daarenboven zorgt de dood van Urbains grote geliefde, Maria Emelia, eveneens voor mentale ontreddeering. Zijn handschrift desintegreert (OT:25), hij ondergaat “elektroshocks” (OT:84) en wordt uiteindelijk “kleurenblind” (OT:287).

Het fysieke en mentale verval van de mens Urbain wordt vervolgens in verband gebracht met de *Geslachte os*, een schilderij van Rembrandt (Ill.25). Bij een bezoek aan de Gentse Beestenmarkt is Urbain getuige van een slachting:

Er vloeide waterig bloed in het vertrapte strooisel onder de snijtafels, en de vormeloze, lichtroze bergen die de op elkaar gestapelde longen vormden, leken nog te leven in hun glibberige materie. [...] Ik neem aan dat hij soms onwillekeurig en met weerzin aan deze oude beestenmarkt heeft moeten denken bij het zien van de slachtpartijen waarvan hij bij de oevers van de IJzer getuige is geweest, aan ingewanden **die naar buiten komen en die daarmee aangeven dat er een grens is overschreden** [eigen markering, SDG] - die waarachter het leven veilig zou moeten zijn voor de

⁴² Bij Apollo en Diana werden de attributen (boog en harp) verwisseld. Analoog moet Urbain zijn droom om net zoals zijn vader kunstenaar te worden opgeven om in de ijzergieterij te werken (OT:76).

grijpgrage klauwen van de dood. [...] De beroemde geslachte os van Rembrandt [...], zei hij: dat is zo goed geschilderd dat ge de stank van de Beestenmarkt gewaarwordt (OT:31).

De extradiëgetische verteller brengt de dierlijke slachtpartijen in dit fragment door middel van een ekphrastische vertelling in verband met de wonden waarmee Urbain geconfronteerd werd en de gruwel die hij heeft moeten meemaken op het slachtveld⁴³ aan de IJzer. Opvallend hierbij is dat Hertmans (2008:12-13) een zeer gelijkaardige beschrijving reeds vroeger formuleerde in *De anamorfose van het lijden*, een bespreking van een sculptuur van Berlinde de Bruyckere.⁴⁴ Daar kunnen we het volgende lezen:

Het lichaam dat ten prooi valt aan de sensatie van het amorge, produceert daarmee zelf de allegorie van de wonde [...]. [De wonden] brengen naar buiten wat binnen had moeten blijven en sturen de tegenstelling tussen binnen en buiten in de war. Vandaar hun onduldbare obsceniteit: zij keren lichaam en denken binnenstebuiten.

In dat citaat uit de vermelde opiniërende tekst spreekt Hertmans wel over ‘obsценiteit’ terwijl dat in de beschrijving van de *Geslachte os* in *Oorlog en terpentijn* achterwege gelaten wordt. De ekphrasis in de roman toont ons expliciet alle details op het schilderij en de bijgevoegde afbeelding (OT:31) probeert de *Intermedial gap* tussen woord en beeld op te vullen. Impliciet representeert het schilderij door middel van een allegoriserende daarentegen de wonden, trauma’s, pijn, leed en destructie waarmee de soldaten aan het IJzerfront geconfronteerd werden. Door die allegoriserende zijn zo niet langer de dieren – zoals de os op het schilderij – opengereten, maar wel het leven, het lichaam en uiteindelijk de mens zelf. Bijgevolg is het hele mensbeeld uit elkaar gerukt door de weerzinwekkende taferelen tijdens de oorlog. Die stelling kan ik vervolgens bekrachtigen door volgend tekstfragment: “van heuvels en boompertijen vervulde achttiende-eeuwse landelijke militaire schildertaferelen, bleef een door mosterdgas verstikte mentale puinhoop achter, akkers vol uit elkaar gerukte ledematen een ouderwetse mensensoort die letterlijk uit elkaar werd gereten” (OT:267). Door de analogie met Rembrandts schilderij wordt het slachtveld zelf nooit direct afgebeeld. Het slachtveld symboliseert daardoor het obscene dat verborgen ligt in de intermediale verwijzing. Ook de intermediale

⁴³ “Het slagveld was [tijdens de Eerste Wereldoorlog] een waar slachtveld” (GVD). Daarom wordt in het verdere verloop van de scriptie de term ‘slachtveld’ gebruikt om de gruwel en de destructie te benadrukken.

⁴⁴ In een publicatie van Kim Gorus (2013:31) over tekstrecyclage of zelfplagiaat (Claes 1988:62) in het oeuvre van Peter Verhelst worden drie vormen van tekstrecyclage opgesomd, met name “vanuit een literair tijdschrift of bloemlezing, vanuit een kunscatalogus en vanuit een boekpublicatie”. Met betrekking tot *De anamorfose van het lijden* (Hertmans 2008) is er hier aldus sprake van tekstrecyclage vanuit een kunscatalogus.

Einzelreferenz aan “Holbeins *Ambassadors*” (OT:39) bekrachtigt die stelling (Ill.26). Het schilderij van de zestiende-eeuwse Duitse schilder toont het proces van de anamorfose of drogbeeld waardoor de toeschouwer “de dood nooit recht in de ogen kan kijken” (OT:39). Het erg subtiele spel met het obscene (expliciteren en verbergen) in *Oorlog en terpentijn*, ligt bijgevolg geheel in de lijn van wat Hertmans (1999:12) formuleert in zijn essay *Het bedenkelijke. Over het obscene in de cultuur*: “Het obscene leeft van een nooit eindigende paradox: het moet over iets verborgens gaan, maar dat verborgene moet publiek worden gemaakt. Zo is het gedoemd zichzelf op te heffen terwijl het zich toont.” Ik ben het daarom niet eens met Arnon Grunberg (2014) die in zijn essay *Alleen de kopie toont het obscene* stelt dat enkel indien Hertmans de cahiers en de schilderijen van Urbain Martien vervalst zou hebben, we dan met een ingenieuze constructie te maken zouden hebben, die opgezet is om de beschrijvingen van geweld (en dus het obscene) te kunnen omzeilen. Bovendien stelt Grunberg (2014):

Ik betwijfel of *Oorlog en terpentijn* volledig aan de eisen voldoet die Hertmans zichzelf ooit heeft gesteld. Als deze roman geen vervalsing is, dan heeft Hertmans wellicht zijn eruditie en academische uitstapjes als een vergissing beschouwd, een omweg, en is hij tot de conclusie gekomen dat hij zich thuis voelt bij wat ik gemakshalve maar even ‘volkse kunst’ zal noemen.

Het mag duidelijk zijn, een dergelijke stellingname getuigt van een erg eenzijdige en in tegenstelling tot Adorno’s visie op literatuur, een zeer oppervlakkige lectuur die geen rekening houdt met de betekenis van de intermediale referenties in de roman. Een lezer die in tegenstelling tot Grunberg (2014) dieper graaft en met de uiteenlopende reminiscenties, zoals die naar de *Geslachte os*, aan de slag gaat, merkt op dat er achter iedere intermediale verwijzing verschillende connotaties en tegenbeelden schuilgaan. Die stelling kan ik bekrachtigen door volgend citaat uit de essaybundel *Engel van de metamorfose* waarin Hertmans (2002:22) Jan Fabres sculptuur *Vleesklomp* (Ill.27) bespreekt, een beeld dat eveneens geënt is op Rembrandts *Geslachte os*.

Bij de vleesklomp gebeurt er echter iets anders dan een spel met de anamorfose: door de amorfe aard van het object (door de kevers overwoekerd vormeloos vlees) zien de kevers de kans de overhand te nemen, ons de gruwelijke ruimte van hun apocalyptische kracht in te duwen. Juist daardoor verwerft het oppervlak zijn triomfantelijke autonomie: de triomf van de parasitaire, dodelijke zwerm die de schoonheid van het lichaam vervangt door een schoonheid van de gruwelijke doodsdrijf.

Het citaat illustreert de dualiteit tussen ‘schoonheid’ (levensdrift) en ‘doodsdrift’, tussen Eros en Thanatos, tussen vitaliteit en destructieve melancholie. In dat verband verdient het volgende citaat uit *Oorlog en terpentijn* bijzondere aandacht:

[...] een stierentors, geschilderd door de beroemde Rembrandt. En het is dat schilderij, waarop iets dat in wezen niet mooi te noemen was, werd omgebogen tot een schouwspel dat kracht en schoonheid bezat. Het is die tegenstelling die knaagt, diep in hem. Het wordt hem, [...] langzaam duidelijk dat er met de schok van de afschuw voor die apocalyptische stapel rottend vlees vol dode blikken iets is wakker geworden dat aan hem trekt, dat zeer doet, dat een nieuwe ruimte in hem opent - dat er voor het eerst een verlangen in hem is ontstaan dat groter lijkt dan hij zelf is. Het is het verlangen om te tekenen en te schilderen, en op het ogenblik dat hij zich daarvan bewust wordt, juist als hij opnieuw zo'n zware lepel met ziedend ijzer in zijn handen klemt, is het alsof hij door zijn knieën knikt. [...] En hij huilt (OT:101).

In de tekstfragmenten zien we een illustratie van de wisselwerking tussen het abjecte en het sublieme, maar met name het laatste fragment is weerom een illustratie van Hertmans' ‘Vitale melancholie’ (1989:169). Door de schok van het abjecte schilderij en de ‘apocalyptische stapel rottend vlees’ begrijpt Urbain plots dat de schoonheid van de kunst niet in de schoonheid zelf ligt, maar dat de aanblik van gruwel en de dood iemand tot het verhevene kan brengen. Analooq aan de cellospeler en Celans fuga als requiem voor de doden uit *Als op de eerste dag*, wil Urbain tekenen en schilderen. Precies daarin schuilt de kracht van de kunst.

De destructie van Urbain bereikt finaal een hoogtepunt tijdens de sterfscène, waarin hij zieltoegt in de houding van de *Geslachte os*, ook weer een lexicale allusie op Rembrandts schilderij: “Als aangeschoten wild is hij erin blijven hangen, de armen en benen gespreid als een opengespalkt dier aan een ladder, en hij is opgehouden met ademen” (OT:332).

De vereenzelvigingen van de mens Urbain met het fictioneel dier op het schilderij van Rembrandt zijn opmerkelijk. Toch wordt Urbain ook nog met andere personages en figuren in verband gebracht. Zo wordt hij vergeleken met zijn vader, de frescoschilder Franciscus. Dat blijkt uit dit fragment: “het uurwerk van mijn vader. [...] het tikt in mijn jaszak als een tweede hart.” Verder wordt Franciscus Frans genoemd, en Frans zou dan weer kunnen verwijzen naar Franz Schubert (OT:74) en de schilders Piero della Francesca (OT:106) en Francisco de Goya (OT:181). Die redenering kent echter een fatale wending. Urbains kleinzoon laat het horloge vallen en de zwarte melancholische schilderijen van Goya roepen associaties op met dood en verderf. De doorverwijzingen zouden kunnen leiden tot wat Vervaeck (1999b:200) *alteriteit* noemt:

Het [personage] (ik) bestaat slechts als ander die steeds verandert, zodat elke vorm van identiteit altijd op het punt staat te verdwijnen. [...] Personages zijn geënt op fictionele scenario's. Hoe belangrijker een personage, hoe meer scenario's het opvoert. Daardoor wordt het minder afgegrensd en lijkt het op andere figuren die dezelfde of verwante scripts belichamen [...].

Toch wil ik in deze analyse niet zover gaan en stellen dat het personage Urbain verdwijnt. Door de hierboven uiteengezette associaties met de *Geslachte os* van Rembrandt ben ik veeleer van mening dat het romanpersonage Urbain Martien door de verschrikkingen in zijn armoedige jeugdijaren, de gruwel aan de IJzer en de dood van zijn veel te vroeg gestorven eerste liefde, zowel fysiek als mentaal opengereten wordt en vervolgens aan flarden scheurt.

6.1.3 (Re-)constructie van het mensbeeld

Precies met die flarden en onsamenhangende informatie gaat de extradiëgetische verteller aan de slag om met behulp van intermediale reminiscenties Urbain te (re-)construeren en vervolgens te typeren. Zoals blijkt uit volgend tekstfragment:

Wat hij wou vergeten, kwam aldus terug in flarden van verhalen, in absurde details, en of ze nu over hel of hemel gingen, het was met dit soort flarden en details dat ik aan het puzzelen moest gaan om iets te begrijpen van wat zich een leven lang in hem had afgespeeld: de strijd tussen het verhevene, waar hij naar snakte, en de herinnering aan dood en verderf, die hem in de greep bleef houden (OT:16).

De lezer kan die puzzelstukken en flarden door middel van intermediale verwijzingen terug aan elkaar rijgen om inzicht te krijgen in de onderliggende intermediale samenhang. Op die manier ontstaat zowel een fysieke als een mentale reconstructie van het personage Urbain Martien. Voor de fysieke typering van Urbain worden vooral referenties aan schilderkunst gebruikt, terwijl verwijzingen naar muziek en bekende componisten zorgen voor een mentale karakterisering.

Zo wordt het uiterlijk van Urbain heropgebouwd door te refereren aan een portret van Arthur Schopenhauer (OT:26). “Zijn helderblauwe ogen, nu meer dan dertig jaar na zijn dood, glinsteren in zijn met schaarse witte haren omkranste hoofd, een beetje zoals op die beroemde afbeelding van de oude Arthur Schopenhauer.” Door de gebruikte ekphrasis kan ik afleiden dat Urbain uiterlijke gelijkenissen vertoont met de Duitse filosoof (Ill.28). Voorts wordt ook nog gerefereerd aan twee andere portretten, respectievelijk: *De man met de gouden helm* (Ill.29) – oorspronkelijk aan Rembrandt toegeschreven – en het zelfportret van Schubert door August Rieder (OT:331,324). Uit die laatste referentie blijkt overigens dat Urbain een beperkt

scheppend kunstenaar was, zeker wanneer zijn gebrekkig zelfportret (Ill.30) met dat van Schubert (Ill.31) vergeleken wordt. Wanneer Urbain daarentegen een kopie kon maken, slaagt hij er veel beter in om zijn persoonlijkheid in een gelaat te integreren, namelijk in het portret van “*De man met de gouden helm*” (OT:331). Ook in *Als op de eerste dag* werd al melding gemaakt van dat schilderij (AodeD:72).

Wanneer verwezen wordt naar muziek, evoceert dat medium vooral het effect dat het heeft op de gemoedstoestand van Urbain. Er wordt dus geen nabootsing gegeven van muziek in taal, maar wel een beeld van de manier waarop Urbain muziek van bekende componisten percipieert. Muziek van o.a. Beethoven (OT:74), Benoit (OT:72), Bizet (OT:75), Offenbach en Verdi (OT:74) roept bij Urbain steeds gevoelens van weemoedigheid op. Het *Stabat Mater* van Scarlatti bezorgt hem zowaar “een zodanige aanval van ademnood dat hij stante pede een injectie met cortisone moest toegediend krijgen” (OT:275). Zodoende krijgen we als lezer een beeld van het karakter van Urbain, met name dat van een gevoelige en sentimentele man (OT:36). In dat verband wordt naar het levensverhaal van Franz Schubert verwezen. De Duitse componist zou kunnen gelden als een zielsverwant van Urbain. Die stelling kan ik tot slot met volgend citaat illustreren:

Diens zwaarmoedigheid, gesublimeerde erotische verzuchtingen, zijn voorkeur voor verinnerlijking die samenhang met zijn tragische levensverhaal [...] creatieve ontplooiing had geleden onder dreiging van militaire dienst. [...] Er was een zeker samengaan van argeloosheid en diepe sensibiliteit in zijn muziek te horen, donkere levensmoed in combinatie met overgevoeligheid, karaktereigenschappen die in dit onschuldig klinkende andantino tot uiting kwamen (OT:325).

De lezer die rekening houdt met dergelijke intermediale verwijzingen in de roman kan op het thematische niveau, in de wisselwerking tussen de destructie van het mensbeeld en de reconstructie van de literaire held, uiteindelijk drie motieven onderscheiden die cruciaal zijn voor de intermediale samenhang van de roman, met name Urbains leven als heilige, de cultus van de vrouw en tot slot het spiegelmotief in *Oorlog en terpentijn*.

6.1.3.1 Heiligenleven

Eerder stelde ik al dat Urbain opvallende gelijkenissen vertoont met zijn vader Franciscus. Samen schilderen in de kerk was voor Urbain immers “de hemel van zijn jeugd” (OT:54). Tijdens zijn leven probeert Urbain samen met zijn vader zo vroom mogelijk te leven om op die manier dichterbij de hemel te komen, zoals volgend citaat aantoont: “hij schildert, een beetje in de hemel al, een hemel van gips en verf” (OT:54). Het streven naar een hoger doel roept naar

mijn mening twee associaties op. Het kan een soort rouwarbeid zijn, “de tol die hij [...] betaalde [...] voor het vroegtijdig verlies van zijn vader, de nederige kerkenschilder” (OT:19). Daarnaast roept het beeld ook associaties op met middeleeuwse kopiïsten. Net als die geestelijken die het verhevene zoeken in de eenvoud van het met engelengeduld overschrijven van handschriften, maakt Urbain reproducties van bekende schilderijen. De “middeleeuwer”, de “zuivere naïeveling” met de “vanzelfsprekende dienstbaarheid” (OT:296) – zoals Urbain gekarakteriseerd wordt – kent op die manier een zuiver contemplatief bestaan in dienst van God en de medemens. In die zin kan de roman geïnterpreteerd worden als een altaartriptiek waarin de drie levens van Urbain, “de heilige als kind, de heilige als soldaat en de heilige in de woestijn van zijn oude dag”, beschreven worden.⁴⁵ Vervolgens wordt er lexicaal gealludeerd op Puccini’s *Tosca*: “de Italiaanse speelman in de steeg zingt *Vissi d’arte, Vissi d’amore*: Ik leefde voor de kunst, ik leefde voor de liefde, ik deed nooit enige levende ziel kwaad” (OT:114). Dat intramediale tekstcitaat is bijna autobiografisch voor Urbain en benadrukt zijn goedhartigheid. Wanneer de Bijbelse tekstpassage uit Lucas 14, 21 en 23 geïntegreerd wordt in een fresco, wordt die goedmoedigheid ook bevestigd door het volgende intermediale tekstcitaat:

Onder het tafereel herschildert Franciscus [...] de tekst uit Lucas 14, 21 en 23, de passus waarin de rijke heer, wiens vrienden niet zijn komen opdagen, tot zijn knecht spreekt: ‘Ga aanstonds de straten en stegen der stad in en breng de bedelaars en misvormden en blinden en lammen hier. Ga de wegen en de paden op en dwing hen binnen te komen, want mijn huis moet vol worden’ (OT:116).

