



] [

ARCHITECTUUR
= LITERATUUR

Mogelijkheden en verhalen

] [

Universiteit Gent
Faculteit Ingenieurswetenschappen

Vakgroep
Architectuur & Stedenbouw
Voorzitter: Prof. Dr. Bart Verschaffel

Architectuur=Literatuur.
Mogelijkheden en verhalen
door
Christophe Van Gerrewey

Promotor: Prof. Dr. Bart Verschaffel

Scriptie ingediend tot het behalen van de academische
graad van burgerlijk ingenieur-architect.

Academiejaar 2004-2005

Dat was een bewuste keuze. Als je, zoals ik, in Florence geboren bent, is de architectuur eigenlijk de ideale invalshoek om het beste van je traditie te leren kennen. Het is een heel brede studie variërend van wiskundige tot humanistische onderwerpen, inclusief de literatuur. Dat vond ik bijzonder aantrekkelijk. Ik heb het vak nooit in de praktijk gebracht, maar ik denk als een architect: het is een manier om naar de wereld te kijken, de ruimte te ervaren. Het bestuderen van de relatie tussen mens en object – daar draait het in de architectuur immers om – heeft me enorm geholpen bij het schrijven. Ik ben afgestudeerd op de architectonische theorieën in het werk van Victor Hugo en daar kwam geen tekening aan te pas. Ik ontdekte dat Hugo in al zijn romans hoofdstukken had verwerkt waarin hij uitgesproken ideeën formuleerde over de restauratie van historisch erfgoed. Dat was heel revolutionair in een tijd waarin tal van middeleeuwse gebouwen om puur politieke redenen gesloopt werden en hij was daarmee zijn tijd ver vooruit. Een ideaal project: ik las, schreef en was gelukkig.

SANDRO VERONESI, *De Morgen*, 8 januari 2003

VOORWOORD
DANKWOORD
INLEIDING

Dit afstudeerwerk is, in zekere zin, een herinterpretatie van de jaren die eraan vooraf zijn gegaan – door te bewijzen dat architectuur literatuur als haar meest verwante kunstvorm heeft, wordt ook de opleiding tot ‘architect’ opnieuw gedefinieerd. Wat impliceert het om te denken en te schrijven over architectuur als een literaire bezigheid? Maar ook: waarin resulteert architectuur die op een ‘literaire’ manier wordt bedacht, en omgekeerd?

Het oeuvre van architectuur-criticus- en historicus Geert Bekaert is onmisbaar gebleken voor een dergelijke vraagstelling: zijn schijnbaar achteloos opgeworpen benoeming van de ‘naaste verwanten’ in 2001, naar aanleiding van een monografie over een van Vlaanderens

belangrijkste bureaus van de eenentwintigste eeuw, was toen nog een ergerlijk mysterieuze en enerverende aanzet – ik hoop dat nu, vier jaar later, na een grondiger lezing van zijn oeuvre, deze onduidelijkheid enigszins terecht is opgeklaard. Het is waarschijnlijk ongepast om een auteur te bedanken, enkel en alleen voor zijn geschreven werk – al strekt het zich dan nog uit tot op de flap van verschillende andere publicaties. Maar Bekaert is meer dan alleen een schrijver van fundamentele teksten: hij is een levend, nog steeds actueel monument dat alleen al door zijn bestaan, het bestaan van het is-gelijk-aan-teken tussen architectuur en literatuur doet vermoeden.

Zijn onuitroeibare schare fans bewijzen dit, en onder hen is professor Mil De Koning ongetwijfeld, zoals op zoveel andere terreinen, de meest enthousiaste en de meest koppige

van allemaal. Zonder zijn hoe-
danigheid van *dealer* in archi-
tecturepublicaties – al van het
eerste jaar van mijn opleiding
af – was deze thesis ondenk-
baar geweest. Maar het is ook
zijn haat-liefde-verhouding
met *all things architecture*, en de
zijstappen die erdoor mogelijk
gemaakt worden, die heeft
bijgedragen tot het gunstige
klimaat waarin deze thesis is
kunnen ontstaan. En hoewel
'summer days and summer
nights are gone/he still knows
a place where there's somethin'
going on'.

Die 'zuurstofbel', waarin ik de
afgelopen jaren, en vooral het
voorbije jaar, heb kunnen rond-
hangen, is eveneens onmisken-
baar het werk van professor
Bart Verschaffel. De opleiding
tot ingenieur-architect lijkt
in die zin op een perfect sym-
metrische afdaling naar een
dieptepunt, ergens middenin
het derde jaar, waarna dezelfde
maar tegengestelde klim naar
boven volgt – tijdens deze laat-
ste, opwaartse tocht, is profes-
sor Verschaffel, onder andere
als promotor van dit werk, de
gids gebleken. Zijn gedreven-

heid om 'door de sirenenzang
van de tekst' heen te lezen en
de psycho-analyse ervan te
leveren, om 'op zoek te gaan
naar wat mee-draagbaar is', en
om aldus de literatuureluur te
vermijden waarin deze thesis al
te vaak leek te verzanden, is van
onschatbare waarde geweest.
Maar, initiëler, is er natuurlijk
ook zijn bereidheid om het
ontstaan van een thesis als deze
een kans te geven – gemarkeerd
door, in mijn herinnering, de
publicatie, in een embryonale
vorm, van 'WFH&OMA' in *De
Witte Raaf*.

Er zit een duidelijke narra-
tieve evolutie in de vijf teksten
die deze thesis vormen – niet
verwonderlijk, waarschijnlijk,
voor een verzameling teksten
die het 'verhaal', onder andere,
als gemeenschappelijk grond-
thema hebben. Het is een evo-
lutie naar zelfstandigheid, naar
hedendaagsheid, naar vernieu-
wing of realisme misschien – en
meteen ook een beweging weg
van de klassieke, bekende, ma-
teriële noties over architectuur.
Ik moet hiervoor mijn ouders
bedanken: voor het mogelijk
maken van deze evolutie, maar

ook voor de manier waarop zij zijn omgegaan met deze evolutie. Het is voor hen niet evident gebleken om aan de zijlijn te staan wanneer een architectuurstudent er alles aan doet om niet in *die* termen over architectuur te spreken, om niet op *die* manier aan architectuur te doen, die voor hen vertrouwd en vanzelfsprekend was.

De groep mensen die ‘niet voor één gat te vangen is’ en tot dit interdisciplinair project heeft bijgedragen, wordt – denk ik toch – steeds groter: naast de auteurs of architecten die in deze thesis aan bod komen (Proust, Koolhaas, Hermans, Auster, Sloterdijk, Barthes, enzovoorts), naast de reeds genoemde, immens belangrijke namen, zijn er vele andere die, misschien in de marge van dit afstudeerwerk, door hun korte maar inspirerende aanwezigheid deuren hebben geopend. Ik bedank zo bijvoorbeeld professor Bart Keunen, contactpersoon in het literaire bolwerk op de Blandijnberg; Maarten Delbeke, voor zijn flitsende, bijde-tijd-zijnde inzichten; Dirk Pültau, hoofdredacteur van *De*

Witte Raaf, en dus maatgevend voor alles wat in Vlaanderen (over kunst) geschreven wordt; Stefan Devoldere, hoofdredacteur van *A+*, en bezitter van een zo open mogelijke kijk op architectuur; Freek Persyn, van 51N4E, voor zijn ontregelende kijk op het architectuurontwerp in het vierde jaar. Maar – het is ongetwijfeld zo dat de belangrijkste beïnvloeding onbewust gebeurt.

Misschien is ook wel de ontvangst van een werk onbewust, en op een veel grootschaliger manier dan wij denken, verbonden met de vormgeving ervan – in dat geval (maar ook in alle andere) bedank ik Bas Rogiers voor zijn zorgvuldig grafisch ontwerp van deze thesis. Ondertussen gaat de samenwerking met hem al zo ver terug, en op een zo consistente, ondersteunende en kwalitatieve manier, dat zij zelfs vanzelfsprekend dreigt te worden. Mijn dank gaat eveneens uit naar Helena Kritis, die in de laatste fase van de totstandkoming van deze thesis een visuele tegenhanger heeft gemaakt van het is-gelijk-aan-teken tus-

sen architectuur en literatuur. Haar foto's, waarvoor Vanessa 'Nessie' De Witte, alle aanfluitingen verdragend, een dag lang door Brussel liep met een kapotte paraplu, hebben mijn cerebrale reflecties terug pal in de werkelijkheid geplaatst.

Ik kan het niet over deze thesis hebben zonder te denken aan het doorbreken van het lint, bij de finish, van een marathon – het is toch vooral het einde van een vijfjarige opleiding. Ik zal de gemeenplaats dat 'het allemaal zo snel is gegaan' absoluut niet onderschrijven: het was *a hell of a job*, ondanks de hulp en de aanwezigheid van vele medestudenten, die van deze eenzame wedren vaak een gedeelde estafette hebben gemaakt. Ik dank al mijn jaargenoten, en zal er, nagenoeg *at random*, een paar uitlichten: Benjamin Eggermont, voor zijn monkelende maar originele kijk op het architectuur- (en literatuur)gebeuren; Tine Cooreman, voor haar geloof in de bezigheid die zich architectuur laat noemen; Nik Naudts, voor zijn organisatorische volharding bij het totstandkomen

van de *thesis blues nights* op dinsdagavond in de Vooruit; Dirk Liekens en Luce Beeckmans, voor de herhaalde ontvangst in hun schitterende appartement; Tine Van De Wiele, voor haar nooit aflatende uitnodigingen tot allerlei eetgelegenheden; Jan De Ruyver, voor zijn co-architectschap bij het totstandkomen van de heroïsche seminarie-toren in het vierde jaar.

Maar bovenal is deze thesis een eerbetoon aan alles en iedereen die zich zowel links als rechts van het is-gelijk-aan-teken tussen architectuur en literatuur hebben bevonden. Het is een boekje dat zijn bestaan dankt aan een onoverzichtelijke reeks andere boeken, die 'als augurken in het zuur', zoals Flaubert ooit schreef, rond mij hebben gedreven. Ik weet niet wie ik hiervoor zou moeten bedanken – de lezers van de vijf hierna volgende essays misschien?

Christophe Van Gerrewey
mei 2005

De auteur geeft de toelating deze scriptie voor consultatie beschikbaar te stellen en delen van de scriptie te kopiëren 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 resultaten uit deze scriptie.

1 juni 2005

Christophe Van Gerrewey

COVERFOTO

Helena Kritis, 2005

ONTWERP

Bas Rogiers

] [

*Les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité, et en apportant des grands blocs l'un par-dessus l'autre, à force de reins, de temps et de sueur, et ça ne sert à rien! et ça reste dans le désert! mais en le dominant prodigieusement. Les chacals pissent au bas et les bourgeois montent dessus, etc.; continue la comparaison...*¹

GUSTAVE FLAUBERT, *Lettre à Ernest Feydeau*

*Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les transes, le situent devant le destin. Nous devons donc chercher passionnément ce que peuvent être des récits - comment orienter l'effort par lequel le roman se renouvelle, ou mieux se perpétue.*²

GEORGES BATAILLE, *Le Blue du ciel*

*Mensen denken dat ik met visuele effecten werk, maar het gaat wat mij betreft, over de ontwikkeling van het narratieve, een verhaal dat niet per se met woorden, maar gewoon door beweging verteld wordt, zodat het traject een begin heeft en ergens naartoe gaat.*³

REM KOOLHAAS, *De Standaard Magazine*

¹ FLAUBERT, Gustave, 'Correspondances. Troisième série. 1854-1869', Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1925, pp.139-140.

² BATAILLE, Georges, 'Le Blue du Ciel', Éditions 10/18, Paris, 1957, p.11.

³ BOUCHEZ, Hilde, 'Symfonische architectuur', in: *De Standaard Magazine*, 7 mei 2005, p.11.

] 1 [

p.15

DIE NAASTE VERWANTE

Over de architectuurkritiek van Geert Bekaert

] 2 [

p.39

WFH & OMA

Het onwerkelijkheidseffect in de architectuur

van Rem Koolhaas

] 3 [

p.67

HET MIRAKEL VAN DE ANALOGIE

De literaire architectuur in de Recherche van Proust

] 4 [

p.87

VOLSTREKTE ILLUSIELOOSHEID,

ONVOORWAARDELIJKE AFFIRMATIE

Over moderniteit in literatuur en architectuur

] 5 [

p.111

“IT’S MIND OVER MATTER!”

Wat verhalen mogelijk maakt

Thenceforward the criticism of the building is to be conducted precisely on the same principles as that of a book.

JOHN RUSKIN, 'The Nature of Gothic'¹

Het was aan de voet van de voorlaatste toren dat de dichter (die blind leek voor de schouwspelen die iedereen verrukten) de korte tekst opzei die wij tegenwoordig onlosmakelijk verbinden met zijn naam en die hem, naar de sierlijkste geschiedschrijvers steeds weer zeggen, de onsterfelijkheid en de dood bracht. De tekst is verloren gegaan; sommigen zijn van mening dat het gedicht maar uit één regel bestond; anderen, uit één enkel woord. Het enige zekere, het ongelooflijke, is dat het enorme paleis helemaal, tot in de details, in het gedicht zat, met al het beroemde porselein en iedere tekening op al het porselein en de schaduwen en de lichten van de schemeringen en ieder ellendig of gelukkig ogenblik van de roemrijke dynastieën van stervelingen, van goden en van draken die het sedert onheugelijke tijden hadden bewoond. Iedereen verstomde, maar de Keizer riep uit: Je hebt me mijn paleis ontruikt! en het ijzeren zwaard van de beul maaide het leven van de dichter weg.

JORGE LUIS BORGES, 'Parabel van het paleis'²

1

DIE

NAASTE

VERWANTE

De mogelijkheid van dit verhaal begint bij een stuitende onduidelijkheid, die zich voordeed op het moment dat een ‘duistere’³ architectuurcriticus zich zo precies mogelijk probeerde uit te drukken. Nergens is Geert Bekaert namelijk explicieter in het aanhalen van de analogie tussen architectuur en literatuur als in zijn inleiding op de monografie over Xaveer de Geyter Architecten. ‘De Geyter laat zich niet opsluiten met de architectuur maar wil haar, die hij toch niet kan ontlopen, blootstellen aan het leven, dat ze toedekt en verdringt, ongeveer zoals Samuel Beckett, uitgedaagd door de literatuur, die naaste verwante van de architectuur, haar oorsprong in het woord, de klank, de stilte, probeerde terug te vinden.’⁴ Literatuur, *die naaste verwante van de architectuur!* – het lijkt onmogelijk of alleszins ongehoord om een grondgedachte neer te pinnen in het kolossale oeuvre van Bekaert, maar misschien moeten we toch, zoals Barthes voor zichzelf probeerde, op zoek gaan naar het ‘fantasme’ in zijn werk⁵. ‘On tape toujours sur le même clou,’⁶ moest Bekaert tot zijn eigen verrassing vaststellen toen hij zijn monografie over Le Corbusier beëindigde, want twintig jaar eerder, bij het overlijden van de architect, had hij, in een in memoriam, al net dezelfde dingen over diens oeuvre beweerd. De nagel waarop Bekaert in zijn oeuvre altijd is blijven slaan, is dat het is-gelijk-aan-teken tussen architectuur en literatuur?

De geciteerde zin, uit de tekst over Xaveer de Geyter, doet in elk geval al iets in die richting vermoeden: architectuur blijkt *incontournable*, en wordt daarom, door de onderhavige architect, genadeloos geconfronteerd met de mens en diens leven. ‘Binnenskamers wordt er over architectuur niet geleuterd,’⁷ zegt Bekaert eerder in dezelfde tekst. Tot de rand gedreven, wordt de architectuur terug tot zijn essentie gebracht, precies door het niet meer over architec-

tuur te hebben – en net zo probeerde Beckett terug te keren tot de literatuur door tot haar oorsprong terug te keren, en door eigenlijk haast geen literatuur meer te maken. Architectuur kan pas dan niet meer beledigen, kan slechts dan haar eigen einde opheffen als zij de miskennis van het gewone leven radicaal opgeeft. En op dat moment, als de architect ‘bij het ontwerpen niet langer ergens aan mysterieuze wetten schijnt te gehoorzamen’⁸, vindt zij aansluiting bij de literatuur, haar naaste verwante. Is architectuur waardevoller naarmate zij meer met literatuur samenvalt? Verwantschap als kwaliteitscontrole! Blijft de vraag op welke manier, en in welke mate, architectuur met literatuur inwisselbaar kan zijn.

In *Wonen tussen gemeenplaats en poëzie*, de bundel uitgegeven ter gelegenheid van zijn afscheid aan de Katholieke Universiteit Leuven, legt Bekaert openlijk getuigenis⁹ af van zijn fascinatie voor *Eupalinos ou l'architecte* van Paul Valéry – iets wat elders in zijn oeuvre ook wel voorkomt, maar dan druppelsgewijs en als getuige à charge. De tekst van Valéry – een dialoog tussen de filosoof Socrates en Phaidros, een vriend van architect Eupalinos – is een onverbloemde lofzang op de architectuur: ‘C’est là se mettre de la façon la plus naturelle à la place même du Dieu. Or, de tous les actes, le plus complet est celui de construire.’¹⁰ De architect treft de zogenaamde goddelijke orde aan als wanorde, en gebruikt deze als grondstof om op zijn beurt, op een haast bovenmenselijke manier, orde te scheppen. Deze nieuwe architectonische orde heeft niets dwingend: daarin is ze sterk verwant aan muziek. Muziek en architectuur zijn dan ook de twee kunsten die zich volgens Valéry (bij monde van Phaidros en Socrates) samen onderscheiden. ‘Elle semble exister en soi, comme un temple bâti autour de ton âme ; tu peux en sortir et t’en éloigner ; tu peux y rentrer par une autre porte...’¹¹ Er worden dus geen verhalen geconstrueerd waaraan de toeschouwer, de bezoeker of de luisteraar dwingend onderworpen wordt: ‘Mais les arts dont nous parlons doivent, au contraire, au moyen de nombres et de rapports de nombres, enfanter en nous non point une fable, mais cette puissance cachée qui fait toutes les

fables.¹² Of in de woorden van Bekaert zelf: ‘Die ordening wordt gevuld met betekenissen die de architectuur reeds overstijgen. Ze wordt omweven met verhalen die in oneindige varianten op die architectuur worden geprojecteerd. Architectuur is niet die verhalen, maar wat die verhalen mogelijk maakt.’¹³ Architectuur is dus niet verwant aan literatuur als het op de produktie van verhalen aankomt, en wel integendeel: architectuur die een verhaal vertelt of oplegt, is *slecht* omdat zij interessant is, en (goede) architectuur is per definitie ‘niet interessant’. ‘Van nature wijst ze het interessante af om zich te situeren in het domein van het noodzakelijke, het onvrije, het nietszeggende, het stomme dat spreekt zonder iets te zeggen,’¹⁴ schrijft Bekaert. Bij ontstentenis van saaiheid riep de heilige Bernardus ‘O ma fille, tu es trop belle’ uit, toen hij voor de nieuwbouw stond van de abdij van Hautecombe. (Deze uitroep werd door Bekaert herhaald toen hij het ontwerp voor het MAC’s in Le Grand Hornu van Pierre Hebbelinck recenseerde: ‘Ze is er al te zeer op uit om, weliswaar op een elegante manier, de bezoeker te imponeren en te verleiden.’¹⁵ Het Musée des Arts Contemporains in Wallonië is dan ook een schitterend, overweldigend gebouw. Men kan zich afvragen of dit museum nog kunst nodig heeft: een bezoek eraan zonder de aanwezigheid van een expositie lijkt het enige verantwoorde. Zoveel trুকjes, doorzichten, stijgende en dalende trappen, verrassende hoekjes, gekadreerde zichten, somptueuze materialen. Het is architectuur die aan zichzelf genoeg heeft – meer nog: die de tentoongestelde kunst als overbodig en haast vervelend doet overkomen. Weg die kunst! Zij loopt dit mooie gebouw alleen maar voor de voeten. Maar het is en blijft een museum, en wel meteen het belangrijkste in Wallonië. Architectuur mag geen schaduw hebben die de bezoeker of het programma uit het zonlicht stelt, zoniet neigt zij teveel naar literatuur.)

De verwantschap van architectuur en literatuur is bij Bekaert dus geen eenduidige aangelegenheid: beide kunstvormen overlappen elkaar, maar al te grote verwantschap leidt tot anomalie. Architectuur moet op een bescheiden manier verhalen mogelijk

maken (het meervoud is erg belangrijk) voor zijn gebruikers, die door middel van literatuur eenduidig maar in een eindeloze herhaling te boek kunnen gesteld worden. Omschrijving van de waarde van architectuur gebeurt bij Bekaert dus in eerste instantie door wat zij *niet* met literatuur gemeenschappelijk heeft. De verwantschap is broederlijk noch zusterlijk – misschien is architectuur eerder de stiefmoeder van de literatuur te noemen.

We weten ondertussen al, op aangeven van Bekaert, waar we *niet* naar op zoek zijn. Er is een architectuurbenadering die de literatuur opzoekt door gebouwen – architectuur – letterlijk te proberen *lezen*. Vooral tijdens de jaren zestig van de vorige eeuw werd de semiotiek binnengehaald als redmiddel voor een architectuur die elke legitimatie kwijt was¹⁶. Misschien kon men de architectuur redden door haar talige karakter op zoveel mogelijk manieren te proberen versterken, door haar te herwaarderen als een medium van betekenisproductie en communicatie. Critici als Jencks, Choay, Graves en Eco stelden de ‘ware’ architectuur op die manier echter in verdrukking – voor Bekaert was het daarom net zaak ‘in wat architectuur genoemd wordt, de sluier te verscheuren van betekenissen waarachter ze schuilgaat (...) en schaamteloos uit te komen voor haar (sublieme) nutteloosheid’¹⁷. Dit gebruik van metaforen – zo opzichtig literair – is al door Koolhaas geridiculiseerd: ‘Bij hem [Jencks] zijn het allemaal van die kinderachtige metaforen, zoals Ronchamps dat eruitziet als een kloosterkap of als een eend.’¹⁸ Architectuur is geen literatuur door haar visuele gebabbel, maar door het gebabbel dat zij *mogelijk maakt* – dat is, in tegenstelling tot de retoriek van de semantiek, het fantasme in het oeuvre van Bekaert: de *architecturale implex*, om nogmaals een term van Valéry te gebruiken¹⁹ – de virtuele of potentiële mogelijkheden van architectuur.

(Zoals gezegd: deze analogie is niet zomaar eenduidig – het is geen dogma, geen zeef die de goede van de minder goede architectuur weet te onderscheiden. Maar toch is literaire architectuur voor

Bekaert – en dus eigenlijk voor de architectuur in het algemeen – een buitenbeentje, een buitenkans ook, en een moment van verwondering, iets waarmee hij (en wij dus ook) nog in het reine moet komen. ‘Ik wist ook niet dat architectuurverhalen zo intens, zo reëel konden zijn. Het gaat niet om een verhaal over geometrie, verhoudingen, kleuren. Het is geen verhaal van vormen, maar van realiteit. Naverteld kan het niet worden. Men moet het meemaken,’²⁰ schrijft Bekaert in 1988 naar aanleiding van de eerste grote tentoonstelling over het werk van Rem Koolhaas, in *De Singel* – en zijn stuk krijgt dan ook *De Verteller* als titel mee. ‘Wie nog niet geloofde dat architectuur verhalen kan vertellen, echte verhalen, heeft nu geen excuus meer. Er is immers het werk van Rem Koolhaas van OMA, het getekende of het gebouwde, het maakt niets uit. In beide gedaanten dient zich een architectuur aan die het narcisme voorbij is, niet over zichzelf praat, maar compleet opgaat in de wereld die in en door haar tot standkomt. De verhalen die ze vertelt zijn echte verhalen.’²¹ Valéry en Eupalinos zijn nog nooit zo ver weg geweest, en toch is dit architectuur die het leven ondersteunt – net door haar *litteraire* karakter. Wat Koolhaas tot de architect maakt voor de eenentwintigste eeuw, is net het vertellen van verhalen, zoals verder zal aangetoond worden. Het strikt literaire karakter van architectuur is nu, op deze plaats, nog niet aan de orde – waarschijnlijk omdat we, in gedachten, nog dicht bij het modernisme van de vroege twintigste eeuw zitten. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Bekaert de ‘architectuur-poiësis’ van Le Corbusier gelijkstelt aan die van Valéry²², en dat de architecturale implex dus zal opduiken in het werk van alle architecten die na de grote modernist komen. Maar Koolhaas heeft Le Corbusier op het eind van de twintigste eeuw van zijn voetstuk gestoten, en is er prompt zelf op gaan staan, zoals Bekaert in 1982 schreef²³, en niets zou daarna ooit nog hetzelfde zijn.)