De vroomheid, zelfopoffering en naastenliefde van Urbain Martien (alsook de associatieve relaties met zijn achternaam) komen vervolgens samen in de verwijzing naar de *Heilige Martinus*, een schilderij van Anthony van Dyck (Ill.32). Zodoende wordt de heilige Martinus een spiegelfiguur voor Urbain, net zoals de heilige Franciscus dat is voor zijn vader Frans. Het schilderij van de *Heilige Martinus* wordt alweer ekphrastisch beschreven en aansluitend refereert de extradiëgetische verteller aan de *Legenda Aurea* van Jacopo da Voragine. De middeleeuwse theoloog beschreef het heiligenleven van Martinus. “Naast allerlei wetenswaardigheden somt da Voragine de deugden van Martinus op: nederigheid, waardigheid in het gevecht, rechtvaardigheid en geduld, toewijding in het gebed, vaardigheid in het ontmaskeren van demonen” (OT:303). Allemaal eigenschappen die op Urbain van toepassing zijn, behalve dat laatste, dat had hij “met rood potlood aangestreept” (OT:303).

⁴⁵ Gesprek met Stefan Hertmans door Sofia De Geest, 3.07.2017, Beersel.

6.1.3.2 Vrouwencultus

Naast het heiligenleven onderscheid ik nog een tweede motief in de roman, met name de cultus van de vrouw. Urbain Martien verpersoonlijkt de literaire held, maar toch valt het op dat de vrouwelijke personages een sturende rol vervullen. Opmerkelijk is de onvoorwaardelijke, quasi oedipale bewondering die Urbain heeft voor zijn moeder Celine, een soort Brechtiaanse *Mutter Courage*. “In zijn memoires spreekt hij met een mengeling van afstandelijke liefde en intieme genegenheid over haar” (OT:32). Er wordt in dat verband intermediaal verwezen naar “*De madonna met de stoel van Rafaël*” (Ill.33) waarop “de blik van het in de armen van zijn moeder bescherming zoekende kind [...] elke keer iets waziger [werd]” (OT:95). Na de dood van Franciscus groeit Urbain steeds meer naar haar toe. Wanneer Celine uiteindelijk hertrouwt, stijgt de adoratie nog en is er zowaar sprake van een “jaloerse liefde” (OT:139). Dat komt tot uiting wanneer Urbain na Celines dood haar graf wou beschermen voor de hand des duivels. Die duivel was voor hem Henri de Pauw, zijn stiefvader. In die context verwijst de extradiëgetische verteller op het parallellisme met *Peer Gynt* in het adagio van Edvard Grieg (gebaseerd op een drama van de schrijver Ibsen) (OT:138).

De aanbidding bereikt vervolgens een hoogtepunt wanneer Urbain kort na de bevrijding in 1918 kennismakt met Maria Emelia, zijn eerste liefde:

[...] de jongste, lijkt op mijn moeder: een trotse, zwartharige schoonheid die zich traag en zelfbewust over de binnenkoer beweegt. [...] De jonge vrouw kijkt omhoog, ze ziet mij. Ik speel een soldatendeuntje, ze lacht. Ze heeft bleke, felle ogen, ogen gelijk mijn moeder, en diezelfde zwarte haren. [...] Ik zie de jonge vrouw daar op de binnenkoer bezig met haar rug naar mij (OT:262).

Uit vorig citaat blijkt dat Maria Emelia het evenbeeld is van Urbains moeder. Evenals Celine heeft ook Maria Emelia pikzwarte haren en een trotse houding uitgebeeld door een fiere rechte rug. Het parallellisme tussen Urbains moeder en Maria Emelia is verder merkbaar wanneer Urbain haar aan Celine voorstelt. Zo zegt hij: “Moeder, dit is Maria Emelia” (OT:270). In een ambigue lezing van die zin: “Moeder [...] is Maria Emelia” wordt de moeder nogmaals geïdentificeerd met de geliefde. Sterker nog, Emelia zou zelfs kunnen gerelateerd worden aan Moeder Maria: “Moeder [Maria], dit is [...] Emelia.” Op die manier wordt nog een derde spilfiguur aan de reeks toegevoegd, met name de Heilige Moeder zelf. Dat zou immers een platonische adoratie na Emelias dood in Urbains heiligenleven beter kunnen verklaren, zoals ook dit fragment aan het licht brengt: “Zijn aanbidding kreeg devote trekken, de Onze-Lieve-Vrouw van Zeven Smarten werd de icoon van zijn eigen dode Maria Emelia” (OT:275).

De drie vrouwen – Urbains moeder Celine, Maria Emelia en Moeder Maria – komen vervolgens samen in één beeld dat voor mij de sleutelverwijzing vormt van de gehele roman: *De Venus voor de spiegel* of *Rokeby Venus* van Velázquez (Ill.34). Het schilderij duikt herhaaldelijk op in de roman en wordt door Umberto Eco (2006:17) bestempeld als een van de ideale schoonheidsbeelden. Dat Velázquez' Venus een zeer betekenisvolle plaats bekleedt, wordt meteen duidelijk wanneer de kleinzoon zijn grootvader huilend aantreft in zijn opkamertje met een uitgescheurde afbeelding ervan (OT:14). De spanning wordt vervolgens opgebouwd; het schilderij wordt in eerste instantie ekphrastisch beschreven zonder titel en uitvoerder te vermelden (OT:14). Pas wanneer de extradiëgetische verteller de Londense National Gallery bezoekt, wordt er expliciet gerefereerd aan de *Rokeby Venus* (OT:39). De Venus met donkere haren die “met haar rug naar de kijker kijkt” (OT:14), blijkt later zowel naar de moederfiguur als naar de geliefde te verwijzen. In het derde hoofdstuk wordt immers duidelijk dat de reproductie die Urbain van het bekende schilderij maakte, drager is van zijn “geheime passie” (OT:298). Die passie heeft hij echter door zijn huwelijk met Gabrielle, de zus van zijn te vroeg gestorven geliefde, steeds moeten onderdrukken. Op die manier raakte Urbain verstikt door een “levensverterend” (OT:75) innerlijk gevecht met zijn driften en demonen. In tegenstelling tot de Heilige Martinus uit de *Legenda Aurea* heeft hij die demonen echter niet kunnen “ontmaskeren” (OT:303). Zodoende vormt het aangezicht van de Venus “de sleutel tot zijn geheime gevoelsleven” (OT:314).

Het raster van associaties die de Venusfiguur in zich draagt, spat echter uit elkaar. De *Rokeby Venus* werd immers in 1914, het jaar waarin de Eerste Wereldoorlog uitbrak, vernield door een iconoclaste (Ill.35), die de Venus toetakelde met messteken in de rug en de heupen (Gamboni 2007:187). Zo werd het schoonheidsideaal als het ware rechtstreeks aangevallen. Daarnaast valt het Urbain onmiddellijk op, wanneer hij na de bevrijding in 1918 thuiskomt, dat zijn moeder veranderd is. “Ze oogt gevoeliger en kwetsbaarder.” Haar haren “zijn helemaal grijs geworden; haar fiere rechte rug is gebogen” (OT:260). De destructie van de schoonheid die de Venusfiguur in zich draagt bereikt tot slot een eindpunt wanneer Maria Emelia sterft ten gevolge van de Spaanse griep (OT:272).

Het verdriet waarmee Urbain bijgevolg achterblijft, is immens. Hij dwaalt rond tussen allegorieën van zijn onbereikbaar geworden geliefde. Om dat gemis terug op te vullen, gaat Urbain op zoek naar alternatieven die hij vindt in gelijksoortige schoonheidsbeelden zoals ik uit de vele referenties aan beeldende kunstwerken in dit citaat kan afleiden:

de gesublimeerde, eeuwig jeugdige gestalten bij Giorgione en Rafaël, de jonge vrouw op het prachtige portret van Palma Il Vecchio, of diens naakte *Diana met Callisto*, Titiaans *Venus van Urbino*, de talloze sensuele jonge vrouwen op de fresco's van Tiepolo, Ingres' *Odalisk met de uitgerekte tors* - [...] wereldse vrouwen uit voorgaande eeuwen poserend in mythische taferelen, [...] portretten van trotse burgervrouwen, soms met een hand op het goudbrokaten keurs of de vingers aan de delicaat belichte hals, een enkele sobere parel in het naar de kijker toegewende, onder opgestoken haren half zichtbare, kleine oor (OT:279).

Het enige waarvoor Urbain nog kan leven is de psychologische verering van zijn veel te vroeg gestorven eerste liefde. In de sublimatie van de schoonheid, vertegenwoordigd door de lexicale allusie op *De blik van de schoonheid* van Palma Il Vecchio (Ill.36), vindt hij troost. Niet beseffend dat hij daardoor – allicht ongewild – verraad pleegt tegenover zijn vrouw Gabrielle. Het huwelijk was “wolkeloos voor wie niet beter wist” (OT:18), een verstandshuwelijk, een laatste poging om dichterbij zijn verloren geliefde te komen. In die context refereert de extradiëgetische verteller aan *Bruges-la-Morte* (1892) van Georges Rodenbach.⁴⁶ Urbain wil evenals Hugues Viane een dubbelgangster vinden voor zijn betreurde Maria Emelia (OT:297), maar Gabrielle (Ill.37) was eigenlijk de complete tegenpool van haar jongere zus. Zo wordt ze getypeerd door te refereren aan *The Picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde waarin het portret “van uur tot uur en van week tot week verouderde” (Wilde 1998:10). Dat in tegenstelling tot haar zus, wier beeltenis van het allesomvattende schoonheidsmoment bevroren ligt in Urbains geheugen en in de reproductie van de *Rokeby Venus*. Het contrast tussen de geliefde Maria Emelia en de afstandelijke Gabrielle wordt overigens nog eens onderstreept in het zelfportret van Urbain (Ill.38), waarin hij op de achtergrond het portret van Gabrielle veelzeggend combineert met een stilleven van een “muurbloempje” (OT:274). Die combinaties van beeld in beeld zijn bovendien voorbeelden van een intramediale *mise-en-abyme*.⁴⁷

⁴⁶ De referentie aan *Bruges-la-Morte* is markant. Rodenbachs roman wordt immers beschouwd als ‘de eerste ernstige’, literaire fotoroman in de literatuurgeschiedenis. Destijds leek evenwel niemand de intermediale opbouw van de roman te appreciëren, zodat de afbeeldingen vanaf de tweede druk werden weggelaten (Baetens 2013:23).

⁴⁷ Een *mise-en-abyme* stamt volgens het *Lexicon van literaire termen* uit de heraldiek en duidt specifiek op de weergave van een kleiner wapenschild in het midden van een groter. Het fenomeen is het best bekend bij de Vlaamse Primitieven die soms in hun schilderijen een miniatuur van het doek of een deelcompositie weergaven. In de literatuur duidt het dan weer op een kleiner verhaal dat vergelijkbaar is aan het hoofdverhaal van het boek en dat erin geïntegreerd is (Van Gorp et al. 2007:299).

6.1.3.3 Heiligenleven en vrouwencultus: een tegenstrijdigheid?

Zoals blijkt uit mijn uiteenzetting van het heiligenleven en de vrouwencultus, roepen deze motieven een paradoxale typering op:

[...] devotie, bidden voor ontelbare altaren van de Moeder Maagd, bidprentjes, reproducties van zeventiende-eeuwse Venussen, Aphrodites, Salomé's, Majas en Diana's, Madonna's, wit-blauwe Onze-Lieve-Vrouwkens, meisjes van Ingres, fijn nagetekende maagdekijns, bosnimfen en rustieke feeën, olieverf, kunst en versterving, schuld en boete, zondebesef en spijt, verdriet en verheffing - eindeloze stille zondagen zoals die waarop ik hem ooit betrapte met tranen in de ogen, starend naar de reproductie van de Rokeby Venus van Velázquez (OT:276).

Vorig citaat toont aan dat Urbain wel zeer devoot probeert te leven, maar ook verscheurd is door het gemis van zijn dode geliefde. Daardoor gaat hij op zoek naar – vaak naakte – schoonheidsbeelden die hij met zijn geliefde vereenzelvigd. De extradiëgetische verteller refereert vervolgens aan de mythologische figuur Orpheus: “Maar het is ook een verhaal over een moderne Orpheus” (OT:297). Zodoende zou de zoektocht van Urbain als een poëtische hellevaart geïnterpreteerd kunnen worden (Vervaeck 2006:221). Analoog aan Orpheus die Eurydice wil terughalen, daalt ook de kunstenaar Urbain naar de onderwereld af, op zoek naar Maria Emelia die zijn muzefiguur verpersoonlijkt. Door die mythische reis vindt hij immers inspiratie voor het reproducieren van Velázquez' schilderij. Sterker nog, door de associaties met de *Heilige Martinus* zou ook aan een danteske hellevaart – in de strikt christelijke eschatologie – gedacht kunnen worden. Analoog aan Dante die de hel afdaald op zoek naar Beatrice, zijn goddelijk schoonheidsideaal, leeft Urbain tussen schoonheidsbeelden die zijn dode (Moeder) Maria Emelia kenmerken. Bovendien wordt er ook door het tekscitaat “Hoe talloos velen reeds heeft de dood verdaan” (OT:135) lexicaal gealludeerd op Dantes *Divina Commedia*.

Echt frappant wordt de idealisering van de vrouwelijke personages in *Oorlog en terpentijn* pas wanneer we er *Je Portret* over leggen, een kortverhaal in briefvorm dat Hertmans in 2010 schreef. Alvorens ik verder ga met mijn tekstanalyse en ook het spiegelmotief in de roman bespreek, wil ik in een kleine excurs Hertmans' kortverhaal kort interpreteren in functie van de voorliggende analyse.

Excurs: *Je portret* (2010)

In *Je portret* staan er zinnen die heel wat overeenkomsten vertonen met bovenvermelde passages uit Hertmans' Grote Oorlogsroman. Te beginnen bij de aanhef van de brief die een naamloze man schrijft aan zijn overleden geliefde “Gabriëlle” (JP:5), te vergelijken met: “*Mijn*

dierbare Gabrielle, als ik aan de dood van uw dierbare zuster peins...” (OT:265). Zo heeft de overleden echtgenote uit het kortverhaal dezelfde naam als Martiens vrouw. De man – die eigenlijk kunstenaar is – wil, nadat hij de opdracht jarenlang voor zich uit heeft geschoven, een brief schrijven aan zijn overleden echtgenote, kort nadat hij haar portret geschilderd heeft. Vlak voor haar dood kwam de vrouw te weten dat de schilder eigenlijk haar zus, Jelina, liefhad. Ter illustratie kan volgend tekstfragment dienen: “Je had, zoals je kort voor je dood hebt vernomen, een zus die je nooit hebt gekend, en waarvan je zelfs het bestaan niet had vermoed” (JP:9).

Net als Maria Emelia en haar zus Gabrielle zijn ook Jelina en Gabriëlle, in een chiastische structuur, als demon tegenover engel, elkaars tegenpolen. Op die manier is de merkwaardige driehoeksrelatie tussen de man, Jelina en Gabriëlle in de plotwending van het kortverhaal gelijkaardig aan die in *Oorlog en terpentijn*. Er zou dus van een *structurele allusie* kunnen gesproken worden (Claes 1988:106). De setting waartegen het verhaal zich afspeelt, stemt eveneens overeen met het moment waarop Urbain en Maria Emelia (OT:261) hun eerste blikken uitwisselen: “Ik had je zus voor het eerst gezien toen ik pas enkele weken terug was van de oorlog” (JP:11). Ook het portret dat de kunstenaar maakte, incorporeert de twee intrigerende gestalten: “voor het eerst zijn jullie, door mijn schuldige schilderende hand, werkelijk één geworden. [...] Ja, Gabriëlle, je wás Jelina” (JP:13,24). Wanneer de kunstenaar uiteindelijk een schilderij van de surrealist Fernand Khnopff ziet, is de analogie met de reproductie die Urbain van de *Rokeby Venus* maakte en waarin hij zijn geheime passie verscholen had, opmerkelijk: “toen zag ik het portret van Khnopff. [...] Ik stond aan de grond genageld. Je diepe stille blik; de aandoenlijk gestrikte witte linten op je schouders; [...] Je haren een tint roder dan ze in werkelijkheid waren, [...]” (JP:27). Uiteindelijk wordt Jelina neergestoken met een “mes” (JP:31), analoog aan de iconoclastische daad op Urbains geïdealiseerde beeld van Maria Emelia, Velázquez’ schilderij (Ill.35). Kortom door het kortverhaal *Je portret* over de plotontwikkeling van *Oorlog en terpentijn* te leggen, ontstaat een subtiele wisselwerking tussen originaliteit en imaginatie, tussen originaliteit en ja, zelfplagiaat.⁴⁸

6.1.3.4 Spiegelmotieven

Zoals uit mijn uiteenzetting van Urbains heiligenleven en de vrouwencultus in de roman bleek, vertoont Urbain Martien opvallende gelijkenissen met zijn geliefde vader Franciscus, de

⁴⁸ Met betrekking tot *Je portret* (2010) is er zo sprake van tekstrecyclage vanuit een boekpublicatie (Gorus 2013:31).

frescoschilder en kan de heilige Martinus, zoals afgebeeld op het schilderij van Anthony van Dyck, als zijn spiegelfiguur dienen. Daarnaast is Maria Emelia een kopie van Urbains moeder en omdat Urbain door te trouwen met Gabrielle de hoop koesterde dat hij zo dichterbij Maria Emelia zou geraken, is Gabrielle een soort kopie in het kwadraat. Het blijkt echter een illusie om met het evenbeeld van zijn grote passie, dichterbij zijn passie te komen. Een zelfde spiegelscenario stelde ik ook al vast in de referentie aan *Bruges-la-Morte* van Georges Rodenbach en in Hertmans' kortverhaal *Je portret*.

Ook de karakterisering van Maria Emelia met “zwarte haren” en “bleke ogen” valt op (OT:262), een sterke analogie met de typering van de apocalyptische vrouwen in *Als op de eerste dag*. Het lijkt er wel op dat Hertmans hier twee oerbeelden uit zijn poëtica (en uit Celans *Todesfuge*) geclusterd heeft, namelijk de Arische Margarethe (‘bleke ogen’) en de joodse Sulamith (‘zwarte, grijze haren’). Wanneer we trouwens weerom een vergelijking maken met Celans woordbestand komen we tot het volgende resultaat:

Celans woordbestand	<i>AodeD</i> (190 pag.)	<i>OT</i> (334 pag.)
Adem	29	20
Adem samengesteld	41	52
As	5	7
Bloed	22	66
Brood	2	23
Hard	39	29
Hart	23	57
Ijs + ijskoud + ...	11	9
Nacht	36	104
Ogen	125	104
oog	8	21
Roos / roze	4	17
Slaap	20	36
Slapen	12	28
Sneeuw	12	13
Woord	30	55
Zand	19	22
Totaal	438	663

Tabel 8 Celans woordbestand (bij benadering) toegepast op *Als op de eerste dag* en *Oorlog en terpentijn* analoog aan De Strycker (2012:270)

Uit de tabel komt naar voren dat alle sleutelwoorden of hun samenstellingen eveneens rijkelijk aanwezig zijn in *Oorlog en terpentijn*. Verder is het opmerkelijk dat ‘as’ en ‘woord’, twee fundamentele woorden in Celans literaire werk, nog meer dan in *Als op de eerste dag* voorkomen. In die zin lijkt het niet zo ver gezocht om te stellen dat de Celaninvloed (ondanks het verschil in aantal bladzijden) toch nog latent in het woordbestand weerspiegeld is.

De spiegelmotieven creëren met andere woorden *Doppelgänger*, een techniek die Hertmans ontleend heeft aan de – naar het Verenigd Koninkrijk – geëmigreerde Duitse auteur W.G. Sebald. McCulloh (2003:5) stelt over Sebalds poëtica:

One prominent **version of repetition** Sebald uses is the phenomenon of **the Doppelgänger, the identical double**. [...] This habit of glimpsing various Doppelgänger is not only uncanny, but [...], also recalls Marcel Proust's character Swann "who is forever discovering servant girls to have faces identical to those **canvasses by Old Masters** [eigen markering, SDG]".

Met dat laatste is de vergelijking met de vele reproducties die Urbain maakt van ideale schoonheidsbeelden en specifiek van de reproductie van de *Rokeby Venus* niet veraf. Tegelijk kan zo de vraag gesteld worden of Martien verliefd wordt op Maria Emelia omdat hij zoveel gekeken heeft naar portretten uit de schilderkunst of omgekeerd. De hele roman vormt aldus een charade met kopie en origineel dat berust op de twee grote tradities die onze kunstwetenschappelijke sjablonen hebben gevormd, namelijk het raadselspel tussen mimesis en de *creatio ex nihilo* (North 2013:203). Zo zien we bijvoorbeeld in de referentie aan Urbains reproductie van de *Rokeby Venus* (Ill.34) dat de werkelijkheid via de spiegel vervormd wordt, terwijl ze in Holbeins *Ambassadors* (Ill.26) door middel van een spiegel tevoorschijn komt.

Oorlog en terpentijn gaat zo een voortdurende strijd aan tussen verhulling en onthulling. Een typering die weerom overeenkomstig is met de poëtica van de Duitse auteur: "Sebald blurs all demarcations - between past and present, reality and dream, art and life, fact and fiction" (McCulloh 2003:xix). Bovendien verwijst Hertmans (1995:127-148) reeds in zijn essay 'De wandelschool' uit *Fuga's en pimpelmezen* naar Sebald. Daarin kunnen we het volgende lezen: "Wat hij [Sebald, SDG] via die figuren opzoekt lijkt een poëtische vorm van waan, een gevoel alsof de wereld maar pas gevestigd werd en de oude nog net onder die laag verborgen zit". Het is dan ook niet toevallig dat in *Oorlog en terpentijn* naar Sebald intramediaal verwezen wordt door middel van een motto aan het begin van het derde deel.⁴⁹

Uit de aangehaalde voorbeelden komt zo niet alleen de diep gewortelde beïnvloeding van Sebald op Hertmans' poëtica aan het licht, nog meer speelt Hertmans een subtiel spel tussen verhullen en onthullen, tussen impliceren en expliciteren, tussen kopie en origineel. Ook al vroeger, in het kortverhaal *Je portret* (2010) werd de lezer daarop geattendeerd:

⁴⁹ Het motto van het derde deel luidt: "Nooit, zo zei hij, had hij geloofd hoe lang de dagen, de tijd en het leven konden gaan duren voor iemand die op een zijspoor is gezet" (OT:263).

Ik bid je vurig om niet alles te geloven wat ik hier zal zeggen. Ik weet dat de inspiratie van het ogenblik zo nu en dan met mij op de loop zal gaan; dat ik feiten zal kleuren met de kracht van mijn verlangen om ze opnieuw te beleven – een verlangen dat alleen maar teert op de roes van de intensiteit (JP:5).

Ik ben het daarom grondig oneens met Arnon Grunberg (2014) die het volgende oppert: “zoals de Eerste Wereldoorlog in alle opzichten een breuk was, zo is deze roman een breuk in Hertmans’ oeuvre”. Wel integendeel, door de vele tekstrecyclages, intramediale verwijzingen naar en allusies op zijn vroeger geschreven teksten, ben ik van mening dat *Oorlog en terpentijn* geheel in het verlengde ligt van het proza (en de essayistiek) dat is vooraf gegaan. Hoewel we volgens Vladimir Nabokov een auteur nooit mogen vertrouwen (Nabokov, geciteerd in Hamrit 2014:16),⁵⁰ zegt Stefan Hertmans hierover het volgende:

Sebald is voor mij een literair strateeg geworden, maar één die ook klopt met mijn existentieel aanvoelen van de dingen. Ik aliëneer de historische waarheid, maar verlang tegelijkertijd zo sterk samen met u om de waarheid te kennen. Dat is eigenlijk waar het in *Oorlog en terpentijn* over gaat. Ik verheug mij nu al op de academicus die binnen dertig of veertig jaar, wanneer ik die cahiers vrijgeef, zal zien wat een enorm verschil er is tussen de cahiers en mijn boek. De cahiers van mijn grootvader zijn als het ware een twintig kilogram verschreven palimpsest, het is een fresco waarin nog een arm en een been overschoot en waar ik – als laatste schilder – de rest voltooid heb.⁵¹

⁵⁰ Naar aanleiding van de controverse die ontstond na de publicatie van *Lolita* (1955) zei Nabokov: “Never trust a writer” (Nabokov, geciteerd in Hamrit 2014:16).

⁵¹ Gesprek met Stefan Hertmans door Sofia De Geest, 3.07.2017, Beersel.

6.2 Structureel niveau

*But I'll take care of your mind
I lost you, I miss you, I wanna hold you
So don't you deny it
I lost you, I miss you, I wanna hold you
So come back
Oh I miss you, I wanna hold you
So come back, come back*

Oscar and the Wolf, *Strange Entity* (2014)

De roman *Oorlog en terpentijn* zoekt evenals *Als op de eerste dag* niet alleen thematisch aansluiting bij literatuur en de andere kunsten, ook op het structurele niveau zijn intermediale relaties terug te vinden. De stellingen die ik op het thematische niveau naar voren schuif, worden immers op het structurele niveau weerom bevestigd.

De wisselwerking tussen destructie en reconstructie die ik op het thematische niveau uiteenzette, bracht aan het licht dat het wereldbeeld desintegreert. Ook het mensbeeld spat uit elkaar en is gesymboliseerd door de *Geslachte os* van Rembrandt. De extradiëgetische verteller gaat vervolgens met die “flarden” (OT:16) aan de slag om door middel van referenties, allusies en uitweidingen het mensbeeld te (re-)construeren. Daardoor wordt de lineaire vertelling onderbroken en ontstaat er een netwerk of collage van verwijzingen die virtueel boven de lineaire vertelling ligt, waardoor uiteindelijk een driedimensionale structuur of met Franks (1991:7,17,20) terminologie een *spatial form* opgebouwd wordt (Ill.39). Zo creëert niet alleen de extradiëgetische verteller een netwerk van referenties, maar ook van de lezer zelf wordt inzicht verwacht om de tekst als geheel te percipiëren. Hij moet immers tijdens het lezen of volgens Riffaterre (1983:173) het herlezen, associatieve verbanden kunnen leggen door de lineaire en ruimtelijke structuur van een tekst simultaan met elkaar in verband te brengen (Frank 1991:15). Daarenboven wordt door het gebruik van tekstrecyclage (Gorus 2013:31-41) een extra dimensie of intramediale gelaagdheid gecreëerd die zich virtueel over de grenzen van Hertmans' literaire werk vertakt.

De creatie van de driedimensionale ruimte en de dieperliggende intermediale samenhang die hierin moet ontdekt worden door de lezer kunnen ook op het structurele niveau in verband gebracht worden met de intermediale auteur W.G. Sebald. Arnold-de-Simine (2005:22) merkt hierover het volgende op: “Sebald aims at a language outside code, which establishes itself as **a third space** [eigen markering, SDG] of constant re-formation between the poles stream-of-consciousness text and image, between signification and decodification”. Diezelfde Arnold-de-Simine (2005:22) ontdekt bij Sebald bovendien een driedelige vertelstructuur, opgebouwd uit

een historisch subject, historische fragmenten en de voyeuristische historische auteur. Concreet kan dit ook op *Oorlog en terpentijn* toegepast worden: Urbain Martien als historisch subject, historische gebeurtenissen van 1891 tot 1981 en Hertmans die zich, als extradiëgetische verteller, in de tekst introduceert. Dat gebeurt bij de zoektocht naar de herinneringssoorten uit de cahiers, die hij volgens Claes' principe (1988:53) getransformeerd heeft tot de roman *Oorlog en terpentijn*.

De ruimtelijke structuur van de roman vormt bovendien een intermediale allusie. De opbouw in drie hoofdstukken zinspeelt immers op een drieluik of triptiek uit de religieuze schilderkunst (III.40a). Dit in tegenstelling tot *Als op de eerste dag* waar er sprake was van drie triptieken. Elk hoofdstuk van de roman vertegenwoordigt bijgevolg een paneel in het triptiek, waarbij de buitenste panelen het eerste en het derde hoofdstuk representeren. In die virtuele voorstelling wordt het tweede hoofdstuk – over Urbains oorlogsjaren – geïdentificeerd met het middelste vaste paneel.⁵² Sommige intermediale reminiscenties zoals de *Geslachte os* (o.a. 31, 267, 332) en nog frappanter de *Rokeby Venus* (o.a. 34, 305, 315) verwijzen in het derde hoofdstuk terug naar de vermelding(en) in het eerste hoofdstuk. De thematische associaties in het eerste en derde hoofdstuk laten zich beeldend voorstellen alsof de buitenste panelen van het drieluik naar elkaar toe bewegen (III.40b). In die beweging raken de buitenste panelen uiteindelijk elkaar, waardoor de triptiek in een soort gesloten toestand overgaat in de ruimtelijke vorm van een prisma (III.40c). In het raakvlak van de twee buitenste panelen situeert zich als sluitstuk de volgende scène:

Het op een na laatste schilderij is de kopie van de *Rokeby Venus*. We halen het doek tussen de stapel vandaan, blazen het stof weg, en daar ligt ze, naakt en in stille trots, in al haar vanzelfsprekende sierlijkheid: de Venus van Velázquez.

En verdomd ... het bloed jaagt me naar het hoofd: het gezicht in de spiegel dat ons aankijkt - is niet dat van Velázquez' model, maar onmiskenbaar het gezicht dat ik zopas op de grijzige foto uit de envelop heb leren kennen – het gezicht met de bleke, oplichtende ogen – het gezicht van Maria Emelia (OT:315-316).

De ontdekking dat Urbain in de reproductie van de *Rokeby Venus* het gelaat van zijn geliefde geïntegreerd had, vormt voor de extradiëgetische verteller “de sleutel tot (het) [Urbains] geheime gevoelsleven” (OT:314). Het bovenvermelde citaat verduidelijkt immers zowel zijn

⁵² In mijn voorstelling van een triptiek wordt een canvas gebruikt waarbij de drie panelen even groot zijn, zoals afgebeeld in illustratie 40.

verborgen passie voor het vrouwelijke naakt als zijn zielstoestand die beschadigd is door het verlies van zijn onvergetelijke, ideale geliefde. De ruimtelijke vorm van de tekst als prisma is trouwens niet toevallig gekozen. Wanneer de verteller na een bezoek aan Velázquez' schilderij in de Londense National Gallery, terugdenkt aan zijn grootvader, zegt hij namelijk het volgende: “Ik zie opnieuw zijn betraande gezicht voor me, zo lang geleden. De zon breekt door op Trafalgar Square en doet de fontein parelen in een **prisma** [eigen markering, SDG] dat uitwaaiert [...]” (OT:40). Quasi onmiddellijk daarna refereert de verteller aan de kerk van *Saint-Martin-in-the-Fields* (OT:41), de kerk voor de patroonheilige van Urbain. Op die manier lijkt het prisma, als centrale *spatial form*, de twee motieven in zich te verenigen die ik eerder op het thematische niveau onderscheiden heb, met name: de vrouwencultus en het heiligenleven. Ook het derde motief, het spiegelmotief, laat zich in het vermelde fragment ontdekken door de zonnestralen die door het water in de parelende fontein weerkaatst worden.

Vervolgens valt het op dat een gesloten triptiek, negen randen of ribben telt. Zo ligt een allusie op de negen spiraalvormige cirkels of hellevaarten in *La Divina Commedia* van Dante voor de hand. Dat ligt trouwens in de lijn van de eerder opgemerkte lexicale allusie op Dante in het thematische luik (OT:135). De structurele opbouw van de tekst lijkt met andere woorden de hellevaart te ondersteunen, die Urbain onderneemt om zijn Beatrice of Eurydice, zijn dode Maria Emelia, uit de onderwereld te halen. Analoog aan het hoofdpersonage in *La Divina Commedia* wordt Urbain gelouterd in negen hellen, opeenvolgend:

1. Zijn armoedige jeugdijaren en het werk in de ijzergieterij
2. De dood van zijn geliefde vader en de komst van Henri de Pauw
3. 1914: begin van de Eerste Wereldoorlog (OT:163)
4. De hel van Schiplaken (OT:180)
5. Slag aan de IJzer, oktober 1914: raakt 1^{ste} maal gewond (OT:203)
6. Augustus 1915: 2^{de} maal gewond (OT:216)
7. 3^{de} maal gewond (OT:234)
8. Dood van Maria Emelia
9. Huwelijk met Gabrielle (laatste, vergeefse poging om dichtster bij Maria Emelia te geraken)

De extradiëgetische verteller probeert die hellevaart naderhand te synthetiseren in twee geometrische structuren, respectievelijk een “vijfhoek” (OT:269) en een “vierhoek” (OT:278). De vijfhoek (Ill.41a) symboliseert de levensloop van Urbain in vijf richtingen:

[...] de richting naar zijn roots, de brug van Gentbrugge over de Schelde, vanwaar zijn moeder afkomstig was; de richting naar de schilderkunst: de Prins Albertstraat, waar zijn vriend de schilder Adolf Baeyens woonde; de richting naar zijn herinneringen: via de Gentbruggestraat naar de Steenweg richting Dendermonde en vandaar naar de Dampoort toe, de omgeving van zijn vroege kinderjaren; de richting van zijn toekomst: de Destelbergenstraat, want later bouwde hij een huis daar verderop aan de oever van de Schelde; en ten slotte de liefde - de Aannemersstraat, een straat die haaks op de Gentbruggestraat stond (OT:269-270).

Het tweede hoofdstuk over de oorlogsjaren bestaat eveneens uit vijf delen, analoog aan de vijf cirkels die Dante onderscheidt in zijn bovenhel (Dante 1308-1321:Canto11). Daarnaast bracht Urbain zijn leven door in een vierhoek (Ill.42a) “gevormd door vier vrouwen – zijn moeder, zijn dode geliefde, haar oudere zus, zijn dochter met de fatale naam” (OT:278). Ook de benedenhel in het werk van de Italiaanse dichter bevat vier cirkels (Dante 1308-1321:Canto11).

De vierhoek en vijfhoek komen tot slot samen in de referentie aan “de man van Vitruvius” (OT:328) van Leonardo da Vinci (Ill.41b & 42b). De tekening beeldt de ideale verhoudingen uit van het leven en de mens volgens “de gulden snede” (OT:318). De louteringen die Urbain in de loop van zijn leven doormaakt en de danteske structuur van de roman problematiseren echter die ideale voorstelling.

6.3 Materieel niveau

*Als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis
und erinnerten sich an uns, daran,
wie wir, die Überlebenden, und diejenigen,
die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind*

W.G. Sebald, *Austerlitz* (2003)

Het materiële of vormelijke niveau is ook in deze tekstanalyse het laatste onderdeel. De roman heeft een neutrale typografie in een standaard lettertype. De gedeelten van de cahiers die woordelijk overgetikt zijn, onderscheiden zich door cursivering (OT:118-127). Voorts wordt de literaire tekst onderbroken door de introductie van asterisken tussen de tekstgedeelten. De asterisken bieden de lezer de mogelijkheid om even te reflecteren over de intermediale associaties, die in de tekst aangegeven worden. Het is immers aan de lezer om die associaties te leggen (Frank 1991:20).

In het eerste en derde hoofdstuk van *Oorlog en terpentijn* bepalen vooral de beeldcitaten, twintig in totaal en allemaal in zwart-wit, de bladspiegel omdat zij tussen de tekst geplaatst zijn. Hoofdstuk twee daarentegen bevat slechts één beeldcitaat, op de laatste bladzijde. In het geval van simultane presentatie van tekst en beeld op één bladzijde spreekt Krüger (1990:30) over “double matérialité”. Veel meer dan de asterisken onderbreken de beeldcitaten met de rondom liggende witruimtes in *Oorlog en terpentijn* de continuïteit van de romantekst. Enerzijds dienen de afbeeldingen van een schilderij of foto ter aanvulling van de ekphrastische beschrijvingen om zodoende de *intermedial gap* tussen tekstbeschrijving en het besproken beeld op te vullen. Anderzijds dienen de beeldcitaten net als de compositorische tekens en witruimtes in de tekstanalyse van *Als op de eerste dag* als zogenaamde *gutters* (McCloud 1994:68-69). Ze onderbreken eveneens de lineaire vertelling van de roman zodat de lezer door middel van een soort Brechtiaanse vervreemding even afstand kan nemen om de onderliggende intermediale samenhang en betekenis te ontdekken. Op die manier worden de beeldcitaten geïntegreerd in het geheel van de romantekst. Naast de vele intermediale referenties kan, door de integratie van de media (tekst en beeld) de roman ondergebracht worden in Rajewsky’s categorie van mediacombinatie.