Toepassing van het analogisch (of non-analogisch) principe tussen architectuur en literatuur, van de architecturale implex, vindt vaak plaats in de kritische teksten van Geert Bekaert. Van de ver-

gelijking tussen het werk van Xaveer de Geyter en Samuel Beckett was al eerder sprake. Misschien is de gelijkenis nog treffender in het stedenbouwkundig oeuvre van de architect. In *Het hiernamaals van de stad*, de inleiding op het onderzoek naar de hedendaagse stad van Xaveer de Geyter Architecten, schrijft Bekaert: ‘Maar, zoals Samuel Beckett zei, we zijn gedoemd om niettegenstaande alles door te gaan.’²⁴ – een parafrase van ‘I can’t go, I’ll go on’. In de discussie omtrent sprawl en andere post-stedelijke aangelegenheden, schaaft Bekaert zich resoluut achter de architecten die elke conditie die aan hun werk voorafgaat (in dit geval: de teloorgang van de stad) toejuichen, en verwerpt hij het pessimisme en de treurnis van de cultuurfilosofen. Architecten kunnen niet anders: ze moeten roeien met de riemen die ze hebben, want het leven roept – de *Beckettiaanse* conditie pur sang. In een gesprek met Georges Duthut verwoordde de Ierse auteur het zelf als volgt: ‘The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.’²⁵ Alweer een verschil dus tussen literatuur en architectuur, want de vrijheid om uit te drukken dat er niets meer is, is voor literatoren oneindig veel groter dan voor architecten – daar is het tot op het bot uitgebeende oeuvre van Beckett het beste voorbeeld van. Het oeuvre van De Geyter toont, in tegenstelling daarmee, dat architectuur het kalm aan moet doen als het op het overboord gooien van condities of conventies aankomt. En postmodern gebabbel – opschuiven in de richting van de literatuur – is hoegenaamd *geen* optie, want dan komt de levensbevestigende plicht van de architectuur in gevaar. ‘Er blijft ons niets meer over dan architectuur, maar in die architectuur wordt een mogelijkheid geopend om te blijven leven’²⁶ – opnieuw Bekaert, ditmaal aan het woord over het oeuvre van Rem Koolhaas, niet toevallig de leermeester van Xaveer de Geyter.

Deze overeenkomst – doen wat er moet gedaan worden om het menselijk leven in stand te houden, binnen de eigenheden van de discipline – is misschien wel de enige voorwaarde om tot het ana-

logische principe over te gaan. Bekaert vergelijkt bijvoorbeeld het oeuvre van Stéphane Beel met dat van Thomas Pynchon, een waagstuk dat op het eerste zicht tot grootschalig gefrons zou moeten leiden bij architectuurcritici of literatuurvorsers met enige aanleg voor dilettaantisme.

Pynchon: auteur van vuistdikke, hermetische, gedeconstrueerde romans waarin zelfs na herhaaldelijke lezingen geen duidelijke, overkoepelende verhaallijnen opduiken. Auteur bovendien met een cynisch, zwartgallig, haast nihilistisch mens- en wereldbeeld, wiens personages nauwelijks normaal, laat staan moreel gedrag vertonen. V., het debuut van Pynchon uit 1963²⁷ is een caleidoscopische, bij voorbaat opzettelijk mislukte poging tot een roman – het is eerder een opeenvolging verhalen met moeilijk te achterhalen verbanden. Twee personages drijven boven in een woelige zee van randfiguren: Benny Profane, zelfverklaarde *schlemiel*, die zichzelf steeds pijnlijker geconfronteerd ziet met mensen die naar ziellose ('inanimate') dingen opschuiven; en Hugh Stencil, die zo geobjectiveerd is dat hij alleen maar over zichzelf in de derde persoon kan spreken, en van zijn vader de zoektocht naar de mythische vrouw V. heeft geërfd. In steeds wisselende omgevingen, tijdvakken en sociale constellaties lopen de twee elkaar voortdurend tegen het lijf, tot ze elkaar terug vinden door middel van hun persoonlijke queestes. Veel heil brengt deze ontmoeting hen niet, want de twintigste eeuw blijkt ondertussen zo gedegeneroerd, dat redding onmogelijk geworden is.

Beel: architect van serene, verstilde, wat vormentaal en attitude betreft strikt modernistische gebouwen, die gehaat worden door de grote massa maar geprezen door de *incrowd*. Men zou zijn woningen 'ongenaakbaar' kunnen noemen, ontoegankelijk of zelfs pretentieuze: er wordt geen moeite gedaan om het de bezoeker of de bewoner gemakkelijk te maken. 'Architectuur mag niet zomaar bevredigen,'²⁸ zegt hij daar zelf over. Maar natuurlijk is er steeds meer aan de hand: 'Ik zou het jammer vinden als het alleen

maar dat was. (...) Ongenaakbaarheid betekent dat er geen passie of gevoel in mijn gebouwen zit, en dat zou ik jammer vinden.²⁹ De afstand die Beels gebouwen opleggen is nooit gezocht of gepoeseerd, maar in hoge mate noodzakelijk en daardoor hartstochtelijk – hij kan niet anders. En zo kan ook zijn architectuur niet anders – zij is zo, ze is het aan zichzelf maar in veel hogere mate aan het menselijk leven verplicht op een recalcitrante manier gedienschtig te zijn. ‘Men kan wel architectuur maken, maar niet de betekenis van architectuur vervaardigen.’³⁰ Maar Beel maakt eigenlijk geen architectuur: hij is alleen bezig met functies en programma’s en hun concrete invulling en beleving.

Pynchons literatuur, en *V.* in het bijzonder, is al eerder in relatie gebracht met architectuur – ze is er zelf mee gelijk gesteld: ‘In literary texts where the chronological structure of narrative is faded or distinct, the reader must construct the narrative by sifting through the debris of the text. In these works (good examples are Thomas Pynchon’s *V.* and Vladimir Nabokov’s *Pale Fire*), meaning resides in relations of parts and structures – or apparatus – of the text rather than in explicit narrative content. At the point where meaning lies not in a one-to-one relation between thing and concept but in a constructive operation upon many possible connections at many levels of scale, the literary work not only begins to bear a resemblance to architecture (which is “illegible” in a similar way that such texts are “illegible”) but also becomes a model of what architecture might be.’³¹ Nochtans is het niet de onleesbaarheid van de tekst (en van de architectuur) die hier voor Bekaert op het spel staat. Pynchons werk is een schijnbaar willekeurige aaneenschakeling van verhalen, maar het blijft wel literatuur. De notie van analogie door onleesbaarheid kan nog verder op de spits worden gedreven door het voorbeeld over *Finnegans Wake* van James Joyce te hebben. Maar dan springt ogenblikkelijk de omineuze uitspraak van Derrida naar voor: ‘The end of linear writing is indeed the end of the book’³². Architectuur en literatuur mogen hier dan wel één geworden zijn, maar tegelijkertijd zijn ze in hun respec-

tievelijke, levensbevestigende eigenheid onherstelbaar aangetast. Het analogische model van Bekaert is van die aard dat het nooit de vernietiging van literatuur tot oogmerk kan hebben, want dat einde zou ook het einde van architectuur betekenen. De architecturale implex impliceert, als analogie, *lineaire* literatuur: het is de bepaaldheid – de leesbaarheid – van (de verhalen binnen) literatuur die voor Bekaert de onbepaaldheid en de *onleesbaarheid* van (de mogelijkheden binnen) architectuur scherpstelt.

Het is ook daarom dat hij de hermetische exuberantie van Pynchon met de passionele afstandelijkheid van Beel weet te verzoenen. Pynchon wordt twee keer vermeld in Bekaerts belangrijkste tekst over het werk van Beel totnogtoe: *Leven met architectuur*³³. De eerste keer gaat het over het totaaloeuvre van de architect – of liever, over de jaren '87 en '88: 'Nieuwe opdrachten vullen elkaar aan als episoden in een verhaal van Thomas Pynchon. Ze verbeelden samen een wereld waar alle mogelijke dingen en mensen door elkaar wriemelen, terwijl ze elk voor zich proberen eraan te ontsnappen.'³⁴ De tweede vermelding wordt gemaakt naar aanleiding van het ontwerp voor het bankgebouw voor het Spaarkrediet in Brugge van 1988: 'Ook hier wordt een parcours uitgezet, een beweeglijke route, een scenario, een tijdsduur, die niet naar een eindpunt leidt, maar zich in zichzelf ontvouwt zoals een roman van Pynchon, de auteur waarnaar we al verwezen.'³⁵ Zowel de opeenvolging van realisaties als een specifiek gebouw geeft aanleiding tot een literaire vergelijking. Als architectuur verhalen mogelijk maakt, zoals Valéry schreef, dan kan een verzameling gebouwen in een oeuvre, of een opeenvolging van ruimtes in een gebouw, aanleiding geven tot een steeds andere reeks van verschillende verhalen. Dat is zo in het oeuvre van Beel: 'Zoals een ontwerp van Beel op zoek is naar een samenhang van de heterogene en hybride fragmenten, zo ook de biografie van zijn oeuvre. Het verwonderlijke van zijn, toch wel sterk methodische, aanpak is dat er geen soort eenheidsarchitectuur ontstaat, maar een serie zelfstandige werken.'³⁶ En dat is eveneens zo in het oeuvre van Pynchon: 'In Pynchon's books,

charakter is less important than the network of relations existing either between characters, or between characters and social and historical patterns of meaning.³⁷ Beiden zijn zich er van bewust dat er geen grote verhalen meer te vertellen zijn, dat er alleen nog geschreven of gebouwd kan worden om de werkelijkheid vorm te geven en het leven op die manier mogelijk te maken – in die zin zijn ze beiden wel postmodern in de filosofische zin van het woord – die van Lyotard. ‘Hier geen historische verbeeldingen meer, geen grote verhalen, maar fragmenten van het alledaagse leven en pogingen tot het overstijgen ervan in de abstractie.’³⁸ Literatuur is de naaste verwante van architectuur als er onderdanig maar koppig gewerkt wordt voor het actuele leven. In het geval van architectuur komt het er op aan het leven mogelijk te maken zonder het te bepalen – Bekaert haalt Rimbaud aan: ‘A chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues.’³⁹ Literatuur legt één verhaal vast uit een oneindige reeks – architectuur fixeert die voorafgaande mogelijkheid.

Nog een vergelijking, uit de vroege jaren tachtig: Hugo Claus en Hans Hollein. In zijn recensie van het Museum Abteiberg Mönchengladbach schrijft Bekaert het volgende. ‘Het is als Claus’ *Verdriet van België*. Elke episode staat op zich. (...) Bij wijze van spreken kan men het boek op elke bladzijde beginnen te lezen. Maar van de andere kant is het geheel, zoals Claus het heeft samengesteld, een van de vele mogelijkheden, niet toevallig. Claus heeft de chronologie gebruikt. Hollein gebruikt de geografie. Elke episode en haar plaats in het geheel, kan beredeneerd worden. Maar elke periode gaat dan wel van andere uitgangspunten uit, zodat de potentialiteit van het werk en de ruimte zo hoog mogelijk wordt opgevoerd. De architectuur is niet meer het zichtbare, maar wat door de zichtbare fragmenten wordt opgeroepen.⁴⁰ In het museum van Hollein, is tegelijkertijd alles en niets aan het toeval overgelaten: het gebouw legt geen opzichtig parcours aan de bezoeker op, maar het is toch niet vrijblijvend of willekeurig. De geografie, de ligging op een bepaalde plaats in het landschap,

samen met de uitdrukking van de specifieke architecturale visie van Hollein, maken een bezoek ervan toch tot een opwindende, betekenisvolle belevenis. Net zo lijken de episodes in *Het verdriet van België* van Claus willekeurig, eender waar betreedbaar, maar uiteraard is dat slechts schijn: het is het totaalgebeuren, de chronologie, zowel van het leven van Louis Seynaeve als van de actuele gebeurtenissen – de chronologie, simpelweg, van het aan elkaar genaaid zijn van de bladzijden in één band – die de hele roman tot een onontkoombaar geheel maken. Alleen zoals de episodes elkaar opvolgen van bladzijde naar bladzijde, heeft Claus zijn totale werkelijkheid geconcipeerd. Dat is het niet-vrijblijvende van literatuur: de chronologie, in extremis de *paginering*, is er niet om genegeerd te worden. Wie Bekaerts aanwijzing zou opvolgen, en het boek *at random* zou lezen – een paragraaf daar, een anekdote hier – ziet voor zijn ogen een andere roman ontstaan. Het is dat andere, dat alternatief, dat literatuur door zijn bepaaldheid eigenlijk onmogelijk maakt, dat architectuur *wel* tot de schepper van duizenden andere levens maakt. ‘Het bestaan van het ene gaat niet uit van het onbestaan van het andere,’⁴¹ besluit Bekaert zijn stuk over het Museum Abteiberg. Dat zo verstoorbare evenwicht tussen architecturale bepaaldheid en persoonlijke invulling maakt architectuur tot een dans op een strak gespannen koord. En het is net door de literaire analogie dat Bekaert hier uitdrukt dat het museum van Hollein elke bezoeker voor de duur van zijn verblijf tot romanschrijver maakt. Daar ligt het gebouw... hier ligt de architecturale eenheid in scherven bij elkaar... maak een eigen verhaal, en daarna nog eens, en nog eens – *ad infinitum*.