Wanneer we op het materiële niveau niet alleen de binnenkant maar ook de buitenkant van de roman bekijken, springt vooral de omslagfoto in het oog (Ill.43). Op de kaft prijkt een creatie van Stephan Vanfleteren. De foto van de Vlaamse fotograaf, die vooral gekend is voor zijn zwart-witportretten (www.stephanvanfleteren.com), beeldt een desolaat landschap af,

vermoedelijk dat van de Westhoek. De foto zelf is een voorbeeld van wat Claes (1988:170) een beeldallusie noemt.⁵³ Bovendien wordt de foto zelf in de roman ekphrastisch beschreven en getypeerd met een kenmerkend oxymoron aan het einde van volgend citaat:

De horizon ligt ongeveer op drie achtsten aarde en vijf achtsten lucht, dat is de verhouding van de gulden snede, het ideaal van landschapsschilders en esthetici. Diep onder die enorme lucht de populieren, weiden, slikken, schorren, kreken, en dan, recht voor mij: de dodelijke S-bocht in de rivier. Rustig landschap, schuldig landschap (OT:318).

Vervolgens zou de foto kunnen alluderen op twee gelijksoortige beelden, respectievelijk *The Battlefields of the Somme* (2000) van de Britse oorlogsfotograaf Donald McCullin (Ill.44) en een screenshot uit de film *Patience (After Sebald)* (Ill.45), een documentaire over de auteur W.G. Sebald door de cineast Grant Gee. Sebald is befaamd voor zijn “dunkle, unendliche und verwischte Foto, um die Ästhetik des **Clair Obscur** [eigen markering, SDG] herzustellen” (Boehncke 2003:44). Het onduidelijke in de foto’s van Sebald, het grijze in de overgang van licht en donker, oefent volgens Gu (2012:174), analoog aan de Brechtiaanse vervreemdingstechniek, een “Appellkraft” uit op de lezer en wekt een “imaginative Klarsicht” op. De blik op de einder, het wazige en de tegenstelling licht - donker zijn juist kenmerken die ook in de foto van Vanfleteren naar voren komen. Bovendien wordt in de roman meermaals op expliciete en impliciete wijze via een Systemreferenz naar de schildertechniek van het clair-obscur verwezen: “In deze vormloze vormen kon hij zich laten gaan, wegdromen in een wereld van licht en donker [...] chiaroscuro” (OT:18) of nog: “al droomde hij al vroeg, door het bladeren in de paar boeken van zijn vader, van het kleurenpalet van Tintoretto”⁵⁴ (OT:38).

Het grijze en wazige in de foto op de kaft, in de beeldcitaten en in de verwijzingen naar de clair-obscur techniek ondersteunen bovendien weerom de strijd tussen verhullen en onthullen, tussen impliceren en expliciteren in de roman. Er wordt met andere woorden – zoals ook op het thematische en structurele niveau uiteengezet – een subtiel spel gespeeld met het Sebaldisme, waarbij de afbeeldingen in de roman bewust vaag gehouden werden en waardoor opnieuw een zekere afstand tussen lezer en tekst gecreëerd wordt. Het initiatief ligt hierbij weerom bij de lezer; hij moet immers even de tijd nemen om de contouren scherper af te lijnen en vervolgens het beeld te interpreteren. De contrasten tussen licht en donker en de tegenstelling tussen

⁵³ Een beeldallusie is volgens Claes (1988:170) een afbeelding die zinspeelt op een andere afbeelding.

⁵⁴ “Les peintres vénitiens, à partir des années 1540, montrèrent un goût de plus en plus accentué pour le luminisme ou le clair-obscur, et cette évolution doit beaucoup à Tintoret” (Hochmann 2004:355).

paradoxaal termen manifesteren zich niet alleen in de beeldcitaten, maar ook in talloze oxymorons in de literaire tekst zelf: “Zo was deze paradox de constante van zijn leven: heen en weer te worden geslingerd tussen de militair die hij noodgedwongen was geweest en de kunstenaar die hij had willen zijn. Oorlog en terpentijn” (OT:332).

Bovenal springt in de verschillende betekenislagen van de foto de treffende gelijkenis tussen Vanfleteren's creatie (Ill.43,46) en Anselm Kiefers kunstwerk *Eisen-steig* (1986) (Ill.48) in het oog. De beeldallusie toont de optische illusie van de evenwijdige sporen die als het ware tegen de einder naar elkaar toe bewegen en elkaar daar raken en doodlopen. Kiefers kunstwerk alludeert visueel – zoals al eerder opgemerkt in de tekstanalyse van *Als op de eerste dag* – op het meedogenloze beeld van de treinsporen die naar de toegangspoort van Auschwitz toelopen. Het verschrikkelijke beeld incorporeert het abjecte, de verschrikking, de chaos en finaal de dood. De naar elkaar toelopende boorden van de weg op de foto en de sporen in het kunstwerk alluderen daarnaast lexicaal op het gedicht *Engführung* van Paul Celan (1959:57). Het begrip *Engführung* bevat de notie van het lijden naar een enge verkrampde ruimte waaruit geen uitweg meer mogelijk is (de concentratiekampen tijdens de Tweede Wereldoorlog, de loopgraven tijdens de Grote Oorlog) (De Strycker 2012:137). Ter illustratie kunnen de beginverzen van het gedicht dienen:

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Celan, P. (1959). *Engführung* uit de dichtbundel
Sprachgitter.

WEGGEVOERD naar het
terrein
met het onloochenbare spoor:

gras, uiteengeschreven. De stenen, wit,
met de schaduw van de halmen:
lees niet meer - kijk!
kijk niet meer - loop!

Vertaling door Tom Naaijkens (1995)

Precies die allusies en Celans gedicht zijn voorbeelden van de dubbele bodems, de dubbele gelaagdheden die naar mijn mening stevast in een Hertmansroman verscholen zitten en die je volgens Adorno als lezer zou moeten kunnen ontrafelen. De lezer die tijdelijk stopt met lezen en kijken, maar reflecteert en inzicht verwerft, kan zo naar de doden toelopen zodat hun herinnering nooit vergeten wordt.

Nog frappanter wordt de onderliggende verwijzing naar Kiefer wanneer we de cover van *War and turpentine* (2016), de Engelse vertaling van de roman, bij de hand nemen (Ill.47).⁵⁵ De omslagillustratie van de Amerikaanse *graphic designer* Oliver Munday beeldt een schilderspalet af met een bloedrode verfvlek. In eerste instantie zou de cover op een klaproos kunnen alluderen, het symbool van oorlogshedenking. Bij nader inzien echter, is de bijna identieke positie en draaihoek van het palet terug te vinden op het schilderij *Malerei der verbrannten Erde* (1974) van Anselm Kiefer. Op dat schilderij is het landschap van de verschroeide aarde te zien. De oorlog liet immers niets heel van wat ooit was. Daartegenover contrasteert het schilderspalet als symbool voor de kunsten die impliciet reageren door de herinnering aan het lijden levendig te houden en een nieuw geluid te introduceren, zodat oorlogsgruwel nooit vergeten wordt. “Want pijn is het kritisch geheim van [...] [literatuur en de kunsten]: het is een vitale vorm van melancholie” (Hertmans 1989:174).

Over het in gebreke blijven van woord en beeld om de gruwel te vatten, om het beter te omschrijven in plaats van te beschrijven, om het volgens Adorno veeleer impliciet uit te beelden dan expliciet, stelt Kiefer (1990:40): “Die ganze Malerei, aber auch die Literatur und alles, was damit zusammenhängt, ist ja immer nur ein Herumgehen um etwas Unsagbares, um ein schwarzes Loch oder um einen Krater, dessen Zentrum man nicht betreten kann.” Precies over dat principe in de kunst van Kiefer, zegt Saltzman (1999:31) het volgende, wat weerom een bevestiging vormt van de uiteengezette betekenis van de beeldcitaten in Hertmans’ *Oorlog en terpentijn*: “Thus, Kiefer’s series is, in the end, not only a palimpsest through which we read Celan but a palimpsest through which we read Adorno. In other words, from “Fugue of Death,” through Kiefer, we return to Adorno”.

Zodoende komen de vier kernactoren in Hertmans’ werk én in *Oorlog en terpentijn*, namelijk Paul Celan, Anselm Kiefer, W.G. Sebald en de theoreticus Theodor Adorno, samen in de materiële analyse van de omslagillustraties. Allen – zeker ook Hertmans – hebben ze bovendien een niet aflatende fascinatie gemeenschappelijk voor het steeds opnieuw her-inneren en in herinnering brengen van het verleden. Met betrekking tot Sebalds poëtica vat McCulloh (2003:2,3) het als volgt samen: “the author recalls the past [...]” en “writes about people and things that have gone before. When he writes about the present, he is always conscious that it is a present in the process of passing away”. Op die manier wordt de opzet van Hertmans’ Grote

⁵⁵ Voor deze interpretatie wordt gebruik gemaakt van de illustratie op de hardcover van de Engelstalige versie.

Oorlogsroman duidelijk. *Oorlog en terpentijn* wil in eerste instantie de herinnering bewaren aan Hertmans' grootvader, maar in bredere zin wil de roman vooral door herhaalde herinnering álle slachtoffers van oorlog, onderdrukking en geweld levendig houden.

Een dergelijke lectuur die de dieperliggende intermediale samenhang en betekenis probeert te ontdekken, vergt grote inspanningen van de lezer, maar laat daardoor wel de pijn, het leed en het trauma zien waarmee Urbain geconfronteerd wordt. Op die manier geloof ik dat een dergelijke lezing nog steeds beantwoordt aan wat Adorno onder *literair engagement* verstaat, namelijk de lezer die het gevecht aangaat met de tekst en kritisch reflecteert over die tekst. Ik ben het daarom niet eens met Arnon Grunbergs (2014) stelling dat er in *Oorlog en terpentijn* zinnen zouden staan waarvoor de essayist Hertmans, “[...], zich een beetje zou hebben geschaamd”. Het klopt dat Hertmans evolueert naar een visuele, ekphrastische, parlando stijl waarmee de indruk gecreëerd wordt dat zijn werkinterne poëtica realistischer en mimetischer geworden is.⁵⁶ Toch heb ik met bovenstaande intermediale voorbeelden willen aantonen, dat Grunbergs visie té eenzijdig is.

⁵⁶ Die stelling ligt bovendien geheel in de lijn van de ontwikkeling die De Strycker (2012:267-304) waarneemt in Hertmans' poëzie.

Conclusie

When you listen to a witness, you become a witness.

Elie Wiesel

In deze masterscriptie heb ik onderzocht welke soort of soorten intermediale verwijzingen in *Als op de eerste dag* (2001) en *Oorlog en terpentijn* (2013) onderscheiden kunnen worden. Verder trachtte ik ook een antwoord te formuleren op de vraag welke functie(s) de intermediale verwijzingen hebben en of er eventueel een evolutie in Hertmans' oeuvre waar te nemen is.

Het onderzoek ging van start met een beknopt overzicht van het literaire werk van Stefan Hertmans vanuit een multidisciplinair of intermediaal perspectief. Daaruit bleek dat de vele reminiscenties aan literatuur en de andere kunsten geen eenmalige fenomenen zijn, maar zowel in Hertmans' dichtbundels, essays als in zijn verhalend proza een prominente plaats bekleden. De laatste jaren werpt de auteur zich daarnaast meermaals op als kunstcriticus en werkte hij al talloze malen samen met beeldende kunstenaars en muzikanten.

Op theoretisch vlak boden studies van o.a. Rajewsky (2002) mij vervolgens een eerste theoretisch kader bij deze masterscriptie. De literatuurtheoretica gaat uit van een breed intermedialiteitsconcept waarin drie soorten of subcategorieën van intermedialiteit onderscheiden worden: mediatransfer, mediacombinatie en intermediale verwijzingen. Met betrekking tot de voorliggende scriptie werd vastgesteld dat de eerste categorie (mediatransfer) niet relevant is. Daarnaast werd het intertekstualiteitsbegrip nader bekeken. In het hier gehanteerde brede intermedialiteitsconcept werd intertekstualiteit geïnclassificeerd als een onderdeel van intramedialiteit. Intramedialiteit staat algemeen voor verwijzingen binnen eenzelfde medium en is op zijn beurt onder de noemer intermedialiteit geplaatst. Toegepast op de gekozen romans, werd vastgesteld dat *Als op de eerste dag* – op de cover na – enkel lexicaal referenties aan en allusies op andere teksten en kunsten bevat, terwijl *Oorlog en terpentijn* door

de combinatie van woord en beeld ook kan ondergebracht worden in de categorie van mediacombinatie. Meteen gaf dat al een eerste indicatie dat beide romans in het verlengde liggen van voorgaand werk.

De iteratieve leesmethode van Riffaterre bood een bijkomende theoretische basis voor de intermediale tekstanalyse, die de lezer een grotere verantwoordelijkheid toebedeelt. De lezer kan immers tijdens het lezen of volgens Riffaterre (1983:173) het herlezen, associatieve verbanden leggen door de lineaire en ruimtelijke structuur van een tekst simultaan met elkaar in verband te brengen (Frank 1991:15).

Het driedelige analysemodel dat Gorus (2011) ontwierp, bood mij daarnaast een methodologische basis om de uiteenlopende verwijzingen naar muziek, tekst en beeld in de analyse van beide romans in kaart te brengen. Toch heb ik in de loop van dit onderzoek het model nog verder verfijnd en uitgebreid om mij in staat te stellen Hertmans' romans op drie intermediale niveaus te analyseren, met name: het thematische, structurele en materiële niveau.

Uit mijn tekstanalyse is gebleken dat alle soorten van intermediaal refereren, alluderen en citeren, zoals vermeld in Tabel 6, teruggevonden werden in de voorliggende romans. Uitgaande van de gefragmenteerde structuur, die in *Als op de eerste dag* uitdrukkelijker is dan in *Oorlog en terpentijn*, kwam ik met behulp van de leesmethode van Riffaterre (1978:13) tot het inzicht dat in de oneindige escalatie van beelden in beide romans een dieper liggende intermediale samenhang kan ontdekt worden. Riffaterre definieert die dieper liggende thema's en motieven als paradigma's die een matrix samenstellen, terwijl Hugo Bousset (2002) over een tiende verhaal spreekt met betrekking tot *Als op de eerste dag*. De lezer die de intermediale samenhang en betekenis ontdekt, doorprijkt de ingenieuze constructie die in beide teksten opgezet wordt en komt met de bewoordingen van Hertmans (1989:175) in zijn poëticaal essay 'Vitale melancholie' uit *Sneeuwdoosjes* tot een "inzichtsschok".

In *Als op de eerste dag* werd vastgesteld dat nogal wat intramediale reminiscenties aan literatuur en intermediale referenties aan fotografie, schilderkunst, muziek, film en architectuur verband houden met het thema van machtstructuren, de relatie tussen onderdrukker en onderdrukten en situaties die escaleren naar zinloos geweld, gruwel en wreedheid. Dat wordt nog geëxpliciteerd door een lexicale allusie op Celans gedicht *Todesfuge*. Het gedicht drukt immers uit waartoe excessen van machtsmisbruik geleid hebben, namelijk tot de Holocaust tijdens de Tweede Wereldoorlog. De invloed van Paul Celan op Hertmans' proza werd vervolgens aangetoond door de beknopte analyse van Celans woordbestand, zowel in *Als op de eerste dag*, als in *Oorlog*

en terpentijn. Het oorlogsthema is bijna vanzelfsprekend explicieter (door de titel) aanwezig in Hertmans' roman over de Eerste Wereldoorlog, maar ook *Als op de eerste dag* kan als oorlogsroman gelezen worden. In beide romans schetst een netwerk van intermediale verwijzingen ook impliciet een duidelijk beeld van respectievelijk de teloorgang van de beschavingen en de destructie van het wereldbeeld door oorlogen.

Zoals het vijfde hoofdstuk aantoonde, draagt die thematiek de opvattingen in zich van de Duitse filosofen Horkheimer & Adorno (1969:9) die ervan overtuigd waren dat het Verlichtingsdenken en het obsessief verlangen naar vernieuwing, zich uiteindelijk door de Tweede Wereldoorlog en de *Endlösung* tegen zichzelf hadden gekeerd. Met zijn stelling “nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” verduidelijkt Adorno (1973:355) dat kunsten in het algemeen de pijn, het leed, de destructie en de rusteloosheid van het oorlogstrauma moeten uitbeelden, maar dan veeleer impliciet dan expliciet. In analogie hiermee is uit de tekstanalyse gebleken dat er voor Stefan Hertmans altijd twee kanten zijn aan een intermediale verwijzing, (beschreven) beeld of ekphrasis, namelijk de letterlijke en de impliciete manier waarop een intermediale reminiscentie bekeken of gelezen kan worden. Dat principe van een tweede beeld of een tegenbeeld bundelt Hertmans in het begrip ‘Vitale melancholie’. Die tegenstelling komt intermediaal veelvuldig aan bod in *Als op de eerste dag* bijvoorbeeld in de macht en de onmacht van de kunst gesymboliseerd door de iconische foto van de *cellospeler van Sarajevo*. Ook de dualiteit tussen Eros en Thanatos in het gelijknamige motief kan in die context gezien worden. De herhaaldelijke verpakking van oorlogsscènes in expliciet erotische voorstellingen of in inter- en intramediale verwijzingen, werd geïnterpreteerd als een poging om de wonden van het verleden omfloerst bloot te leggen. Voorts stond de dwang om traumatische situaties te herbeleven tegenover lust en genot (Eros), wat leidde tot een opheffing van gevoelens en uiteindelijk het streven naar de dood (Thanatos) in de roman.