Is de analogie tussen literatuur en architectuur, zoals zij door Bekaert in de bovenstaande voorbeelden werd beoefend, even generatief als de architectuur wier kwaliteiten zij naar boven hielp halen? Is het noodzakelijk bij dat ene punt van overeenkomst te blijven: de vergelijking tussen het leven mogelijk maken en de mogelijkheid van het leven beschrijven in een verhaal? Enerzijds lijken bepaalde gemeenschappelijke kenmerken onbenut gelaten,

maar anderzijds blijkt al snel dat we toch steeds bij hetzelfde aanbelen: het vaste verhaal van literatuur naast de potentie van verhalen in architectuur – het Valeriaanse paradigma.

Een proeve van imitatie, een poging om enkel met dit gegeven, nu het nog kan, aan de slag te gaan – om te onderzoeken of ook twee zeer recente oeuvres met deze analogie te omschrijven vallen.

Van de huidige generatie Belgische architecten zijn de B-Architecten waarschijnlijk het meest eigentijds: hun architectuur is onorthodox, *hip*, en maakt gebruik van ongebruikelijke elementen, materialen en uitgangspunten. De verbouwing van de Beursschouwburg in Brussel (voltooid in 2003) is totnogtoe hun belangrijkste en grootste realisatie. Het conglomeraat van bestaande gebouwen en toegangen wordt door één ingreep aan elkaar gesmeed: een ruime, lichte centrale hal, waarvan de muren bekleed zijn met spuitbeton en de vloer, de trappen en de meubelen met knalrode, gespoten polyurethaan. De andere ruimten zijn zeer verschillend afgewerkt en staan volledig op zichzelf: de foyers in glanzend witte lak, een gouden feestzaal, een zilveren zolderzaal, een zwart-wit geblokt café en een houten artiestenfoyer. De bezoeker valt van de ene verbazing in de andere en er wordt hem nauwelijks tijd gegund om op adem te komen. Hier is het al lang niet meer de bedoeling om de *reality shortage* als uranium terug op te laden, zoals Rem Koolhaas in *Delirious New York*⁴² voorstelde, maar om het gebrek aan werkelijkheid te verbergen onder een oververzadiging aan zintuiglijke prikkels. In de andere ontwerpen van B-Architecten komt deze mechaniek steeds bovendien, los van de vraag of de omstandigheden: de winkel voor mode-ontwerper Walter van Beirendonck is een fabriekshal opgevuld met vreemdsoortige elementen in flitsende kleuren en materialen; de tentoonstelling over Arthur Rimbaud, begin 2004 in Bozar te Brussel, was een parcours van visuele attracties, tegen elkaar afgezet door een verschil in kleur, materiaal, 'sfeer' of belichting, zonder al te veel consideratie met de werkelijke levensloop van

de dichter. De paranoia van Koolhaas is er wel, maar de kritische dimensie ontbreekt – zoals bijvoorbeeld in de Beursschouwburg: ‘De uitzonderingstoestand van ‘het evenement’ was het uitgangspunt voor het ontwerp.³³ – of elders: ‘Het hippe gedoe slaat om in dwingelandij.³⁴ Proust schreef in het eerste deel van zijn *A la recherche du temps perdu* dat de kerktorens van Combray dankzij de werking van het geheugen tot een ‘être sans équivalent³⁵ uitgroeiden – in de architectuur van de B-Architecten ontstaat een weerga zonder werkelijkheid.

Het is zoals in de romans van Douglas Coupland: personages krijgen buitengewone eigenschappen toebedeeld (aids, internetverslavingen, comateuze toestanden die twintig jaar aanslepen, vliegtuigcrashes die zij op hun eentje overleven), en hun levens geven dan ook aanleiding tot al even onwaarschijnlijke verhalen. Het doel van Coupland is om op een krampachtige manier bij de tijd te zijn, maar net door het nastreven van de *zeitgeist*, zal zij altijd op de vlucht blijven slaan. Verhalen zijn lokaas voor de waarheid, maar niet door het lokaas a priori te laten samenvallen met datgene waarop jacht wordt gemaakt.

Net zo maken de B-Architecten gebouwen waarin de werkelijkheid niet tot gunstige mogelijkheid wordt gekneed, maar waarin haar plaats wordt ingenomen door een overweldigende schijnrealiteit. Het is *wishfull-thinking* waarin de dromen en de realisatie ervan al van op voorhand samenvallen. Architectuur klampt aan bij literatuur die wil bewerkstelligen wat zich slechts laat bereiken door uitgebreide omwegen.

Het gaat er anders aan toe bij 51N4E, die andere exponenten van de *celebrity*-cultuur die de hedendaagse Belgische architectuur lijkt te overheersen – hoewel ook bij hen de grens tussen mogelijkheid en bepaaldheid niet onbetreden is. Ze noemen zichzelf niet graag architecten, maar hebben het liever over *space producers*: ‘Los van zijn eigen ideaalbeeld, is de architect nog net niet overbodig tus-

sen ingenieurs, kunstenaars, makelaars en promotoren. Er zullen snel nieuwe wegen moeten gevonden worden.⁴⁶ Deze architecten willen nergens voor staan – ze willen alleen maar werken vanuit een EN/EN conditie: “Kiezen niet te kiezen” is niet besluiteloos, maar een bewuste strategie om met een oncontroleerbare werkelijkheid om te gaan. (...) We streven naar een attitude waarbij specifieke vragen de aanleiding zijn om telkens een stap verder te zetten.⁴⁷ 51N4E wil alles, en maakt daarom geen keuzes over hun architectuur – ze gaan pas over tot keuzes van zodra er om een ontwerp gevraagd is. Het is dan ook quasi onmogelijk om in veralgemenende termen over hun weliswaar nog beperkte oeuvre te spreken. Hun ontwerp voor de verkaveling-met-loopcircuit creëert publiek domein door een verrassende tegenstelling; de Cell uniformiseert, esthetiseert maar bevestigt net zo goed de gesloten koterijen in de Vlaamse achtertuin; de verbouwing van de woning-met-binnentuin in Outgaarden concentreert de uitgave van nagenoeg het hele budget in een kleine, luxueuze keuken; de verbouwing van de brouwerij Lamot stript het hele gebouw als een ritssluiting open. In de woorden van Geert Bekaert: ‘Er wordt hier niet geredeneerd en gewerkt. Er wordt gedacht in het werk. Het werk primeert. Elke theoretische stellingname is eruit afgeleid en blijft erop betrokken.’⁴⁸

Dit is een bij uitstek literair uitgangspunt. Nobelprijswinnaar J.M.Coetzee zegt het als volgt: ‘Writing reveals to you what you wanted to say in the first place. In fact, it sometimes constructs what you want or wanted to say.’⁴⁹ Coetzee gelooft bovendien niet in wat hij schrijft, of liever: slechts tijdelijk – dat wil zeggen: een van zijn vele alter ego’s, Elizabeth Costello, gelooft daar niet in. In *At The Gate*, een van de verhalen (Coetzee noemt het zelf ‘lessen’) uit *Elizabeth Costello*, wordt het hoofdpersonage staande gehouden voor de poorten van een imaginaire stad. Ze mag pas binnen als ze duidelijk zegt wie ze is, wat ze doet, en waarin ze gelooft. Ze legt de volgende geschreven getuigenis af: ‘I am a writer, a trader in fictions. I maintain beliefs only provisionally: fixed beliefs

would stand in my way. I change beliefs as I change my habitation or my clothes, according to my needs.⁵⁰ Het is belangrijk in gedachten te houden dat Costello dit opschrijft, en niet Coetzee: de Nobelprijzrede van Coetzee droeg de titel *He and his man*, en ging er net over hoe de schrijver altijd weer andere personages of spreekbuizen verkiest om tijdelijke waarheden te verkondigen. De auteur en zijn oeuvre blijven op die manier eeuwig ongrijpbaar, net omdat de werkelijkheid dat ook is, en daar in haar behandeling – literatuur – noodzakelijkerwijze om vraagt. De verhalen en de stemmen door wie ze uitgesproken worden zijn altijd anders – het enige wat ze gemeen hebben is net de compatibiliteit tussen verhaal en stem, en de tijdelijke, maar in het verhaal eeuwige, waarheid die ze hierdoor verkrijgen.

Men zou deze weigering tot keuze als ‘frivoliteit’ kunnen benoemen, zoals Arnon Grunberg deed: ‘Als het oer-ik onvindbaar is, is de enige houdbare positie een frivole, een voorlopige.’⁵¹ 51N4E, net als J.M.Coetzee, kiest niet, want de architecturale werkelijkheid vraagt om een niet-architecturaal antwoord op elke specifieke situatie. Alleen dan wordt de architecturale mogelijkheid tot verhaal optimaal benut – alleen dan kan literatuur een van de vele verhalen, zei het voorlopig, laten schrijven. Zo is de frivoliteit, de bij voorbaat onzekere omweg langs het personage of de altijd andere architect, de beste manier om het doel te bereiken, en om het leven mogelijk te maken. In de woorden van Geert Bekaert: ‘Zekerheid maakt blind voor vernieuwing en avontuur waarop het leven evenzeer uit is om het leven in leven te kunnen houden.’⁵²

En zo zijn we weer bij de architectuur, de literatuur en het leven aanbeland. Maar er blijft een rest onbegrip over, en dat is belangrijk om het tot slot, ‘met de intelligentie van de liefde, l’intellecto d’amore’, over Dante, *De Goddelijke Komedie* en de architectuur te hebben. Hiertoe moeten we, zoals Bekaert in zijn afscheidscollege aan de universiteit van Delft⁵³ omtrent dat onderwerp zegt, nagenoeg alles wat zeker lijkt te zijn over architectuur nogmaals

overboord gooien. Om te beginnen is architectuur misschien niet voor de ogen gemaakt, omdat Dante, in tegenstelling tot wat de andere kunsten betreft, volstrekt onverschillig staat ten opzichte van architectuur – hij kent het woord niet eens. Bovendien hebben zijn Hel, Louteringsberg en Paradijs geen plaats, want hun plaats is het gedicht. ‘De toestand van de hel is te vergelijken met een epidemie. (...) Misschien maakt architectuur niet eens een plaats, is ze helemaal niet plaatsgebonden, heft ze de plaats zelfs op. Misschien is architectuur een epidemie. Sommige acutele verschijnselen zouden het doen geloven.’ De plaats van het gebeuren is van geen tel voor Dante – hij is ‘meegeeslept door zijn verhaal, alleen begaan met het grote taalgebeuren en met de protagonist ervan, de mens, om voor het kader waarin dit gebeuren noodzakelijkerwijs plaatsvindt nog aandacht over te hebben. Het gebeuren schept als het ware zijn eigen kader.’

Volgens Valéry – het is uitentreure herhaald – maakte architectuur literatuur (verhalen) mogelijk, maar hier, bij Dante, is het blijkbaar omgekeerd: literatuur schept, al doende, onbewust, *volens nolens*, architectuur. Maar precies omdat Dante het niet over architectuur heeft zegt hij er, volgens Bekaert, veel over. Uit al het voorgaande is bekend dat architectuur niet interessant is, en pas architectuur wordt door zichzelf te vergeten – architectuur ontstaat daar waar men niet aan architectuur probeert te doen. Net als literatuur.

Beide kunsten scheppen een nieuwe werkelijkheid, door een ‘hartstochtelijke, avontuurlijke bewerking van de bestaande werkelijkheid. (...) Men kan Dante’s poëzië zien als een ervaring, een onvermijdelijke, onontkoombare werkelijkheidservaring, van die aard dat ze al het andere, de zogenoemde harde werkelijkheid, als sneeuw voor de zon laat smelten.’ Er is voor beide kunsten waarschijnlijk een fundamentele voorwaarde om deze nieuwe, fellere, betere werkelijkheid mogelijk te maken, en dat is hun nietsontziend gebruik van elkaar. Zoals een ruimteveer een brandstoftank nodig heeft om op te kunnen stijgen, zo trekt literatuur hemel-

waarts door middel van architectuur, en vice versa – naar een nieuwe heerlijke realiteit – waarna de gebruikte verwante in zee wordt gestort, bedankt voor bewezen diensten. Verwanten zijn ook in de echte werkelijkheid zelden vriendelijk voor elkaar, dus dat kan kloppen.

Wat architectuur en literatuur, in het oeuvre van Geert Bekaert, in de werkelijkheid, in een nieuwe werkelijkheid, tot hatelijke maar hartstochtelijke verwanten maakt, is van een aard die niet fundamenteel genoeg kan genoemd worden. ‘Het einde van de architectuur heeft verband met de dood van God,’⁵⁴ schreef Bekaert lang geleden. Natuurlijk: na de dood van God is er alleen nog moderne, levensbevestigende, actuele architectuur en literatuur – de meest ‘aardse, zinnelijke, concrete en materialistische’ van alle menselijke bezigheden. Werkelijkheid in woord, werkelijkheid in steen – ‘de mogelijkheid om te blijven leven’. Precies datgene wat men probeerde te bereiken door het bedenken van een goddelijk vehikel. Misschien is dat verschil slechts een kwestie van naamgeving, onbelangrijk en verwaarloosbaar. Er is niets veranderd, alleen is de omweg tussen de mens en zijn architectuur of literatuur verdwenen, of alleszins vervangen door de architecturale implex, die in essentie – structureel – religieus geïnspireerd blijft. Dat wordt op een ontluisterende manier duidelijk wanneer we er enkele religieuze traktaten van Thomas van Aquino bijhalen. Hierin worden namelijk de architectuur en de architect als metaforen aangehaald om de positie van de mens ten opzichte van God duidelijk te maken: ‘Par conséquent l’architecte est lui-même pris dans l’argumentation thomiste où il occupe la place de l’analogie la plus claire que l’on puisse proposer aux hommes de ce qu’est Dieu.’⁵⁵ Zoals de architect gebouwen maakt, zegt de heilige Thomas, die slechts door God ‘voltooid’ kunnen worden, zo moet de mens zich gedragen ten op zichte van zijn opperwezen en diens schepping. Geert Bekaert zegt eigenlijk hetzelfde: architectuur maakt een werkelijk, tastbaar, materieel begin – literatuur maakt het zaakje af door een verhaal – imaginair, onwerkelijk en onbepalend. Wat

de ene discipline nodig heeft om ‘volledig’ te zijn, kan zij bij de naaste verwante weliswaar aantreffen, maar nooit ontlene. ‘C’est dans les actes, et dans *la combinaison des actes*, que nous devons trouver le sentiment le plus immédiat de la présence du divin,’⁵⁶ schreef Paul Valéry, hoewel het dus net zogoed Geert Bekaert had kunnen zijn.

NOTEN

¹ RUSKIN, John, 'The Nature of Gothic', in: idem, *The Stones of Venice*, Da Capo Press, New York, 1960, p. 190.

² BORGES, Jorge Luis, 'Parabel van het paleis', in: idem, *Het verslag van Brodie en andere verhalen*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1998, p.487.

³ OFFERMANS, Cyrille, 'Twintig centimeter boek. Voor wie?', in: *Ons Erfdeel*, jg.37, nr.3, mei-juni 1994, p.336.

⁴ BEKAERT, Geert, 'Inleiding', in: *Xaveer de Geyter Architecten. 12 Projecten*, Ludion, Gent/Amsterdam, 2001, p. 4.

⁵ BARTHES, Roland, 'Het werkelijkheidseffect', Historische uitgeverij, Rotterdam, 2004, p.20: 'Het fantasma is een imaginair complex van gedachten, verlangens en beelden die zich telkens opnieuw aan de verbeelding van de schrijver opdringen.'

⁶ BEKAERT, Geert, 'De actualiteit van Le Corbusier', *Vlees en Beton 11*, Laat-XXE-eeuws genootschap voor architectuur en stedenbouw, Mechelen, 1988, p.35.

⁷ BEKAERT, Geert, op.cit. (noot 4), p. 4.

⁸ BEKAERT, Geert, 'De architectuur moet, zoals ze vroeger de monumentale structuur tot herkenbaarheid heeft gebracht, de nieuwe structuur van de moderne gemeenschap herkenbaar maken', in: *Wonen-TA/BK*, nr.1, 1970, p. 12.

⁹ BEKAERT, Geert, 'Het werkelijke van het vertoog', in: HEYNEN, Hilde, *Wonen tussen gemeenplaats en architectuur. Opstellen over stad en architectuur*, 010Publishers, Rotterdam, 1993, pp.131-146.

¹⁰ VALÉRY, Paul, 'Eupalinos ou l'Architecte', Éditions Gallimard, Paris, 1945, p.100.

¹¹ Ibidem, p.43.

¹² Ibidem, pp.45-46.

¹³ BEKAERT, Geert, 'Architectuur zonder schaduw', 010Publishers, Rotterdam, 1988, p.24.

¹⁴ BEKAERT, Geert, 'O ma fille tu es trôp belle', in: VERSCHAFFEL, Bart (ed.), *Over het Interessante. Supplement bij Vertoog & Literatuur*, Kritak, Leuven, 1993, p.28.

¹⁵ BEKAERT, Geert, 'Het lot van de architectuur. Over het MAC's in Le Grand Hornu', in: *De Witte Raaf*, nr.101, 2003, p.16.

¹⁶ HEYNEN, Hilde (ed.), *Dat is architectuur!*, 010Publishers, Rotterdam, 2001, p.801.

¹⁷ BEKAERT, Geert, 'Het recht op architectuur', in: HEYNEN, Hilde (ed.), op.cit. (noot 16), p.545.

¹⁸ VAN DIJK, Hans, 'Interview Rem Koolhaas', *Wonen-TA/BK*, nr.11, 1978, p.18.

¹⁹ VALÉRY, Paul, 'De macht van de afwezigheid', Historische Uitgeverij, Utrecht, 2004, p.86.

²⁰ BEKAERT, Geert, 'De verteller', Kunstencentrum deSingel, Antwerpen, 1988, p.3.

²¹ Ibidem.

²² BEKAERT, Geert, op.cit (noot 6), p.9.

²³ BEKAERT, Geert, 'De odyssee van een verlicht ondernemer', in: *Wonen/TABK*, nr.13-14, 1982, p.53.

²⁴ BEKAERT, Geert, 'Het hiernamaals van de stad', in: XAVEER DE GEYTER ARCHITECTEN, *After-Sprawl. Onderzoek naar de hedendaagse stad*, NAi Uitgevers, Rotterdam, 2002, p.11.

- ²⁵ BECKETT, Samuel, 'Three Dialogues with Georges Duthuit', John Calder Publishers, Londen, 1999, p.103.
- ²⁶ BEKAERT, Geert, 'Omgaan met Koolhaas', in: *De Witte Raaf*, nr.109, 2004, p.5.
- ²⁷ PYNCHON, Thomas, 'V.', Jonathan Cape, Londen, 1963.
- ²⁸ DE KOONING, Mil en VERSCHAFFEL, Bart, 'In gesprek', in: *Stéphane Beel Architect*, Ludion, Gent/Amsterdam, 1999, p.170.
- ²⁹ RINCKHOUT, Eric, 'Schrappen tot de essentie. Interview met Stéphane Beel', *De Morgen*, 23 juni 2001, p.11.
- ³⁰ BEEL, Stéphane, 'Zij is zo, en zo', in: *Stéphane Beel Architect*, Ludion, Gent/Amsterdam, 1999, p.3.
- ³¹ BLOOMER, Jennifer, 'Architecture and the Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi', Yale University Press, New Haven and London, 1993, p.145.
- ³² geciteerd in: BLOOMER, Jennifer, op.cit. (noot 25), p.145.
- ³³ BEKAERT, Geert, 'Leven met architectuur', in: *Stéphane Beel Architect*, Ludion, Gent/Amsterdam, 1999, pp.5-44.
- ³⁴ Ibidem, p.16.
- ³⁵ Ibidem, p.19.
- ³⁶ Ibidem, p.28.
- ³⁷ MENDELSON, Edward (ed.), 'Pynchon. A collection of critical Essays', Prentice-Hall, New Jersey, 1978, p.5.
- ³⁸ BEKAERT, Geert, op.cit. (noot 33), p.7.
- ³⁹ Ibidem, p.5: 'Zoals Rimbaud het in *Une saison en enfer* uitdrukt, 'lijkt ieder mens (en ieder werk) recht te hebben op verschillende andere levens.'" en p.43 (over de ombouw van het postgebouw van Victor Bourgeois in Brussel): 'Rimbauds citaat over de verschillende andere levens, dat we bij het begin aanhaalden, lijkt hier eminent op zijn plaats.' Het citaat van Rimbaud staat in: RIMBAUD, Arthur, 'Une Saison en Enfer', Atheneum – Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 2000, p.60.
- ⁴⁰ BEKAERT, Geert, 'Tempel en circus: alles is architectuur. Museum Abteiberg Mönchengladbach – Architect Hans Hollein', in: *Wonen-TA/BK*, nr.21, 1983, p.21.
- ⁴¹ Ibidem, p.23.
- ⁴² KOOLHAAS, Rem, 'Delirious New York', The Monacelli Press, New York, 1994 (first ed.: 1978), p.241.
- ⁴³ VAN DEN DRIESSCHE, Maarten, 'Wat ná het feest?', in: *Archis*, Juni 2004, p.110.
- ⁴⁴ T'JONCK, Pieter, 'B-Architecten', in: *De Witte Raaf*, nr.109, mei-juni 2004, p.20.
- ⁴⁵ PROUST, Marcel, 'A la recherche du temps perdu', Quarto Gallimard, Paris, 1999, p.61.
- ⁴⁶ 51N4E, 'Speech', 16-04-2004, Stadhuis Rotterdam, naar aanleiding van de toekenning van de Maaskantprijs voor Jonge Architecten (www.51n4e.com).
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ BEKAERT, Geert, '51N4E Space Producers', in: *Prijs voor architectuur van de provincie Vlaams-Brabant*, 2002, p.7.
- ⁴⁹ COETZEE, J.M., 'Doubling the Point: Essays and Interviews', Harvard University Press, London, 1992, p.18.
- ⁵⁰ COETZEE, J.M., 'Elizabeth Costello', Secker & Warburg, London, 2003, p.195.

⁵¹ GRUNBERG, Arnon, 'De deuren zijn geduldig', in: COETZEE, J.M., 'Hij en zijn man', Cossee, Amsterdam, 2003, p.46.

⁵² BEKAERT, Geert, op.cit (noot 48), p.7.

⁵³ BEKAERT, Geert, 'Dante en de architectuur', in: *Archis*, nr.7, 1989, pp.40-46.

⁵⁴ BEKAERT, Geert, 'Het einde van de architectuur', Limburgse Akademische Bibliotheek, 1967, p.7.

⁵⁵ HOLLIER, Denis, 'La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille', Gallimard, Paris, 1974, p.88.

⁵⁶ VALÉRY, Paul, op.cit. (noot 8), p.100.

En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux oeuvres, entre deux sensations, une partie commune.¹

MARCEL PROUST

2

WFH

&

OMA

1 INDRUKWEKKENDE GETUIGENISSEN,
PARADOXALE PERSOONLIJKHEDEN

Rem Koolhaas is opgegroeid temidden van de letteren. Zijn vader, Anton Koolhaas (1912-1992), was journalist voor zowat alle Nederlandse dag- en weekbladen en schrijver van dierenfabels. Hij kreeg in 1992, net voor zijn dood, de P.C. Hooftprijs. Rems grootvader langs moeders kant was ingenieur-architect en ‘werkte zich dood, zoals iedereen in onze familie dat doet,’² aldus Anton.

Op vierentwintigjarige leeftijd besluit Rem architectuur te gaan studeren, in Londen: ‘Ik wist in een bliksemflits dat ik architect zou worden. (...) Ik denk dat mijn keuze ook te maken heeft met het feit dat mijn grootvader architect was.’³ Vóór die tijd was hij in de voetsporen van zijn vader getreden door korte tijd als journalist te werken bij de *Haagse Post* (ondertussen omgevormd tot *HP/De Tijd*).