Ook in *Oorlog en terpentijn* komt de dialectische relatie inherent aan ‘Vitale melancholie’ terug in de vereenzelviging van de vliegenier Daniel Kinet met de mythologische figuur *Icarus* zoals afgebeeld op het schilderij van Pieter Brueghel de Oude. In de eerste plaats drukt de referentie aan Brueghels prent de hoogmoed van de moderniteit uit. Daarnaast is het ook een uitdrukking van de miskenning van de kunst. Bovendien gaan achter de referentie aan Rembrandts schilderij de *Geslachte os* eveneens verschillende connotaties en tegenbeelden schuil. Enerzijds confronteert het kunstwerk de lezer met de open oorlogswonden en trauma's. Het symboliseert het slagveld – vermits het slagveld zelf nooit afgebeeld wordt – en daardoor het obscene dat verborgen ligt in de intermediale verwijzing. Die vaststelling leidde mij ertoe om de stelling

van Grunberg te ontcrachten die in zijn essay *Alleen de kopie toont het obscene* (2014) stelde dat enkel indien Hertmans de cahiers en de schilderijen van Urbain Martien vervalst zou hebben, we dan met een vernuftige constructie te maken zouden hebben, die opgezet is om de beschrijvingen van geweld (en dus het obscene) te kunnen omzeilen. Anderzijds ontdekt Urbain door de aanblik van het abjecte schilderij, de schoonheid van de kunst die hem doet besluiten om te tekenen en te schilderen.

De intermedialiteit in *Oorlog en terpentijn* heeft nog een andere functie. De reminiscenties aan schilderkunst met de portretten van Schopenhauer, Schubert en het schilderij *De man met de gouden helm* illustreren vooral het uiterlijk van Hertmans' grootvader, terwijl muzikale verwijzingen naar onder meer Beethoven, Verdi en Scarlatti de emotionele, melancholische gemoedstoestand van Urbain Martien omschrijven.

In de typering van Urbain Martien ontdekte ik vervolgens twee motieven: met name het heiligenleven en de cultus van de vrouw. In de eerste plaats leiden de intermediale verwijzingen tot een vergelijking met een heiligenleven, vermits de heilige Martinus voor Urbain als een spiegelfiguur fungeert. Daarnaast vormt de vrouwencultus een tweede motief in *Oorlog en terpentijn*. Hoewel Urbain de literaire held verpersoonlijkt, vertolken vooral vrouwelijke personages een sturende rol. Drie vrouwen, moeder Celine, Maria Emelia en Moeder Maria komen samen in de referentie aan de *Rokeby Venus* van Velázquez. Met de referentie aan dat schilderij wordt een spanning opgebouwd die uiteindelijk uitmondt in het sleutelmoment van de roman, wanneer blijkt dat Urbain in zijn kopie van Velázquez' schilderij het aangezicht van zijn overleden Maria Emelia geïntegreerd heeft. Door het veel te vroege verlies van zijn geliefde vormen de vele schilderijen van vrouwelijke schoonheidsbeelden Urbains geheime passie om het hartstochtelijk gebrek in zijn dramatisch leven en in zijn huwelijk met Gabrielle op te vullen. Uit het spiegelmotief bleek daarenboven de diepgewortelde beïnvloeding van de Duitse auteur W.G. Sebald op Hertmans' werk. De techniek van de *Doppelgänger* ontleent de auteur immers aan Sebald (McCulloh 2003:5). Nog meer dan de Duitse schrijver speelt Hertmans daarmee een subtiel spel tussen verhullen en onthullen, tussen impliceren en expliciteren, tussen kopie en origineel.

Die eigenschap bracht verder de frappante gelijkenissen aan het licht tussen Urbains tragische liefdesverhaal en de plotontwikkeling van *Je Portret*, een kortverhaal dat Hertmans in 2010 schreef. De overeenkomst is zelfs in die mate opmerkelijk dat er sprake zou kunnen zijn van tekstrecyclage (Gorus 2013:31-41). Een dergelijke tekstrecyclage heb ik ook nog op andere

plaatsen in de roman aangetroffen. Zo is er een overduidelijke gelijkenis tussen de beschrijving van het schilderij de *Geslachte os* en Hertmans' beschrijving van Jan Fabres kunstwerk *Vleesklomp* (Hertmans 2002:22). Daarnaast duikt *De man met de gouden helm* ook al op in *Als op de eerste dag* en verwijst Hertmans expliciet in *Oorlog en terpentijn* naar het schilderij *Neerhof met witte pauw* van De Hondecoeter, het sleutelwerk in *Als op de eerste dag*. Het gebruik van tekstrecyclage (Gorus 2013:31-41) zorgt voor grensvervaging tussen de verschillende teksten in Hertmans' oeuvre en creëert bovendien een extra dimensie of intramediale gelaagdheid die zich virtueel over de grenzen van het literaire werk vertakt.

De ekphrastische beschrijvingen en intermediale verwijzingen die in het thematisch deel aan bod kwamen, onderbreken in de beide romans op structureel niveau de lineaire vertelling. Hierdoor ontstaat een netwerk dat virtueel boven de lineaire vertelling ligt en waardoor telkens een driedimensionale structuur gecreëerd wordt. Die *spatial form* draagt bovendien sporen in zich van de vermelde thema's en motieven. Zo leidt in *Als op de eerste dag* onder andere de allusie op de *Farbenlehre* van Goethe tot een ruimtelijke donut-structuur, waarbinnen het Holocaustthema als centrale matrix en als kern binnen het netwerk van intermediale verwijzingen gesitueerd werd. De setting draagt bovendien door de intermediale allusie op Fabres *Het uur blauw* de dualiteit tussen Eros en Thanatos in zich. In *Oorlog en terpentijn* vormt de indeling van de roman in drie hoofdstukken een intermediale allusie op een triptiek uit de religieuze schilderkunst. Door de associatieve relaties die de lezer van de roman moet maken om de verwijzingen naar beeldende kunst met elkaar in verband te brengen, gaat het triptiek vervolgens over in de virtuele ruimtelijke matrix-structuur van een prisma. Dat prisma bracht op zijn beurt een danteske romanstructuur aan het licht.

De romans zoeken ten slotte niet alleen thematisch en structureel aansluiting bij literatuur en de andere kunsten, ook op het materiële niveau zijn intermediale referenties en allusies terug te vinden. Zo spelen in de beide werken de zogenaamde *gutters* een bepalende rol om de lezer de tijd te geven om de intermediale samenhang te doorgronden. In *Als op de eerste dag* onderbreken compositorische tekens tussen de tekstblokken de lineaire opbouw van de literaire tekst. Zo refereren de figuratieve tekens vanuit slachtofferperspectief in een alchemistische samenhang aan de joodse Davidster, terwijl ze vanuit daderperspectief op de Duitse nationaalsocialistische architectuur alluderen. Op die manier wordt uiteindelijk opnieuw de Holocaust in herinnering gebracht. Ook in *Oorlog en terpentijn* herinneren intermediale reminiscenties aan oorlog, gruwel, trauma en onderdrukking. Illustratief is daarbij vooral de meerdimensionale betekenislagen die de omslagfoto van *Oorlog en terpentijn* incorporeert. Zo

refereert de zwart-witfoto van Stephan Vanfleteren in de eerste plaats aan de techniek van het *clair-obscur* en specifiek aan de grijzige onduidelijkheid in de foto's van Sebald, die vooral fotografie als ander medium in zijn werken integreerde. Die techniek ondersteunt weerom de strijd tussen verhullen en onthullen, tussen impliceren en expliciteren in de roman(s). Daarnaast alludeert de omslagfoto intermediaal op het kunstwerk *Eisen-Steig* (1986) van Anselm Kiefer – een beeld dat ook al in de tekstanalyse van *Als op de eerste dag* opdook – en lexicaal op het gedicht *Engführung* van Paul Celan en zodoende weerom op de Holocaust. Zeker even pregnant alludeert de omslagillustratie van de Engelse versie van *War and turpentine* op Kiefers schilderij *Malerei der verbrannten Erde* (1974), het schilderij is een afbeelding van een kapotgeschoten oorlogsterrein, maar waar in de ruïnes en op de platgebombardeerde aarde een nieuw kunstwerk vervaardigd wordt om de herinnering aan de barbaarse daad nooit te vergeten. Analooq gaat de extradiëgetische verteller in *Oorlog en terpentijn* met de intermediale flarden en details aan de slag om Urbains tragische levensverhaal en dat van zijn hele generatie te reconstrueren. Op die manier wil Hertmans' Grote Oorlogsroman in bredere zin vooral de herinnering aan alle slachtoffers van oorlog, onderdrukking en geweld levendig houden.

Zodoende is het literaire werk van Stefan Hertmans doordrongen van de fascinatie voor de kaddisj, het telkens opnieuw *inneren* van het verleden en de onuitputtelijke dialoog met dat verleden, vanuit de overtuiging dat oorlogsgruwel nooit mag vergeten worden, want vergeten is de bron van al het kwaad. Door die zienswijze en de intermediale samenhang in de materiële analyse van de omslagfoto's van *Oorlog en terpentijn* vertoont Hertmans bijzondere overeenkomsten met de Duitse auteurs Paul Celan en W.G. Sebald, met de beeldende kunstenaar Anselm Kiefer en met de zienswijzen van de theoreticus T.W. Adorno. Zo schrijft Hertmans zich in “in een traditie die niet exclusief literair en zeker niet typisch Vlaams is” (Gorus 2011:10), maar veeleer lijkt de auteur hiermee aansluiting te zoeken bij het Duitse intellectuele klimaat.

Op basis van de romananalyses van *Als op de eerste dag* en *Oorlog en terpentijn* én in combinatie met de vele tekstrecyclages, intramediale verwijzingen naar en allusies op Hertmans' vroeger geschreven teksten, zoals onder andere het poëtische essay ‘Vitale melancholie’, concludeer ik dat *Oorlog en terpentijn* naar mijn mening geheel in het verlengde ligt van het proza (en de essayistiek) dat is voorafgegaan en geen breuk betekent in Hertmans' oeuvre, zoals Grunberg (2014) poneert. Het klopt dat Hertmans evolueert naar een visuele, ekphrastische, parlando stijl waarmee de indruk gecreëerd wordt dat zijn werkkinterne poëtica realistischer en mimetischer geworden is. Toch heb ik met de intermediale voorbeelden willen

aantonen, dat Grunbergs visie té eenzijdig is en dat de Nederlandse auteur geen rekening houdt met een mogelijk netwerk van dieperliggende betekenissen en tegenbeelden die verscholen zitten achter het spreektaalige woordgebruik. Op die manier lijkt “elk haartje [...] geschilderd, maar realisme is, [...], een kwestie van goed overdacht effect” (OT:282).

Hiermee ben ik aan het einde van mijn relaas gekomen, maar het mag duidelijk zijn, de visie van bijvoorbeeld Arnon Grunberg (2014) toont aan dat het literaire werk van Stefan Hertmans, ondanks de vele erkenningen en prijzen die de auteur sinds de publicatie van *Oorlog en terpentijn* te beurt vielen, nog steeds onderschat wordt en dat verder onderzoek nodig is. Dit intermediaal onderzoek was immers, zoals iedere studie, beperkt in tijd en ruimte. Ik heb twee temporeel verspreide romans uit het nog lopende oeuvre geselecteerd, maar ook andere cases zoals een derde romananalyse hadden de vergelijking en de eventuele evolutie kunnen verfijnen.

Ook een contrastieve analyse van twee of meer dichtbundels vanuit een multidisciplinair of intermediaal oogpunt had tot de mogelijkheden kunnen behoren. Daarenboven zou vergelijkend onderzoek waarbij de focus ligt op de verwantschap tussen Hertmans en het werk van de Duitse intermediale auteur W. G. Sebald of dat van Peter Verhelst, wellicht boeiende resultaten kunnen opleveren. Hoewel nog verre toekomstmuziek, zal op lange termijn een vergelijkende tekstkritische uitgave van *Oorlog en terpentijn* en de cahiers van Urbain Martien nodig zijn om na te gaan in hoeverre Hertmans passages uit de cahiers getransformeerd heeft (Claes 1988:63) en welke letterlijk overgenomen zijn. De vraag dringt zich echter op in hoeverre dat onderzoek literair gezien ook effectief een meerwaarde zal opleveren, want net als de man die de sterren dirigeert in Jan Fabres gelijknamige beeld, zet Hertmans als volleerd dirigent zowel de sterren uit de kunsten, als de met de doden verbonden sterren uit de macrokosmos naar zijn hand. Daarmee creëert hij niet alleen een dialoog met het verleden, maar ontstaat eveneens een subtiel spel tussen verhullen en onthullen, tussen expliciteren en impliceren, tussen oorlog en terpentijn.

Bibliografie

Primaire literatuur

Celan, P. (1952). 'Todesfuge'. In: *Mohn und Gedächtnis: Gedichte*. Stuttgart: Deutsche-Verlags Anstalt.

Celan, P. (1959). *Sprachgitter*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Celan, P. (1959). *Stretto* (vertaald door Tom Naaijken, 1995). Baarn: Atalanta Press.

Dante, A. (1308-1321). *De goddelijke komedie* (Vertaald door I. Cialona & P. Versteegen, 2000). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.

Handke, P. (1998). *Abschied des Träumers vom neunten Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hertmans, S. (1989). *Sneeuwdoosjes : essays*. Amsterdam: Meulenhoff.

Hertmans, S. (1995). *Fuga's en pimpelmezen: over actualiteit, kunst en kritiek*. Amsterdam: Meulenhoff.

Hertmans, S. (1996). *Francesco's paradox: gedichten*. (2de dr.). Amsterdam: Meulenhoff.

Hertmans, S. (1999). *Het bedenkelijke: over het obscene in de cultuur*. Amsterdam: Boom.

Hertmans, S. (2001). *Als op de eerste dag : roman in verhalen*. Amsterdam: Meulenhoff.

Hertmans, S. (2002). *Engel van de metamorfose: over het werk van Jan Fabre*. Amsterdam: Meulenhoff.

Hertmans, S. (2008). 'De anamorfose van het lijden'. In: Hertmans, S. & H. Theys, *Schmerzemann V: een sculptuur van Berlinde De Bruyckere*. S.l.: Tornado Editions, 7-26.

Hertmans, S. & D. Leyman (2010). *Je portret*. Antwerpen: Voetnoot.

Hertmans, S. (2010). *Zäsur, Differentie, Ursprung, Ironie: Hölderlin en de goden van onze tijd* [proefschrift]. Gent: universiteit Gent, vakgroep kunst-, muziek- en theaterwetenschappen.

Hertmans, S. (2014). *Oorlog en terpentijn*. (19^{de} dr.). Amsterdam: De Bezige Bij.

Horatius. (ca. 20 v. Chr.). *Ars Poetica* (Vertaald door P.H. Schrijvers 1980). Amsterdam, Athenaeum - Polak & Van Gennep.

Lessing, Gotthold Ephraim (1788) *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (geëditeerd door H. Blümner, 1869-1870). Berlijn: Spemann.

Lucebert. (1952). *Apocrief. De analphabetische naam*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Wilde, O. (1998). *Het portret van Dorian Gray*. Amsterdam: Prometheus.

Secundaire literatuur

Abrams, M. H. (1960). *The mirror and the lamp : romantic theory and the critical tradition*. London, Oxford: University Press.

Adorno, T. (1973). *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, T. (1977): 'Kulturkritik und Gesellschaft'. In: Adorno, T., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen - Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften*: Band 10.1. 1951. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 11-30.

Adorno, T. (2005). *Minima moralia: reflections from damaged life*. Londen: Verso.

Arabadjieva-Baqueuy, N. (2005). 'Rendre visible sans décrire: Proust et la réhabilitation de la représentation'. In: Parisor F. (red.). *Littérature et représentations artistiques. Narratologie*. Parijs: L'Harmattan. 157-170.

Arnheim, R. (1987). 'The Reading of Images and the Images of Reading'. In: J. A. W. Heffernan (red.). *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*. New York: Peter Lang, 83-88.

Arnold-de-Simine S. (red.). (2005). *Memory Traces: 1989 and the Question of German Cultural Identity*. Oxford: Peter Lang.

Babbitt, I. (1910). *The new Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston, Houghton: Mifflin Company.

Baetens, J. (2013). 'Intermedialiteit'. In: Bernaerts, L., H. Vandevoorde & B. Vervaeck (red.), *Ivo Michiels intermediaal*. Gent: Academia Press, 17-26.

Bakhtin, M. (1984). 'Remarques sur l'épistémologie des sciences humaines'. In: Bakhtin, M., *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 379-393.

Barthes, R. (1964). 'Littérature et discontinu'. In: *Essais critiques*. Parijs: Seuil, 175-187.

Barthes, R. (1968). 'La Mort de l'auteur'. In Barthes, R. *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Paris: Seuil, Collection "Points/essais" 1984. 63-69.

- Barthes, R. (1968). 'La Mort de l'auteur'. In Barthes, R. *Oeuvres complètes II. 1966-1973*. Paris: Seuil, 1994. 493-494.
- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- Benjamin, A. (1991). *Art, mimesis and the avant-garde : aspects of a philosophy of difference*. London: Routledge.
- Bernaerts, L., H. Vandevoorde & B. Vervaeck. (2013). *Ivo Michiels intermediaal*. Gent: Academia Press.
- Bernaerts, L. (2014). 'Stefan Hertmans, *Als op de eerste dag*'. In: Anbeek, T., J. Goedegebuure & B. Vervaeck (red.), *Lexicon van literaire werken* (Vol. 101). Groningen: Noordhoff Uitgevers, 1-14.
- Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence : a theory of poetry*. 2nd ed. New York (N.Y.): Oxford university press.
- Boehnke, H. (2003). 'Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder', *Text + Kritik* n° 158, 43-61.
- Böhm, G. & H. Pfothenhauer (1995). 'Einleitung: Wege der Beschreibung'. In: Dies. (red.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike zur Gegenwart*. München: Fink, 9-19.
- Borgers, G. (1971). *Paul van Ostaijen: een documentatie*. Den Haag: Bakker.
- Boterman, F. (2013). *Cultuur als macht: cultuurgeschiedenis van Duitsland, 1800-heden*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Bouillaguet, A. (1989) 'Une typologie de l'emprunt', *Poétique* n° 80, 495-496.
- Bousset, H. (2002). 'Het tiende verhaal. Over Stefan Hertmans en Julia Kristeva'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 47, nr.1, 136-143.
- Brillenburger Wurth, K. & A. Rigney (2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: University Press.
- Brillenburger Wurth, K. (2013). 'Intermedialiteit & Tree of Codes van Jonathan Safran Foer: Kunst is zichzelf niet meer'. In: *Draden in het donker*. Nijmegen: Van Tilt, 151-167.
- Carles, P. & J. L. Comolli (1971). *Free jazz, Black power*. Paris: Union générale d'éditions.
- Claes, P. (1988). *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Clüver, C. (1997). 'Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts'. In: Lagerroth U.-B., H. Lund & E. Hedling (red.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, 19-33.

- Cook, D. A. (2002). *Lost illusions : American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Berkeley: University of California press.
- Decelle, A. (2006). 'Stefan Hertmans. Muziek voor de overtocht'. *Lexicon van Literaire Werken* 72, december 2006, 1-13.
- Deleuze, G. & F. Guattari (1980). *Capitalisme et schizophrénie. 2: Mille plateaux*. Paris: Ed. de Minuit.
- De Geest, S. (2016). "Elk haartje lijkt geschilderd". *Intermediale verwijzingen naar muziek, tekst en beeld in Stefan Hertmans' Oorlog en terpentijn (2013)* [bachelorproef]. Gent: Universiteit Gent.
- De Pourcq, M. & C. De Strycker (2013). 'Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten'. In: Dijk, Y., M. De Pourcq, M. & C. De Strycker, *Draden in het donker : intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 15-59.
- De Schryver, R. (1997). *Historiografie: vijftiengint eeuwen geschiedschrijving van West-Europa*. Leuven: University press.
- De Strycker, C. (2005). Angst voor invloed en invloedangst: Harold Blooms anxiety of influence en de neerlandistiek. *Nederlandse Letterkunde (Groningen)*, 10(4), 263–279.
- De Strycker, C. (2012). *Celan auseinandergeschrieben: Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie. Academisch literair*. Vol. 6. Antwerpen, België ; Apeldoorn, Nederland: Garant.
- Dupuy, J.-P. (2008). 'Le paratexte selon Genette'. In: Leleu-Merveil S. & Z. Khaldoun (red.) *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*. Vol 09, nr.2, P.27-28.
- Eco, U. & Y. Boeke (2006). *De geschiedenis van de schoonheid*. Amsterdam: Prometheus.
- Fenske, U., H. Walburga & G. Schuhen. (2013). *Die Krise als Erzählung: Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne (Edition Kulturwissenschaft)*. Bielfeld: Transcript Verlag.
- Frank, J. (1981). 'Spatial Form: Thirty Years After'. In: Smitten J. R. & A. Daghistany (red.), *Spatial Form in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 202-243.
- Frank, J. (1991). *The idea of spatial form*. New Brunswick & Londen: Rutgers University Press.
- Freud, S., & A. Mitscherlich (1975). *Psychologie des Unbewussten*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Gamboni, D. (2007). 'The art of keeping art together. On collector's museums and their preservation'. *Anthropology and Aesthetics*. 52, 181-189.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Parijs: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

Germanistik (2012) = Gu Y. J. *Transformation des Schwindels. Von der physischen Täuschung zum poetischen Schöpfungsakt bei W. G. Sebald*: Bd. 38. Berlin: LIT Verlag.

Gorus, K. (2011). 'Alles heeft een rand'. *Intermediale verwijzingen naar beeldende kunst in het werk van Peter Verhelst (1987 – 2005)* [proefschrift]. Brussel: VUBPress.

Gorus, K. (2013)., "'Rewind. Random. Play.'" *Tekstrecyclage als oeuvrestrategie in het werk van Peter Verhelst*, *Verslagen en mededelingen van de KANTL* vol. 123, nr. 1, 31-41.

Greene, D. (2014). *The Rock Cover Song: Culture, History, Politics*. Jefferson: McFarland.

Greil, M. (2010). *When that rough God goes riding: listing to Van Morrison*. New York: Public Affairs.

GVD (1984) = G. Geerts, H. Heestermans, C.H.A. Kruyskamp & J. H. Van Dale, J. H. (1984). *Groot woordenboek der Nederlandse Taal* (11e herziene druk). Utrecht: Van Dale Lexicografie.

Hamon, P. (2001). *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*. Parijs: José Corti.

Hamrit J. (2014). *Authorship in Nabokov's Prefaces*. Cambridge: Scholars University.

Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.

Heffernan, J. A. W. (1996). 'Entering the museum of words. Browning's "My last Duchess" and twentieth-century ekphrasis'. In: Wagner, P. (red.), *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: de Gruyter, 262-280.

Hertmans, S. (2008). 'Esthetica als service-club. Bedenkingen rond een debat over engagement in de kunsten'. *Yang*, Jaargang 2008, 65-72.

Higgins, D. (1984). *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Conndonale: Southern Illinois University Press.

Hochmann, M. (2004). *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*. Genève: Droz.

Holm-Hudson, K. (2002). *Progressive rock reconsidered*. New York: Routledge.

Horkheimer, M. & T. Adorno (1944). 'Begriff der Aufklärung'. In: Horkheimer, M. & T. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1969, 9-49.

Jakobson, R. (1960). 'Closing statement: Linguistic & poetics'. In: Sebeok T. (red.), *Style in Language*. Cambridge: MIT Press, 355-377.

- Keen, L. (1985). *Intuïtieve ontwikkeling*. (vertaald door L. Kooman, 2001). Deventer: Ankh-Hermes.
- Kempf, D. (2010). *Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien: Interdisziplinäre Aspekte*. Norderstedt: BoD.
- Kiefer A. 'Interview mit Alfred Hecht und Alfred Nemeček'. *Art*, Januar 1990, 40.
- Kindt, T., J. C. Meister & W. Schernus (2005). *Narratology beyond literary criticism: mediality, disciplinarity*. Berlijn: de Gruyter.
- Krauss, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Kristeva, J. (1967). 'Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman'. *Critique* 239, avril 1967, 438-465.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Krüger, R. (1990). 'L'écriture et la conquête de l'espace plastique: Comment le texte est image'. In: Alain Montandon (red.), *Signe / Texte / Image*. Meyzieu: Césura Lyon Édition, 13-57.
- Leyman, D. (2010). 'Tonen dat ik het niet weet'. In: Hertmans, S. & D. Leyman, *Je portret*. Antwerpen: Voetnoot, 33-59.
- Louvel, L. (1998). *L'oeil du texte - texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Luteijn, E. (1988). 'De gedrevenheid bij Loekie Zvonik'. *Ons Erfdeel* 31, 671-679.
- Lyotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris: Ed. de Minuit.
- Malgorn, A. (1988). *Jean Genet: Qui êtes vous?* Lyon: La Manufacture.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins Publishers.
- McCulloh, M. R. (2003). *Understanding W.G. Sebald*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*. Massachusetts: MIT Press.
- Meijer, M. (2013). 'Michael Riffaterre & Voor wie ik liefheb van Neeltje Maria Min. Ontraadselend interpreteren'. In: Dijk, Y., M. De Pourcq, M. & C. De Strycker. *Draden in het donker: intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 117-138.
- Mertens, A. (1991). *Sluiproutes en dwaalwegen : aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam: Sauternes.

- Mitchell, W. J. T. (1980). 'Spatial Form in Literature: Toward a General Theory'. In: W.J.T. Mitchell (red.). *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 271-299.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Musschoot, A. M. (1990) 'Stefan Hertmans: van fascinatie naar reflectie'. *Ons erfdeel* 33 (1), 15-21.
- Musschoot, A. M. (2013a). 'Schrijver in het publieke debat: Stefan Hertmans'. In: S. Ons Erfdeel (red.), *The low countries: arts and society in Flanders and the Netherlands*. 21. Rekkem: Stichting Ons Erfdeel, 242-247.
- Musschoot, A. M. (2013b). *Verschuivingen en ontgrenzingen: opstellen over moderne Nederlandse literatuur*. Gent: Academia Press, 177-199.
- Musschoot, A. M. (2015a). 'Wij hebben geen oorlogsliteratuur': 'Zacht Lawijd 'over schrijvers in de Eerste Wereldoorlog'. *Ons Erfdeel* 58(2). 182-184.
- Musschoot, A.M. (2015b). *Stefan Hertmans als prozaïst*. In: P. Oost-Vlaanderen (red.), *Cultureel Jaarboek 2013-2014*. Gent: Provincie Oost-Vlaanderen, 92-97.
- Neumann, P.-H. (1968). *Zur Lyrik Paul Celans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- North, M. (2013). *Novelty: A History of the New*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Paech, J. (1998). 'Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen'. In: J. Helbig (red.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Schmidt, 14-30.
- Peters H. (1995). 'Postmodernistische tendensen in jeugdboeken: Allan Ahlbergs Ten in a bed In Literatuur zonder leeftijd'. *Literatuur zonder leeftijd* 9, nr.35, 327-338.
- Rajewsky, I. (2002). *Intermedialität*. Basel: Francke.
- Rajewsky, I. (2005). 'Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality'. *Intermédiatités*, 6, 43-64.
- Riffaterre, M. (1964). 'Fonctions du cliché dans la prose littéraire'. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 16, nr. 1, 81-95.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Riffaterre, M. (1980). 'La Trace de l'intertexte'. *La Pensée* nr. 215, octobre 1980.
- Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil.
- Roggemans, M. (2009). Inleiding tot het Esoterisme: Astrologie, Alchemie, Kabbalah en Tarot. Lulu.Com.

- Ryan, M.-L. (2004). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling* Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Saltzman, L. (1999). *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*. Cambridge: Cambridge university press.
- Scott Endrinal, J.C. (2008). *Form and Style in the Music of U2*. [PhD dissertation]. Florida: State University.
- Scott, G. F. (1999). 'Copied With a Difference: Ekphrasis in William Carlos Williams' Pictures from Brueghel'. In: Klarer M. (red.), *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 15, nr. 1, 63-75.
- Steiner, W. (1982). *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- T'Sjoen, Y. (2015). 'Schrijven na Auschwitz, na apartheid, na de digital turn: hedendaagse "geëngageerde" poëzie als "consequentie van een tijd" in Nederlands en Afrikaans'. *TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE*, 52(1), 94–112.
- Uitgeest, W. (2010). *De binnenkant van blauw. Onderzoek naar de dynamiek van blauw en de toepassing hiervan in de kunstzinnige therapie*. Zeist: Christofoor.
- Van Aken, P. (2000). 'Stefan Hertmans. Naar Merelbeke'. *Lexicon van Literaire Werken* 46, mei 2000, 1-10.
- Van Damme, C. & F. Vandepitte (1996). *Mythische sporen in de hedendaagse kunst*. Gent: Academia Press.
- Van der Straeten, B. (2003). (On)leesbaarheden: over "Vuurwerk zei ze" van Stefan Hertmans. *DE TIJD*. Brussel: De Tijd.
- Van Gorp, H., D. Delabastita, J. Flamend, & R. Ghesquiere (2007). *Lexicon van literaire termen*. (8ste, herz. dr.). Mechelen: Wolters Plantyn; Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Obbergen, B. (2003). *Geen kinderspel : een pedagogische analyse van de vertogen over de commercialisering van de leefwereld van kinderen*. Gent: Academia Press.
- Van Oort, H. (2010). *Lexicon antroposofie*. Zeist: Christofoor.
- Varesi, A. (2002). *The Bob Dylan Albums: A critical study*. Toronto, Canada: Guernica.
- Verbeeck, G. (2014). 'De schaduwen van Versailles. De lange nasleep van de Eerste Wereldoorlog' In: Pattyn B. & P. d'Hoine (red.), *Herdenken en vooruitgaan: Lessen voor de eenentwintigste eeuw*. Leuven: Universitaire Pers, 35-62.
- Vervaeck, B. (1999a). 'Franse gasten in Merelbeke: Stefan Hertmans en het poststructuralisme'. *Nieuw tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel* 12 (1999a), 39-64.

- Vervaeck, B. (1999b). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel en Nijmegen: VUBPress & Vantilt.
- Vervaeck, B. (2000). 'Stefan Hertmans'. *Kritisch Literair Lexicon* 78, augustus 2000, 1-17.
- Vervaeck, B. (2006). *Litteraire hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*. Nijmegen: Vantilt.
- Vervaeck, B. (2007). De kleine postmodernsky: ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman. In: Brems E., H. Brems, de Geest D. & E. Vanfraussen (red.), *Achter de verhalen: over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven: Peeters, 133–165.
- Vervaeck, B. (2011). 'In search of a critical form: postmodern fiction in Flanders'. *Modern Language Review*, 106(4). 1073–1090.
- Verweij, D. & F. Jaspers (2011). *Passie en persoonlijkheid*. Assen: Koninklijke Van Gorcum.
- Vos, E. (1997). 'The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies'. In: Lagerroth, U.-B., H. Lund & E. Hedling (red.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 325 -336.
- Wagner, P. (red.). (1996). *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlijn: de Gruyter.
- Wassmann, E. (2009). *Die Novelle als Gegenwartsliteratur: Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass*. St. Ingbert: Röhrig.
- Willemsen, H. & P. de Wind (red.) (2015). *Woordenboek filosofie*. Antwerpen, Apeldoorn: Garant.
- Wolf, W. (1999) 'Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies'. In: Bernhart , W. et al (red.), *Word and Music Studies: Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi, 37-58.
- Wright, C. (2011). *Listening to Music*. New Haven: Yale University Press.

Internetbronnen:

Garner, D. (2016). 'Review: 'War and Turpentine,' a Grandfather's Painful Life'. Geraadpleegd op 26 september 2016 via

<https://www.nytimes.com/2016/08/05/books/review-war-and-turpentine-stefan-hertmans.html>

Grunberg, A. (2014). 'Alleen de kopie toont het obscene'. Geraadpleegd op 5 mei 2016 via:

<https://www.nrc.nl/nieuws/2014/03/28/alleen-de-kopie-toont-het-obscene-1358218-a1221647>

'Herinneringscentrum Wewelsburg 1933-1945'. Geraadpleegd op 25 maart 2017 via

<http://www.wewelsburg.de/nl/wewelsburg-1933-1945/einstieg.php>

Hopkins, J. (2005). 'La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre: matrice, intertexte et interprétant'. *Cahiers de Narratologie* 12 [Online]. Geraadpleegd op 15 december 2016 via

<http://narratologie.revues.org/37>

Juryrapport AKO Literatuurprijs 2014. Geraadpleegd op 15 november 2015 via

<http://www.onserfdeel.be/nl>

Mukherjee, N. (2016). 'War and Turpentine by Stefan Hertmans review – a future classic'. Geraadpleegd op 26 september 2016 via

<https://www.theguardian.com/books/2016/jul/02/war-and-turpentine-by-stefan-hertmans-review>

Smith, A. (1887). 'Chief Seattle's 1854 Oratation'. *Seattle Sunday star*, 29 oktober 1887.

Geraadpleegd op 12 maart 2017 via

<http://www.washington.edu/uwired/outreach/cspn/Website/Classroom%20Materials/Reading%20the%20Region/Texts%20by%20and%20about%20Natives/Texts/7.html>

Steenhuis, P. H. (2001). 'Herhaling maakt aandachtig, afwisseling banaal'. *Trouw*, 21 april 2001. Geraadpleegd op 12 april 2017 via

<https://www.trouw.nl/cultuur/herhaling-maakt-aandachtig-afwisseling-banaal~a580a412/>

Vanfleteren, S. (2016). 'Biografie' Geraadpleegd op 15 januari 2016 via

<http://stephanvanfleteren.com/nl/biografie>

Persoonlijke communicatie

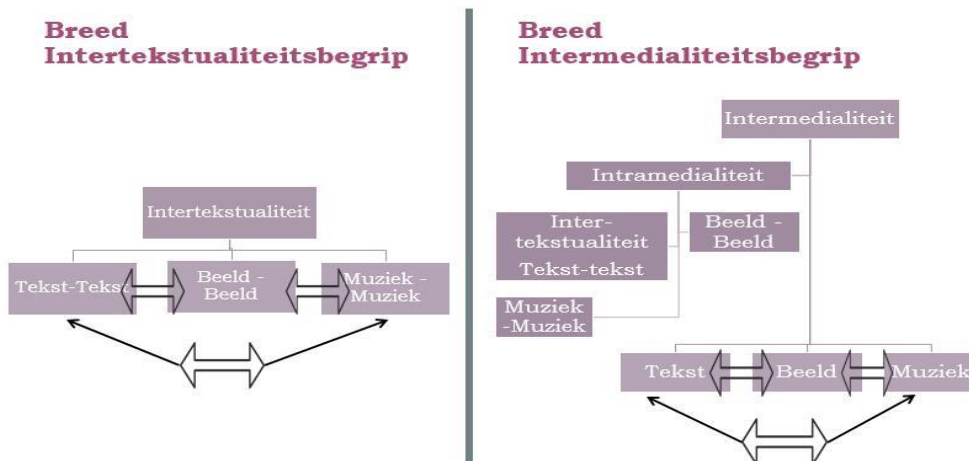
Hertmans, S. Gesprek door Sofia De Geest, Beersel, 3 juli 2017.