Het was in deze hoedanigheid dat hij op 12 maart 1966 de Nederlandse schrijver Willem Frederik Hermans (1922-1995) interviewde⁴. Hermans stond op de rand van zijn grote doorbraak: binnen twee weken zou zijn succesroman *Nooit meer slapen* gepubliceerd worden, zijn eerste boek bij *De Bezige Bij*.

Het interview is kort en brengt weinig aan het licht over Hermans dat ondertussen niet genoegzaam bekend is: hij is een omstreden figuur binnen de Nederlandse letteren, hij voelt zich miskend, niet alleen als schrijver maar ook als mens, en hij ziet het als zijn taak om dingen aan het licht te brengen die de meeste mensen liever niet onder ogen zouden willen zien. Bovendien deelt hij nog een klein speldenprikje uit aan de interviewer, twaalf jaar later.

In het inleidende interview op de bloemlezing (over interviews) zegt Hermans dat Koolhaas verkeerdelijk een tikkende pendule op de schoorsteen van de schrijver zag staan, terwijl het volgens Hermans een pendule met torsieslinger was, die helemaal niet tikte⁵. Vreemd genoeg schreef Koolhaas alleen maar: ‘Op de schouw een pendule.’ Over tikken heeft hij het helemaal niet, althans niet in de gepubliceerde versie van het interview.

Interessanter is hoe Koolhaas zich gedraagt. Om te beginnen geeft hij het stukje de titel *Ik ben heel zielig* mee, misschien omdat Hermans hier zelf om had gevraagd. (‘Ik ben de meest onopvallende man van Groningen, zou je toch zeggen... Schrijf maar dat ik heel zielig ben en dat ik me er erg verdrietig onder voel.’) Maar het is vooral de wijze waarop het interview is opgemaakt die vreemd overkomt. Er is hier geen sprake van een rechtstreekse weergave van de directe rede zoals in alle andere interviews uit de bundel (de interviewer vraagt ‘tussen aanhalingstekens’, en de geïnterviewde antwoordt op dezelfde manier), maar Koolhaas eigent zich het interview als het ware helemaal toe. Hij vertelt het interview in een soort van historisch presens, zichzelf nooit letterlijk citerend, maar de woorden van Hermans wel aanhalend. Bovendien benoemt hij zichzelf als ‘HP’, wat blijkt uit de volgende passage.

‘Reden van HP’s bezoek is het uitkomen over twee weken van Hermans’ nieuwste roman, Nooit meer slapen. [...] Vertelt de schrijver, die eerst informeert of het boek wel ‘spannend’ genoeg was: – Dit boek zou als ondertitel kunnen hebben ‘Grandeur en misère van de wetenschap.’

De interviewer – Koolhaas – wordt hierdoor nagenoeg onzichtbaar. Het begint er bijna op te lijken dat die zielige Hermans helemaal in zichzelf zit te praten, en zich niet bewust is van de aanwezigheid van Koolhaas, want die zegt ook helemaal niets. Hij stelt geen vragen, want wat Hermans zegt lijkt zonder aanleiding uit hem omhoog te kringelen. Het is een gesprek dat er

dus eigenlijk helemaal geen is: Koolhaas kijkt maar wat toe en laat Hermans doen, ondertussen zowel de omgeving observerend als de woorden van de auteur, en hierbij proberend om toch iets wijzer te worden. Een non-gesprek zoals er nog honderden zouden volgen in de carrière van Koolhaas, en vaak niet eens met levende personen.

Twaalf jaar later, in een stukje uit *Het Parool* van 2 december 1978, retourneert Hermans de dienst door *Delirious New York* te recenseren⁶. Hermans woonde in '78 al vijf jaar in Parijs, als het ware verbannen uit het stiekeme Holland, en hij zou er achttien jaar lang blijven. In de columns die hij voor het vaderlandse publiek schreef tussen 1973 en 1991 (toen hij naar Brussel verhuisde) komt hij naar voor als een nogal gelukkig bezoeker van musea, bioscopen, parkjes en vlooiemarkten. De onderwerpen van deze stukjes zijn erg divers, gaande van krantenartikels, stedelijke gebeurtenissen, ontmoetingen, tentoonstellingen, films, architectuur en boeken. Het Centre Pompidou, geopend in februari 1977, vindt hij bijvoorbeeld een fantastisch gebouw⁷: 'Nog niet eerder heeft de geest van de eeuw der machines zich zo geniaal uitgedrukt in een architectonisch meesterwerk. (...) Het Centre Pompidou geeft mij hartkloppingen van geestdrift. Het is een groot geluk in een stad te wonen waar zulke wonderwerken tot stand kunnen worden gebracht.' Een kleine twintig jaar later treedt Koolhaas Hermans bij in diens oordeel: 'Ik vind het Centre Pompidou, zowel als embleem als realisering, dan ook een bijzonder suggestief gebouw. Het is een soort ijkpunt, het maakt de permanentie van die thema's en de manieren waarop ze worden opgelost toegankelijk.'⁸

En in de column met als titel *New York's Delirium* recenseert Hermans dus het debuut van Rem Koolhaas. Het is een uitermate positief stuk, hoewel Hermans nergens laat blijken dat hij Koolhaas al eerder tegen het lijf liep. Hij merkt wel op dat Koolhaas het oorspronkelijk in het Engels schreef, en niet in het Frans, wat geen geringe prestatie is, volgens Hermans.

‘Deze combinatie,’ schrijft hij, ‘van platen en tekst waarin New York, zoals het heden ten dage is, wordt opgevat als te zijn ontstaan onder het peetvaderschap van het lunapark, kan niet anders dan een meesterlijke greep worden genoemd.’ Op het eind luidt het: ‘Rem Koolhaas verstaat de kunst zich subtiel, beeldend en geestdriftig uit te drukken. (...) ‘Manhattan,’ schrijft Rem Koolhaas, ‘heeft degenen die het aanschouwen altijd tot architectonische extase gebracht.’ Van deze extase is zijn boek *New York Délire* een indrukwekkend getuigenis.’ Dergelijke loftuitingen waren erg vreemd voor iemand als Hermans, die bekend stond als notoir zuurstok. Zijn negatief, sarcastisch stuk over vader Anton Koolhaas, in dezelfde bundel⁹, kan daarvoor als exemplarisch gelden.

Rem, van zijn kant, heeft het, voor zover bekend, nooit meer over Hermans gehad. (Koolhaas heeft het zelden over wie dan ook, en als hij al aan *name-dropping* doet of collega-kunstenaars vermeldt, is het steeds in functie van het in gang zijnde discours, nooit omwille van de artiest zelf – of het moet zijn in vroege interviews.) Het interview van Hermans door Koolhaas werd vermeld door Mil De Kooning – ‘Het is een perfecte introductie tot de wereldzonder-illusies van Hermans en ook van Koolhaas zelf’ – in diens inleiding op zijn vraaggesprek met Koolhaas¹⁰. De Nederlandse schrijver wordt zelfs vermeld door de vraagsteller, maar Koolhaas gaat er – helaas – niet op in. In *Vlees & Beton* 12, uit 1989, gebeurt dit nogmaals: De Kooning citeert Bijkaart (een alter ego van Willem Frederik Hermans), maar Koolhaas meent verkeerdelijk dat Geert Bekaert bedoeld wordt¹¹.

Plots duikt Hermans echter weer op. In het voorwoord tot *Wat is OMA? Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture* stelt Véronique Patteeuw het volgende: ‘Dat het ‘schrijven’ binnen de architectuurpraktijk een aparte plaats inneemt, die verder reikt dan het regisseren, illustreert ook het volgende citaat over de jonge Koolhaas, die in de jaren zestig als journalist voor de *Haagse Post* onder meer beïnvloed werd door het werk van de Nederlandse au-

teur Willem Frederik Hermans. 'For Hermans, by the way the only difference between journalistic and literary is that the journalist writes what the masses think while the novelist disputes what the masses think and brings to light what the masses do not dare to think... In that sense Koolhaas is more a novelist than a journalist.' De romanschrijver in Koolhaas construeert steeds weer een verrassend scenario om de hem omringende realiteit te begrijpen, te vertalen en ermee om te gaan.²¹²

Het is kortzichtig om te stellen dat de invloed van Hermans slechts merkbaar zou zijn bij de jonge Koolhaas, in de periode dat hij nog geen architect was – het vergt heus geen pathologische dosis achterdocht om te veronderstellen dat er meer aan de hand is tussen beiden, en tussen hun disciplines.

2 HET ONWERKELIJKHEIDSEFFECT

*Rien de plus littéraire que d'omettre l'essentiel*¹³.

PAUL VALÉRY

In 1953 verschijnt *Paranoia*, een verhalenbundel van Willem Frederik Hermans. Opgenomen in deze verzameling is *Het behouden huis*⁴, dat eveneens als afzonderlijke korte novelle (het telt precies veertig bladzijden) is gepubliceerd.

In *Het behouden huis* kijkt een Nederlandse soldaat terug op zijn belevenissen, aan het eind van de Tweede Wereldoorlog. Hij maakt deel uit van een groep partizanen, zonder dat hij met hen een woord kan wisselen, want zijn collega's spreken Nederlands noch Engels. Ze worden letterlijk uit elkaar geschoten door de Duitsers, en de soldaat komt alleen terecht in een verlaten dorpje. Hij houdt halt bij een huis.

'De zon ging onder achter mijn rug en werd weerkaatst in de grote ruiten van een huis schuin voor mij. Bij elke stap die ik deed, veranderde één raam in een groot blad gepolijst zwart koper. En toen glansden de ramen alleen nog diepzwart. Ik stond er recht tegenover. Het huis was op zichzelf niet groot, maar alle onderdelen ervan waren groot. De ramen bestonden uit ononderbroken spiegelglas, de deuromlijsting was zo hoog als twee verdiepingen; er was een balkon over de hele breedte van de gevel.'

Na enig aarzelen gaat hij naar binnen. Hij doorzoekt de woning, maar treft er niemand aan. Toch kan het geen onbewoond huis zijn, want er ligt nergens stof op het meubilair. Een van de kamers, op de verdieping, is op slot. De soldaat neemt een bad. Daarna gaat hij op de sofa liggen.

‘In een huis weet je alles zeker, omdat je gemakkelijk terug kunt gaan om te kijken of je je niet hebt vergist. Alleen zijn in een huis waar niemand kan komen om iets weg te nemen of te verplaatsen, het is genoeg om een leven tot een succes te maken.’

Hij besluit in het huis te blijven. Even later staan er Duitsers voor de deur: de soldaat doet zichzelf voor als de eigenaar en toont zich bereid hen onderdak te verlenen. De ene kamer waartoe hij geen toegang heeft, blijft hem echter verontrusten. Zijn geluk in het huis is van korte duur, want na een paar dagen keren de echte eigenaars, een man en zijn vrouw, terug. Hij brengt ze kort na elkaar om het leven, en hoopt de dreiging te slim af geweest te zijn.

‘Hier altijd blijven, dacht ik, hier kan niets gebeuren. Ik zal er niets van merken als de hele wereld verdwijnt, als alleen maar dit huis, dit gras, alles wat ik om mij heen kan zien, hetzelfde blijft. Maar toen ik op de bovengang was gekomen, zag ik een lichtschijnsel. En dat lichtschijnsel kwam uit de kamer die altijd gesloten was geweest. Toen wist ik plotseling dat ik toch aldoor met een dolk in mijn buik had rondgelopen en die dolk werd nu loodrecht omhooggestoten in mijn hart.’

In de voorheen gesloten kamer blijkt een dove oude man te zitten, omringd door meterslange aquaria – de kat die de soldaat als huisdier was gaan houden springt verschrikt op. Hierna gaat alles fout: de Duitsers bombarderen de omgeving en vallen het huis binnen. Er breken gevechten los en de partizanen slaan aan het moorden en plunderen. De soldaat verlaat samen met hen het huis, maar gooit eerst nog een granaat in de gang.

‘Wij marcheerden het hek uit toen de ontploffing werd gehoord. De partizanen beschouwden dit als de finale grap die de kroon zette op alles. Ik voelde dat ik heel populair zou worden. Ik keek voor de laatste maal om naar het huis. Alle ruiten waren uit de sponningen gebarsten. Ik zag armzalig dood riet in bossen naar beneden hangen uit de gebroken plafonds die de hemel hadden voorgesteld. Ik keek het huis diep in de doodzieke keel. Het was of het

ook aldoor komedie had gespeeld en zich nu pas liet zien zoals het in werkelijkheid altijd was geweest: een hol, tochtig brok steen, inwendig vol afbraak en vuiligheid.'

Dat dit verhaal deel uitmaakt van een bundel met als titel *Paranoïa* zegt al veel. Hermans werd sterk beïnvloed door het surrealisme – een hermetische, door de auteur zelf als ‘strikt groteske’ beschreven roman als *De god Denkbaar, Denkbaar de god* is hiervan het beste bewijs. Maar ook in *Paranoïa* gelden surrealistische tendensen. ‘Ik heb deze bundel *Paranoïa* genoemd,’ schrijft Hermans in de *Preamble*, ‘zonder te bedoelen dat de personages die erin optreden, aan deze geestesziekte lijden. Ik ben geen psychiater, ik stel geen diagnose. Maar ik heb gedacht aan allen die leven, zoals ik schrijf: met een rad van fortuin in hun achterhoofd, een ongeluksvogel op hun schouder en een allesbehalve schokvrij opgehangen kompas in hun borst.’ Een kunstenaar die zich het wereldbeeld van de paranoïcus eigen wil maken – is dat niet de *paranoïd-critical method* die Koolhaas als beginselverklaring van al zijn architectuur stelde in *Delirious New York*¹⁵? Architectuur was daar een uitgesproken paranoïd-kritische activiteit, in die zin dat alles wat voorhanden was – elk deel van de zich voordoende realiteit – moest ingeschakeld en versterkt worden in functie van de thesis van de beschouwer. Hermans’ literatuur doet letterlijk hetzelfde: er mag in zijn romans geen mus van het dak vallen zonder dat er een reden voor is¹⁶. Alleen een lijder aan paranoïa slaagt er in om alles een reden te geven.

‘La principale difficulté en art est d’éviter la sensation de l’arbitraire ou la sensation de la possibilité de changer quelque chose,¹⁷ schreef Paul Valéry: er is geen god die kan zeggen wat wel of niet op zijn plaats staat, of het zou de god van de kunst moeten zijn – Flaubert dreef zichzelf bijvoorbeeld tot waanzin door het oneindig corrigeren van zijn manuscripten en het sleutelen aan zijn schijnbaar perfecte zinnen: ‘Er bestaat geen enkele reden om het eind van de zin eerder hier dan daar te doen plaatsvinden,¹⁸ schreef Barthes

daarover; Proust wijzigde niet maar bleef, tot op het ogenblik van zijn dood, toevoegen; Hermans legitimeert zijn literatuur door in elk verhaal – en, in zekere zin, in zijn gehele oeuvre – consequent op dezelfde nagel te blijven slaan. Niet alleen literatuur maar ook architectuur zal met grote moeite op zoek gaan naar legitimatie: ‘Ainsi doit l’architecte (qui pratique, lui aussi, un art non-significatif par lui-même) se faire ce qu’il faut pour passer de l’arbitraire à la nécessité.’¹⁹ Een architect is president van zijn eigen republikeins oeuvre, en het komt er niet zozeer op aan om zelf geloof en waarde te hechten aan de heersende wetten binnen deze staat, als wel *anderen* – de burgers, de opdrachtgevers – van de onontkoombaarheid en de werkelijkheid van deze machten te overtuigen. Dat Koolhaas vandaag de grootste architect ter wereld is, heeft hij te danken aan het vermogen om *zijn* paranoia tot de geestestoestand te maken van om het even wie met zijn werk in contact komt – en de manier waarop hij dat doet is zuiver *litterair*. Wat de architectuur van OMA typisch en mondiaal succesvol maakt, is de mate waarin zij neigt naar literatuur.

We hebben het consequent over paranoia gehad: de werkelijkheid wordt steeds verondersteld, op een pathologische manier, maar het is zaak deze fictie algemeen geldend te maken. Roland Barthes heeft wat dit betreft ‘het werkelijkheidseffect’ gedefinieerd: in literatuur zijn zogenaamd ‘nutteloze details’ onvermijdelijk om werkelijkheid te suggereren, wat toch de algemene *functie* van literatuur genoemd kan worden: ‘Dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier’²⁰. Deze beschrijvingen vormen een werkelijkheidseffect, ‘fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité’²¹ – ook, en vooral, in de architectuur. Het werk van Koolhaas maakt, zoals we zullen zien, gebruik van literaire motieven en realiseert daardoor, haast superieur spottend, meer werkelijkheid dan literatuur, *en* is daardoor, tegelijkertijd, meer *modern* en bij de tijd dan al het werk van de zogenaamde modernisten samen.

Laat ons even, als aanloop, stilstaan bij de klassieke roman *La char- treuse de Parme* van Stendhal. In de finale van dit boek moet hoofd- personage Fabrizio del Dongo een straf uitzitten in de top van een toren. Niets bijzonders, ware het niet dat dit bouwwerk staat opge- steld aan de rand van de tuin waarin Fabrizio's geliefde dagelijks de bloemetjes water geeft. Arnon Grunberg heeft beseft welk een schitterend gegeven dit wel niet is: 'Dat Fabrizio del Dongo zijn gelukkigste momenten beleeft in een kerker terwijl hij met zijn geliefde Clelia niet veel meer kan doen dan via geheimtaal wat zeer elementaire boodschappen uitwisselen, is een psychologi- sche vondst, laten we het zo maar noemen, waar menig modern schrijver met de ambitie om de *la condition humaine* voor een groot publiek toegankelijk te maken, op zou willen zijn gekomen.'²² De ruimtelijke situatie – de positie van de lichamen – wordt een metafoor voor de menselijke relaties – voor de liefde. In de litera- tuur van Stendhal wordt de werkelijkheid, de boodschap, dus op een typisch architecturale manier duidelijk gemaakt. In *Het behou- den huis* van Hermans is het niet anders: het hoofdpersonage is ge- lukkig in het huis, maar het huis blijkt 'een hol, tochtig brok steen, inwendig vol afbraak en vuiligheid' – Hermans heeft zijn hele lang illusies vernietigd en op de onderliggende, onvermijdelijke chaos van het leven gedrukt, en illustreert dat hier langs de omweg van de architectuur. Wat Koolhaas ons nu leert is dat architectuur nog een stapje verder kan gaan om hetzelfde effect te bereiken, maar dan wel op een uitgesproken literaire manier: de twee disciplines spelen leentjebuurt bij elkaar ter vervolmaking van hun aanspraak op de werkelijkheid. Wat in architectuur uitgesproken 'onwer- kelijk' overkomt, draagt bij, omdat het eigenlijk zuiver literaire kunstgrepen betreft, tot het totstandkomen van een werkelijkheid zonder weerga.

'Voor zover ik metaforen gebruik,' zegt Koolhaas in 1978 in een in- terview, 'zijn ze bewust nagestreefd en literair. Ik geloof dat gebou- wen boven een bepaalde schaal onherroepelijk literaire thema's nodig hebben, die met andere dan puur architectonische middelen

worden gerealiseerd.²³ Bekijken we bijvoorbeeld de Villa dall’Ava aan de rand van Parijs, een ontwerp van Koolhaas gerealiseerd in 1991. De puur architectonische middelen zijn duidelijk: de kamers van de ouders en van de dochter liggen zo ver mogelijk uit elkaar – als het huis België was, dan waren hun vertrekken respectievelijk Aarlen en Oostende. Ontmoetingen – gedeelde activiteiten – vinden plaats in de tussengelegen vertrekken, even zakelijk en onpersoonlijk als de lobby van een hotel. Het gebruik van de verbindingen tussen de slaapkamers wordt afgeraden: vanuit de tienerkamer langs de passerelle naar de kamer van de ouders lopen, lijkt haast even gevaarlijk als tijdens het spitsuur een autosnelweg oversteken. Familieleden wonen hier slechts bij elkaar omdat het niet anders kan, om biologische, conventionele, financiële redenen. Een literator hoeft alleen maar een handvol personages doorheen deze vertrekken laten dwalen om een literair statement te maken over de grappige waanzin van het gezinsleven, en om menig lezer, bij het aanschouwen van zoveel waarheid, een slapeloze nacht te bezorgen. Koolhaas is een architect met een hartgrondige afkeer van gefixeerde activiteiten: hij kan geen verhaal maken, want het verhaal wordt, van zodra hij na de oplevering vertrokken is, gemaakt door de bewoners van het huis. Wat hij wel kan doen is, op een niet-architecturale maar literaire manier, duidelijk maken waar dit huis – en dus de wereld – om draait.

Dat doet hij, in eerste instantie, door het zuiver utilitaire aspect van zijn architectuur te ondergraven – hij geeft het gebruik van de woning richting door het in zekere zin te ironiseren, en door op die manier het puur dienstige karakter van architectuur te verwerpen. ‘Vroeger schreef ik filmscenario’s, maar die waren niet op dezelfde manier bruikbaar. Architectuur wordt in het gebruik op een geloofwaardige manier geconsumeerd.²⁴ ... op een geloofwaardige, maar daarom niet minder vreemde manier. De Villa dall’Ava zit vol met ontwerpeigenaardigheden die Koolhaas’ opvattingen over het (gezins)wonen duidelijk maken: de kamer van de dochter is uitgerust met een klein, nauwelijks opmerikbaar deurtje, waarlangs zij

kan ontsnappen naar de kamer van de ouders – niet door lakens aan elkaar te knopen, maar door – als voor een middeleeuws altaar – op de knieën te gaan zitten; het zwembad zit uiterst luxueus maar levensgevaarlijk ingeplant, en maakt zwemmen met zicht op de Eiffeltoren mogelijk; de slaapkamers zijn toegankelijk van op de benedenverdieping maar ook langs steile ladders die rechtstreeks in de tuin uitkomen; het dak is betreedbaar en doet dienst als ligweide naast het zwembad, maar heeft geen balustrade. Al deze ingrepen, die het gebruik op de helling zetten, geven de woning haar *literair* karakter – de normale, alledaagse functionaliteit wordt vermeden, waardoor elke handeling weliswaar handeling blijft, maar net zogoed een allegorisch karakter krijgt. ‘La profondeur ne naît qu’au moment où le spectacle lui-même tourne lentement son ombre vers l’homme et commence à regarder’²⁵ schreef Barthes over de Nederlandse schilderkunst – zo kijkt de architectuur ook hier haar gebruikers (en haar bewonderaars, haar *lezers*) vlak in het gezicht en brengt een diepgaande, deconstruerende bewustwording tot stand, waarna dit bewustzijn het wonen net niet onmogelijk maakt. Het huis blijft, om opnieuw bij Willem Frederik Hermans aan te knopen, ternauwernood behouden.

Een andere techniek is al even weinig architecturaal in de klassieke zin van het woord. ‘Rem Koolhaas has used the image of architecture to produce a convincing architecture of image,’²⁶ schreef Aaron Betsky in *What is OMA?* De representatie van Koolhaas’ architectuur is allesbehalve klassiek te noemen – neem bijvoorbeeld opnieuw de Villa dall’Ava: in *S,M,L,XL* ontstijgen zowel de toelichtingen als de foto’s de zakelijke, architecturale weergave. De titel van de bijgevoegde tekst – *Obstacles* – maakt de ronduit mythomane behandeling duidelijk: ‘Reading it, you knew immediately that this was going to be a mythological enterprise,’²⁷ schrijft Koolhaas over de brief van de opdrachtgever die alles in gang zette... om verder in het boek op een sprookjesachtige manier te eindigen met: ‘They lived happily ever after. One Saturday morning, they counted 30 people outside, looking in...’²⁸ De tekst die het ontwerp kadert, en

vooral deze laatste zin, geeft dus aan waar het om draait: het gelukkige wonen is *slechts* mythisch en onbereikbaar – en tegelijkertijd maakt de woning deel uit van het oeuvre van een zelfbewuste, wereldberoemde kunstenaar. Ook de architectuurfoto's zelf werken ontregelend: om te beginnen lopen er mensen in rond – vaak slechts schimmen achter glas waarvan het niet helemaal duidelijk is of het nu de bewoners of indringers betreft. Daarnaast, *in margine*, wordt de architectuur zowel opgeladen als ontluisterd door op het eerste zicht moeilijk te plaatsen afbeeldingen.