Bijlage



Illustratie 1: Hagesandros, Athenodoros en Polydoros van Rhodos, *Laocoön en zijn zoons* (40-20 v. Chr.), Vaticaanstad, Vaticaanmuseum de Pio Clementino

Intertekstualiteit versus intermedialiteit: 2 manieren



Illustratie 2: Schematische voorstelling intertekstualiteit versus intermedialiteit



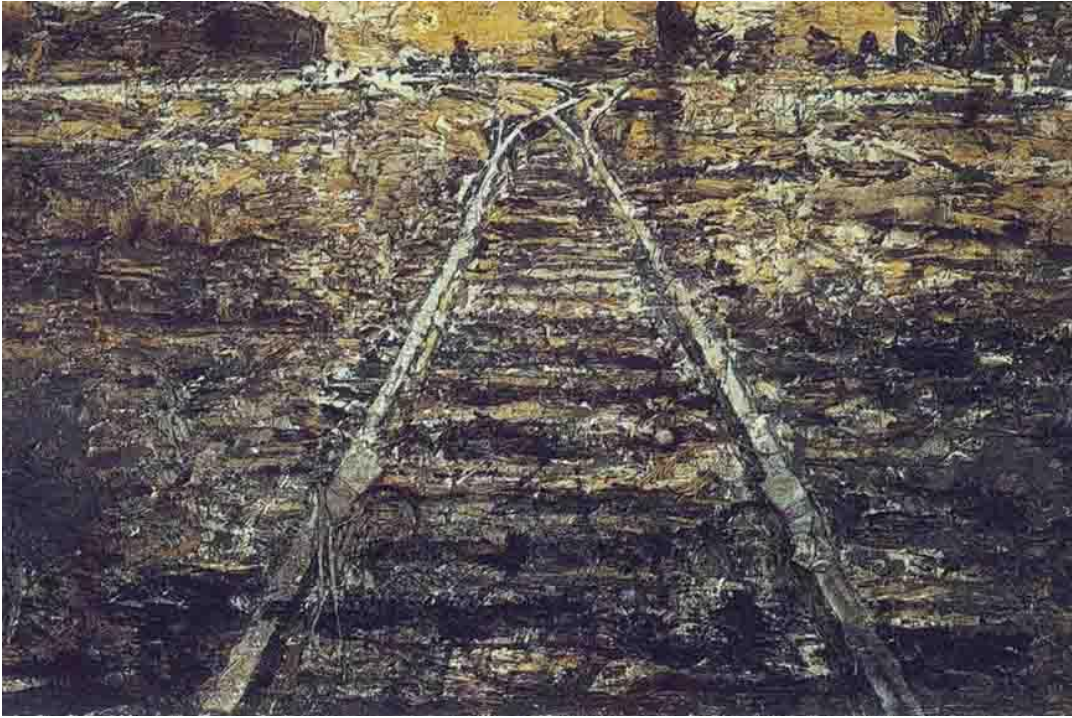
Illustratie 3: Hertmans, *Als op de eerste dag*, 2001, Omslagillustratie



Illustratie 4: Melchior de Hondecoeter, *De witte pauw* (1636-1695), Hamburg, Kunstmuseum



Illustratie 5: Mikhail Evstafiev, *Cellospeler van Sarajevo*, 1992, Sarajevo, Bibliotheek



Illustratie 6: Anselm Kiefer, *Eisen-Steig*, 1986, Philadelphia, David Pincus Collection



Illustratie 7: Spoorlijn naar toegang van het concentratiekamp, Polen, Auschwitz-Birkenau (Eigen illustratie SDG)



Illustratie 8: Anselm Kiefer, *Buch mit Flügeln*, 1992-1994, Fort Worth, Modern Art Museum



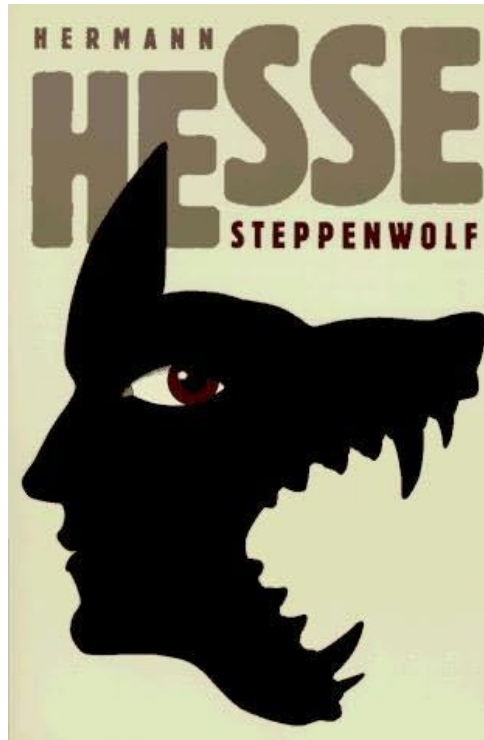
Illustratie 9: Kasteel *Wewelsburg*, *Die schwarze Sonne*, *Obergruppenführer-Saal*, Büren (Noordrijn-Westfalen, Duitsland)



Illustratie 10: Kasteel *Wewelsburg*, Büren (Noordrijn-Westfalen, Duitsland).



Illustratie 11: Jeroen Bosch, *Tuin-der-lusten*, 1503-1515, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Illustratie 12: Herman Hesse, *Der Steppenwolf*, 1927, Omslagillustratie



Illustratie 13: Marcel Duchamp, *Étants donnés*, 1946-1966, Philadelphia, Museum of Art



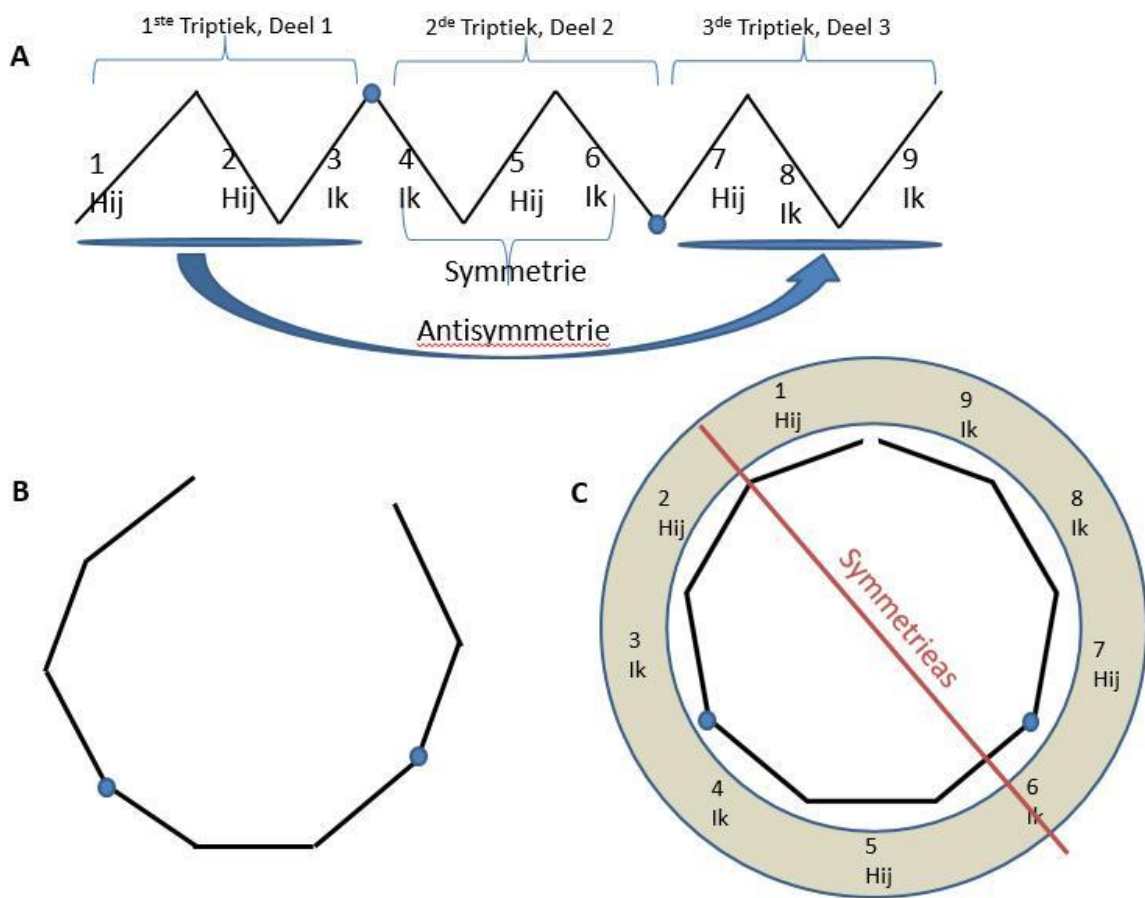
Illustratie 14: Marcel Duchamp, *Étants donnés*, Kijkkast, 1946-1966



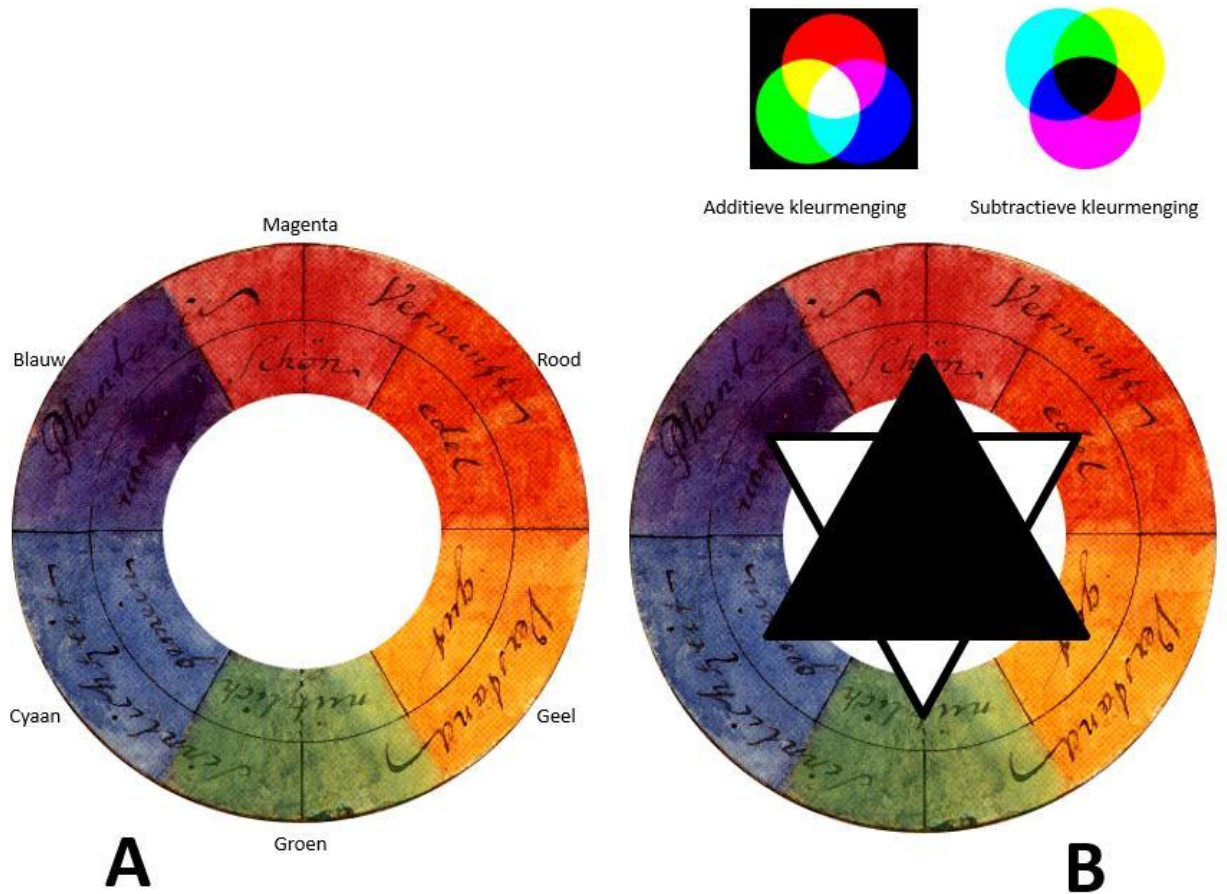
Illustratie 15: David Lynch, *Blue Velvet*, 1986, Screenshot



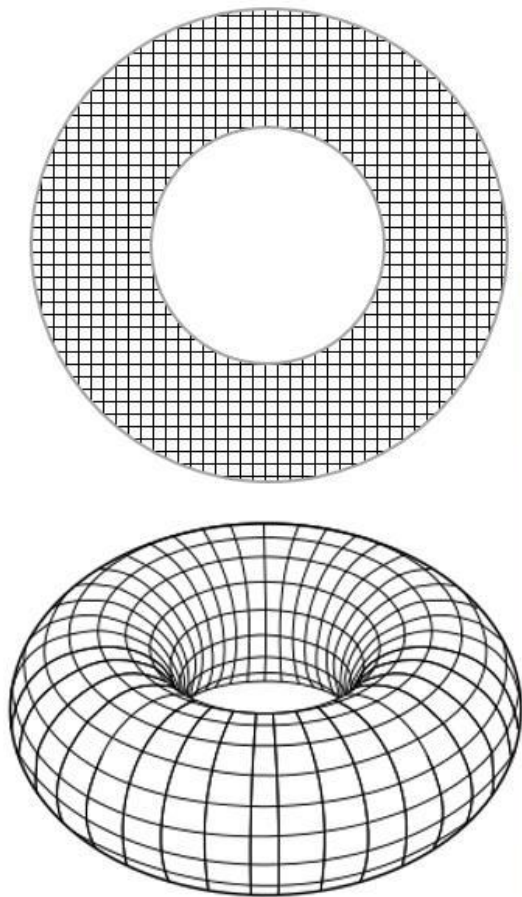
Illustratie 16: Jan Fabre, *Het uur Blauw*, 1988, Gent, SMAK



Illustratie 17: Structureel niveau: (anti)symmetrie – negenhoek – circulaire vorm (Eigen illustratie SDG)

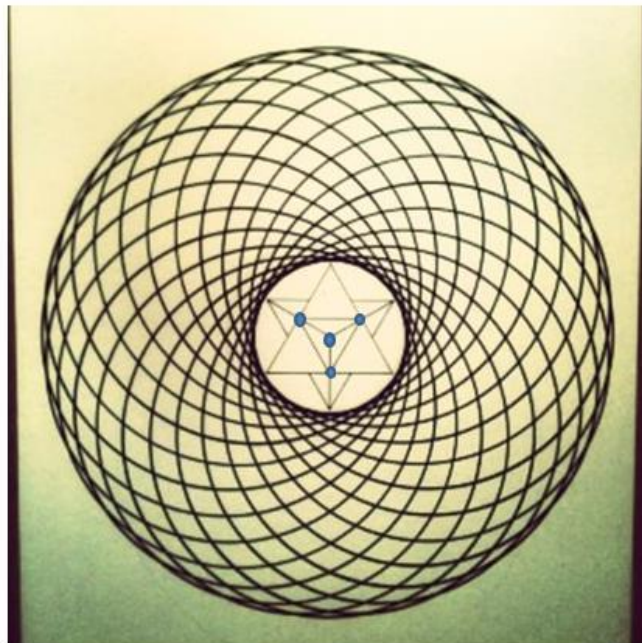


Illustratie 18: Goethe: *Farbenlehre* en kleurmenging (Eigen illustratie SDG)

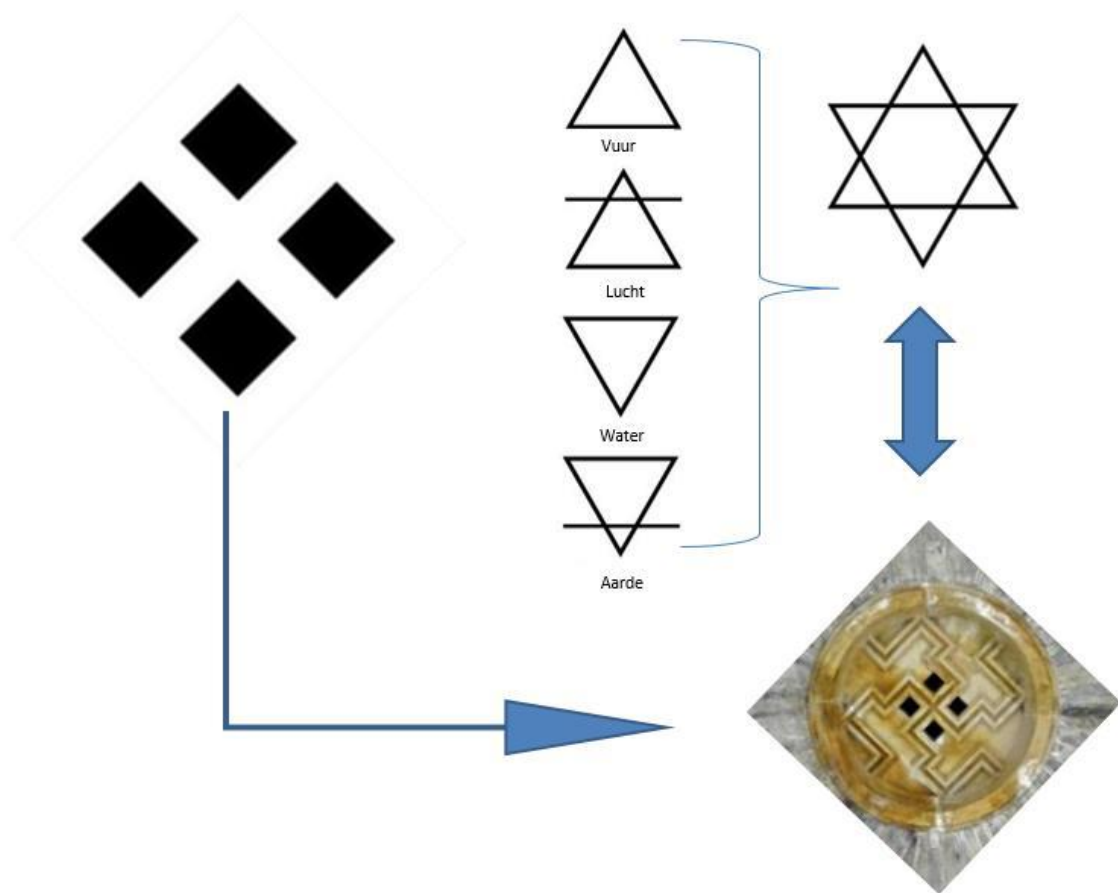


Ontstaan van de Spatial Form

- *Matrix*



Illustratie 19: Structureel niveau: Spatial form: Donutstructuur (Eigen illustratie SDG)



Illustratie 20: De vier oerelementen uit de alchemie: de Davidster tegenover de naziarchitectuur (Eigen illustratie SDG)



Illustratie 21: Kasteel *Wewelsburg*, Plafond crypte, Büren (Noordrijn-Westfalen, Duitsland)



Illustratie 22: Grafsteen Daniel Kinet, aan de Singel, Gentse haven



Illustratie 23: Pieter Bruegel de Oude, *De Val van Icarus*, 1555, Brussel, KMSKB



Illustratie 24: Sandro Botticelli, *De geboorte van Venus*, 1482 – 1485, Firenze, Uffuzi galerij



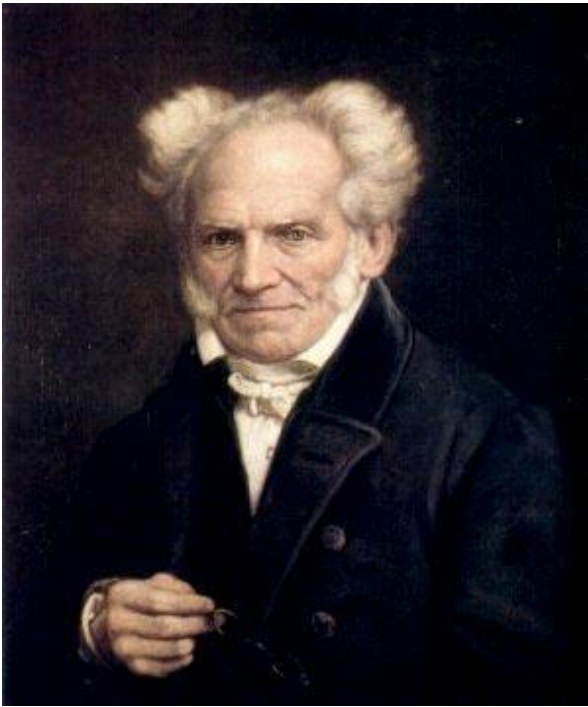
Illustratie 25: Rembrandt van Rijn, *De geslachte os*, 1655, Parijs, Louvre



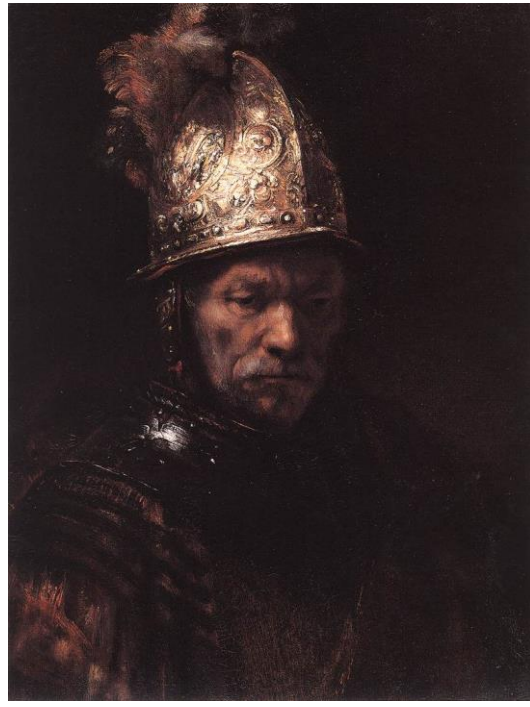
Illustratie 26: Hans Holbein, *De Ambassadeurs*, 1533, Londen, National Gallery



Illustratie 27: Jan Fabre, *Vleesklomp*, 1997, Otegem, Deweer Gallery



Illustratie 28: Rogelio Egusquiza, *Portret A. Schopenhauer*, 1900, Amsterdam, Rijksmuseum



Illustratie 29: Leerling van Rembrandt, *Man met de gouden helm*, 1648, Berlijn, Gemäldegalerie



Illustratie 30: Urbain Martien, *Zelfportret*, Archief S. Hertmans



Illustratie 31: August Rieder, *Franz Schubert*, 1875, Wenen, Wien Museum



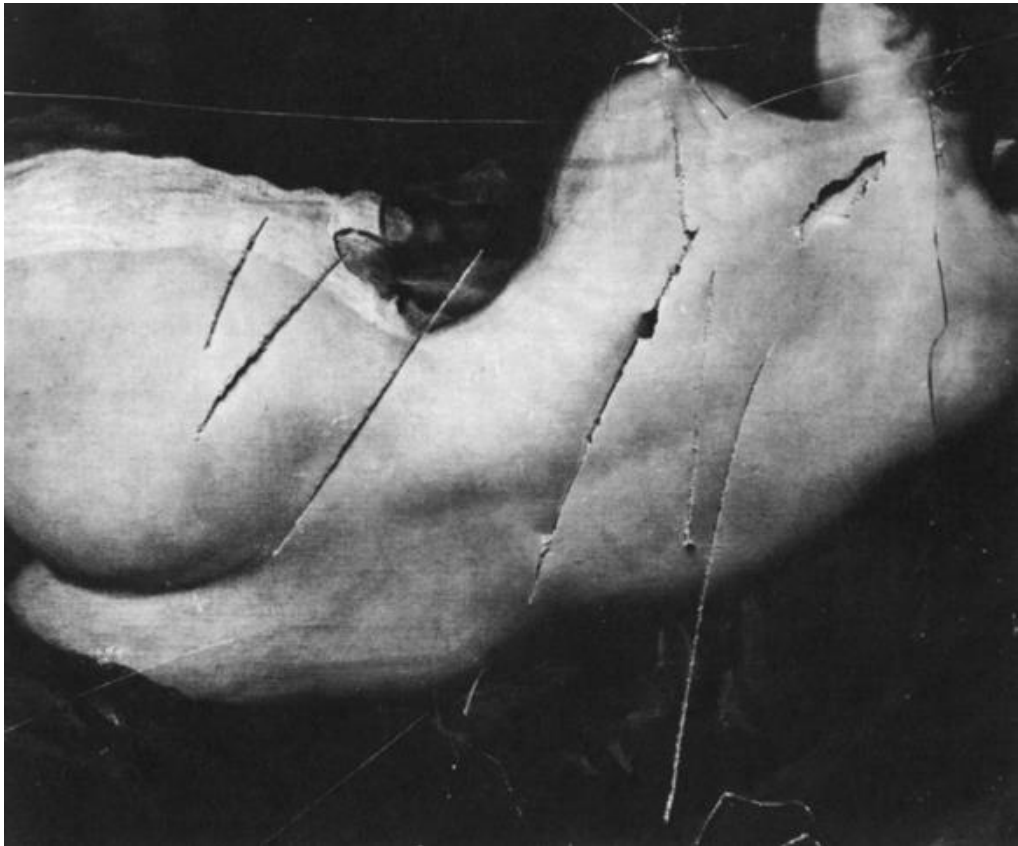
Illustratie 32: Anthony van Dyck, *Heilige Martinus*, 1625-1628, Zaventem, Parochiekerk



Illustratie 33: Rafaël, *Madonna delle seggiola* (*Madonna met de stoel*), 1513 - 1514, Firenze,
Palazzo Pitti



Illustratie 34: Diego Velázquez, *Venus voor de Spiegel / Rokeby Venus* 1647-1651, Londen, National Galery



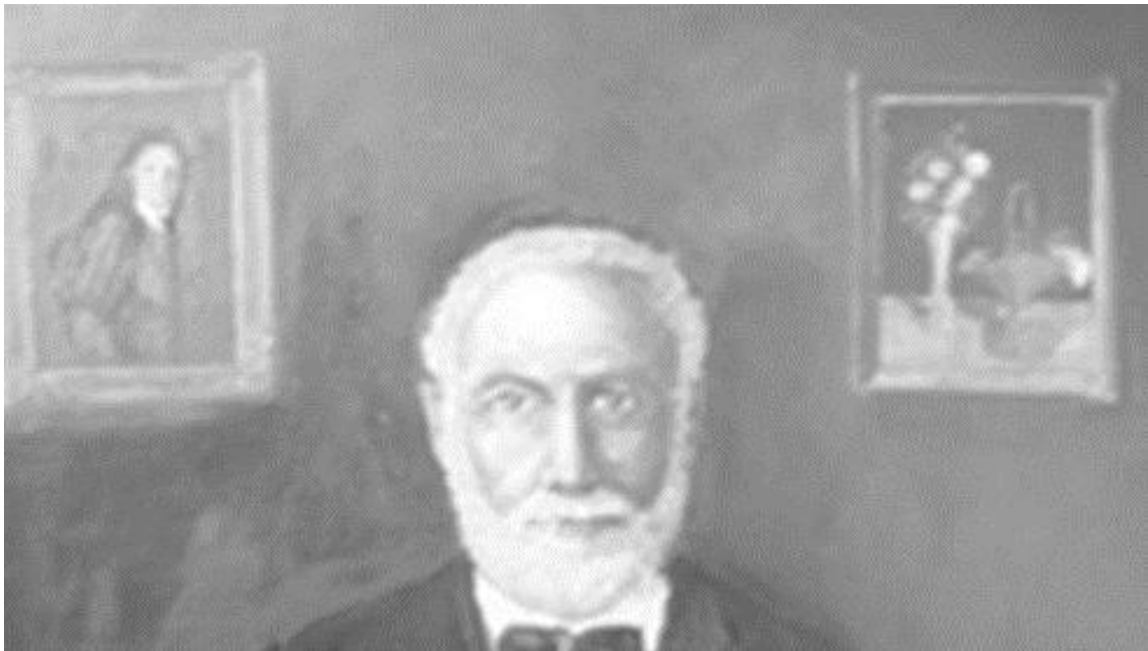
Illustratie 35: Diego Velázquez, *Rokeby Venus*, 1647-1651, Londen, National Galery: na aanslag door iconoclaste, 1914, via <http://artwatch.org.uk/>



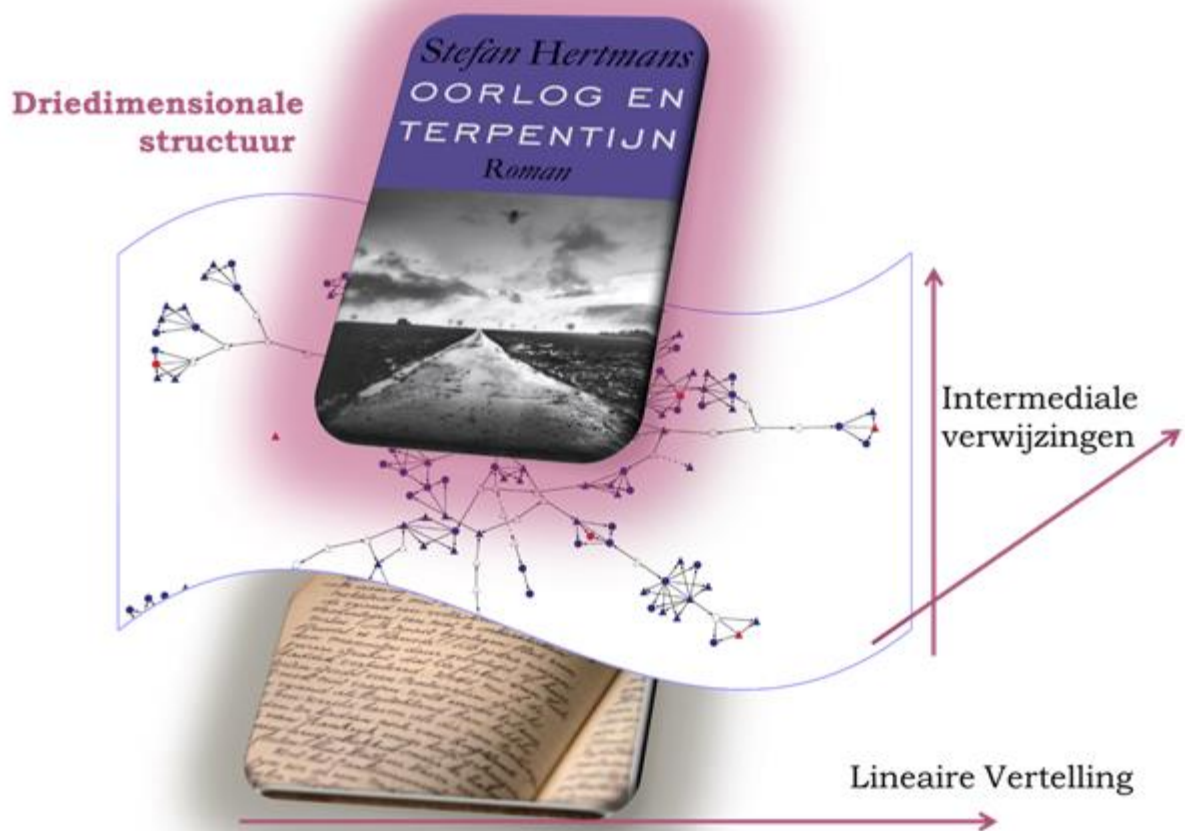
Illustratie 36: Palma il Vecchio, *Lo sguardo della bellezza*, 1518-1520, Madrid, Thyssen-Bornemisza Museum



Illustratie 37: Urbain Martien, *Gabrielle*, Archief S. Hertmans.

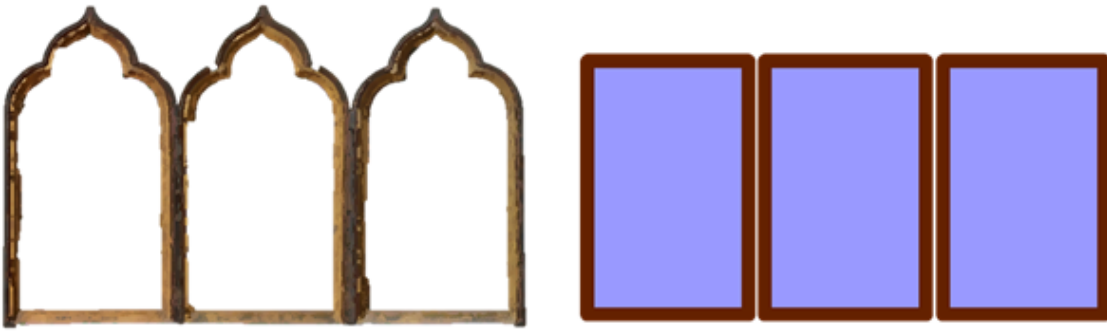


Illustratie 38: Urbain Martien, *Zelfportret*, Archief S. Hertmans.

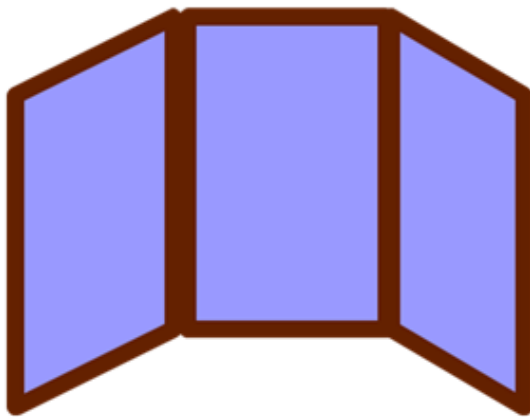


Illustratie 39: Ruimtelijke structuur van de literaire tekst (Eigen illustratie SDG)

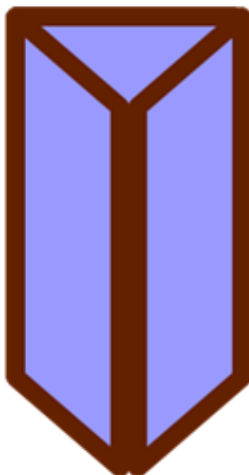
A



B

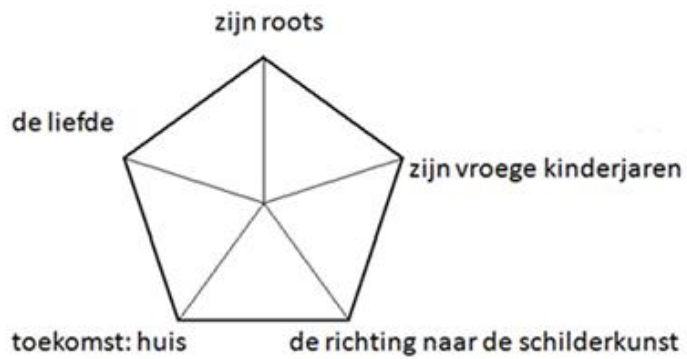


C

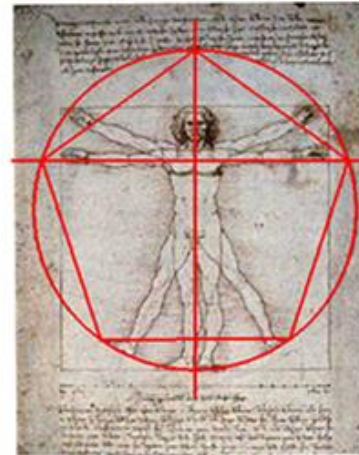


Illustratie 40: Triptiek wordt prisma (Eigen illustratie SDG)

A



B



Illustratie 41: Leonardo Da Vinci *Man van Vitruvius*, ca. 1487, Venetië, Accademia + *Vijfhoek*; Eigen illustratie SDG

A



B



Illustratie 42: Leonardo Da Vinci *Man van Vitruvius*, ca. 1487, Venetië, Accademia + *Vierhoek*; Eigen illustratie SDG



Illustratie 43: Stephan Vanfleteren, Omslagfoto *Oorlog en terpentijn*



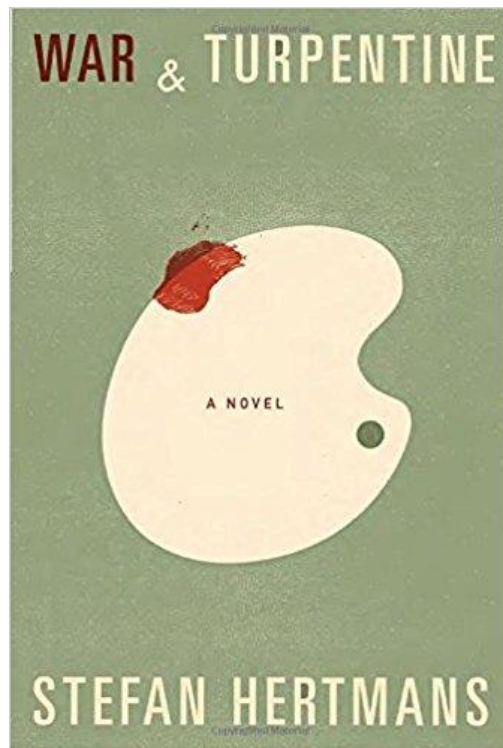
Illustratie 44: Don McCullin, *The Battlefields of the Somme (Frankrijk)*, 2000, Londen, Tate



Illustratie 45: Grant Gee, film *Patience (After Sebald)*, 2012



Illustratie 46: Stephan Vanfleteren, Omslagfoto *Oorlog en terpentijn*



Illustratie 47: Oliver Munday, Omslagillustratie *War & Turpentine*



Illustratie 48: Anselm Kiefer, *Eisen-Steig*, 1986, Philadelphia, David Pincus Collection



Illustratie 49: Anselm Kiefer, *Malerei der verbrannten Erde*, 1974, Parijs, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Todesfuge – Paul Celan (*Der Sand aus den Urnen* 1948)

1 Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
2 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
3 wir trinken und trinken
4 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
5 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
6 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
7 dein goldenes Haar Margarete
8 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
9 er pfeift seine Rüden herbei
10 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
11 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

12 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
13 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
14 wir trinken und trinken
15 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
16 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
17 dein goldenes Haar Margarete
18 Dein aschenes Haar Sulamith
19 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

20 Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
21 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
22 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr anderen spielt weiter zum Tanz auf

23 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
24 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
25 wir trinken und trinken
26 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
27 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
28 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
29 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
30 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

31 Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
32 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
33 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
34 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
35 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
36 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
37 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
38 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
39 Deutschland

40 dein goldenes Haar Margarete
41 dein aschenes Haar Sulamith

Illustratie 50: Todesfuge – Paul Celan (*Der Sand aus den Urnen* 1948)