Bij een foto van het slaapkamerraam van de dochter (pagina 142), wordt in de rechterbenedenhoek een schilderij gereproduceerd²⁹. (De verantwoording van de illustraties achteraan in het boek³⁰ geeft aan dat het om *A Young Woman Seated at a Virginal* gaat, van Vermeer – verkeerdelijk, eigenlijk: want het is *A Young Woman Standing at a Virginal*, het vermelde werk is een ander schilderij van Vermeer. Beiden tonen een jong meisje dat zich, en dat leren de schilderijen aan de muur ons, belaagd weet door de liefde.) Wie een bladzijde terugslaat (pagina 141), *ziet* de dochter in de raamopening verschijnen, een bladzijde verder (met dus onderaan het schilderij) is de raamopening leeg, en is het meisje weg, alsof ze in het werk van Vermeer gesprongen is, en nu de toetsen van het orgeltje bespeelt. Dat haar ouders een beroep hebben gedaan op de bekende Nederlandse architect, zal ze dus geweten hebben: *ik heb het hier voor het zeggen*, lijkt Koolhaas te zeggen, je mag dit huis gebruiken en het jouwe noemen, maar jouw leven is het verhaal dat ik mogelijk heb helpen maken. Zoals Vermeer schilderijen afbeeldde in zijn werk, zo reproduceert Koolhaas Vermeer in de representatie van zijn architectuur om aandachtige, *paranoïde* toeschouwers iets duidelijk te maken.

Er zijn nog van die elementen: de giraf die aan de leiband door de tuin keuvelt, bijvoorbeeld. De giraf is het langste zoogdier op vier poten, net zoals de villa de zwaartekracht tart door middel van het dakzwembad, en de foto op pagina 150 toont dat hij moeiteloos

over de tuinmuur bij de burens kan binnenkijken. Wat er ook over te zeggen valt, het kan niet ontkend worden dat het dier de verbeelding aan het werk zet: het huis is meer dan een huis alleen, en wordt op een lichtvoetige manier het rijk van de fabels ingeleid. Op de bladzijden 160 en 161 wordt, schijnbaar per ongeluk, een foto tussengevoegd van gesticulerende, hysterische vrouwen op de beurs van Parijs – een knipoog naar de onrealistische eisen van de vrouwelijke bouwheer? De eigenlijke bedoelingen van de architect doen er niet veel toe: het komt erop aan dat het ontwerp boven zijn materialiteit wordt uitgelicht. Zo moet waarschijnlijk ook het spel met de Eiffeltoren opgevat worden – natuurlijk, in eerste instantie, binnen het ontwerp zelf. Barthes schreef, in zijn beroemde tekst (waaruit Koolhaas trouwens ook citeert in *S,M,L,XL*³¹), dat ‘la Tour attire le sens, comme un paratonnerre la foudre. (...) C’est qu’ici les raisons utilitaires, si ennobles qu’elles soient par le mythe de la Science, ne sont rien en comparaison de la grande fonction imaginaire qui, elle, sert aux hommes à être proprement humains³². Zo ook voor de bewoners van de Villa dall’Ava, die zwemmen met zicht op dit in principe lege object dat ze naar hartelust in hun wonen kunnen inschrijven. Maar de belangrijke plaats die de Eiffeltoren inneemt in de voorstelling van de Villa dall’Ava in *S,M,L,XL* maakt, naast de hierboven vermelde technieken, het huis zelf tot ‘un grand rêve baroque qui touche naturellement aux bords de l’irrationnel³³, om nogmaals Barthes te citeren. Als het huis dan al bewoonbaar is, als het dan al behouden blijft, dan is dat dankzij deze stoet van verhalen en mythes die aangrijpen op de onnuttige, onwerkelijke kanten van de villa en die, zoals gezegd, niet zozeer architecturaal zijn, als wel tot het domein van de literatuur behoren. ‘La maison est un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions de stabilité,³⁴ schreef Bachelard in *La poétique de l’espace*.

3 DOOR GEVAARLIJKE GEKKEN OMRINGD

*Certain irrationalities are essential to society.*³⁵

THEODOR ADORNO

Dat is wat we deze keer tot het mirakel van de analogie kunnen uitroepen: door het gebruik van literaire technieken slaagt Koolhaas erin om met zijn literaire architectuur hetzelfde verhaal te vertellen als Hermans, hoewel hij, zuiver architecturaal gezien, van het toneel verdwijnt van zodra het verhaal een aanvang neemt. De architect in Koolhaas verhult deze onmogelijkheid van het wonen – de heerschappij van de chaos – achter zijn op optimisme gebaseerde bouwwoede; het is de literator in hem die deze goede bedoelingen ontmaskert en er, als een balorige student, spottende maar fundamentele kanttekeningen bij maakt.

Deze problematieken zitten natuurlijk verankerd binnen de moderniteit, wat dus niet wil zeggen dat Koolhaas er een uitgesproken modernistisch antwoord op geeft – en wel integendeel. ‘Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture,’³⁶ schreef Barthes – ook dat is van toepassing op Koolhaas: zijn architectuur (maar vooral haar deconstructie door literatuur) kan zoals alle waarachtige kunst *alleen maar nu* tot stand komen, maar reveleert tegelijkertijd, vanuit een hedendaags perspectief, waarheden die van alle tijden zijn. In *De overlevingsethiek van Rem Koolhaas*³⁷ stelt Bart Verschaffel de eerste woningen van Rem Koolhaas wat dat betreft binnen een bruikbaar perspectief.

Het zijn huizen die zich van hun omgeving afkeren en zich naar binnen richten, zowel door planopbouw (een belangrijke patio als ‘empty heart’) als door gevelbekleding (reflecterende materialen

die zich ver weg houden van de modernistische transparantie). Deze huizen vormen elk op zich 'een terzijde en een plaats van afzondering – weg van de *massive presence*. (...) De ruimte van de woning wordt niet geïnterpreteerd als een element van de stad, maar als een afgezonderde plaats waar men met zichzelf en een beetje onbewoonbare lucht of leegte alleen is.'

Het wereldbeeld dat aan Koolhaas' denken, maar dus vooral aan diens architectuur ten grondslag ligt is, opnieuw volgens Verschaffel, grotendeels dat van het antieke Rome: 'De werkelijkheidsopvatting van Koolhaas benadert die van het antieke atomisme. De objectieve conditie waarbinnen mensen leven (en bouwen) = leegte + massa.' Het komt er op aan voor het individu om zich een eigen afgezonderde plaats te verwerven, los van de oncontroleerbare massa – het belangrijkste middel daartoe is het huis. Noties als cultuur of sociaal bestel zijn hierbij van geen enkel belang (meer): Koolhaas denkt voorbij grote verhalen als de samenleving en politieke projecten. Alleen het individu moet zich staande weten te houden – in de woorden van Seneca, door Verschaffel als motto gebruikt: 'Wij gaan te gronde door het volgen van anderen voorbeelden; wij zullen ons daarvan bevrijden als we ons losmaken van de massa.'

Van de noodzaak hiervan, maar in één ruk door ook van de onmogelijkheid van dit streven, is *Het behouden huis* van Hermans mogelijk de meest pregnante literaire getuigenis. Hermans' verhalen (zie wat dat betreft ook *De donkere kamer van Damokles*, *Herinneringen van een engelbewaarder* of *De tranen der acacia's*) spelen zich vaak af in de Tweede Wereldoorlog. Dat is niet omwille van historische redenen, of omdat Hermans een of andere getuigenis of opheldering omtrent die periode wil doen, maar simpelweg omdat de dingen – de *condition humaine* – zich nu eenmaal veel strenger stellen in oorlogstijd. De mens wordt teruggeworpen op zichzelf, en cultuur, relaties tot de anderen, afkomst, taal, waarheid, ideologie of politieke systemen zijn van ondergeschikt belang geworden. ('De

mensheid denkt in een orde die niet werkelijk bestaat en is blind voor de oorspronkelijke chaos. *Er is maar een werkelijk woord: chaos.*' schrijft Hermans in de *Preamble* van *Paranoia*.) Een Duitse kolonel die onderdak vindt in het (behouden) huis, gaat er prat op zich dagelijks om half zeven 's ochtends te scheren. 'Geschoeren met warm water, oorlog of geen oorlog! Dat is wat ik onder cultuur versta!'. In het tumult op het eind, als het huis langzaam 'zijn ware aard' begint te tonen, is het plots zeven uur zonder dat de kolonel daar erg in heeft, en eindigt hij dan ook opgeknoopt, ongeschoren en bengelend aan een boom.

De soldaat van Hermans heeft even in de illusie kunnen leven zich van de massa te kunnen afzonderen, net omdat hij dacht een 'behouden' huis gevonden te hebben. Behouden heeft hier twee betekenissen: het huis is bewaard gebleven, maar het is ook behouden zoals men een medemens een 'behouden thuiskomst' kan wensen – het verschaft een weldaad aan de inwoner ervan. Dat het uiteindelijk misloopt, is te verklaren door de anderen – Sartre schreef: *l'enfer, c'est les autres*. De anderen die het huis *en masse* binnendringen, maar ook de ander die zich al lang in het huis bevond, in de voorheen gesloten kamer. Het huis is niet behouden – het is dat eigenlijk nooit geweest.

Zo zullen uiteindelijk ook de Villa dall'Ava en alle andere huizen van Koolhaas niet behouden blijken – de architect weet dat, de aandachtige *fan* weet dat, de bewoners weten dat waarschijnlijk ook, hoe kunnen ze dat niet weten aan het eind van de twintigste eeuw? – maar dankzij de architectuur, die alleen maar op een positieve manier levensbevestigend kan zijn, gaan we toch verder – *I can't go on, I'll go on*. Wat ons in die mogelijkheid stelt, is nu net, paradoxaal genoeg, het literaire aspect van Koolhaas' architectuur, dat, zoals alle grote literatuur, zowel ontmaskerend als ondersteunend werkt.

De illusie van het gelukkige, stralende wonen is ook die van de modernisten – van Le Corbusiers Villa Savoye bijvoorbeeld – maar

Koolhaas weet, getuige zijn ‘overlevingsethiek’, dat dit modernisme al te utopisch is. Alles wat we hierboven kaderden als literaire zonnevlekken bij de architectuur, is vooral ook een herschrijven, een correctie, een aanpassing van het modernisme: rond de voetgangerstoegang – een kronkelende *promenade architecturale* – is het Corbusiaanse grid van pilotis krom gezet en in verschillende kleuren geschilderd; de daktuin van de modernisten is hier vlak en sober; het *fenêtre en longueur* lijkt, ingebed in golfplaten, eerder naar industriële productie te verwijzen dan naar een ruimtelijke behandeling van het licht. Dit referentieel spel met het verleden is uitermate literair, en dan niet omwille van het citeren zelf. Dat gebeurt in het eclectisch postmodernisme *ad nauseam* – Sloterdijk schreef dat men hun ‘ornamentiek zou kunnen beschouwen als een manier om de tijd te doden, terwijl men wacht op de niet-beschikbare schoonheid’³⁸; hier, bij Koolhaas, wordt niet gewacht – laat staan op schoonheid – *omdat het leven niet op zich laat wachten*, en wordt elke verwijzing op een paranoïd-kritische manier ingebed in het programma, waardoor het architecturaal verleden aan hedendaagse noden wordt aangepast.

Theodor Adorno heeft, in *Functionalismus heute*, kritiek geleverd op het modernisme zoals dat bijvoorbeeld door Adolf Loos werd gemunt. De afkeer van het ornament, en het bestempelen ervan tot misdaad, is niets dan bedrieglijke retoriek: er wordt altijd meer tot stand gebracht dan alleen maar de zuivere functie van een object. ‘Society deceives us when it says that it allows things to appear as if they are there by mankind’s will. (...) The time is over when we can isolate ourselves in our respective tasks.’³⁹ Niets is nooit zomaar wat de maker zou willen dat het is, en des te meer er naar ‘zuiverheid’ wordt gestreefd, des te groter is het zelfbedrog. ‘Er was een grote tabakspijp geschilderd op de zijmuur van dat huis,’ observeert de soldaat van Hermans ergens in *Het Behouden Huis*. ‘In de buurt van elke gelukkige, intieme, vibrerende cel zwerven zwermen beroepsmatige verstoorders van illusies rond, en wij drijven op hen’⁴⁰ (opnieuw Sloterdijk) – Koolhaas is zowel maker als ver-

stoorder van deze cel. De deconstructie – om niet te zeggen: *destructie* – van het zuivere, geslaagde functionalisme in het modernisme (door Koolhaas, zoals hierboven beschreven, uitgevoerd op een literaire manier) opent voorzichtig nieuwe manieren om te blijven leven. De grote *succes story* van het modernisme wordt bij Koolhaas vervangen door een verzameling van duizend en een kleine verhalen: gevat in het initieel functionele harnas van de Villa dall’Ava kunnen de bewoners zich naar believen kortstondig vastbijten in de (imaginaire) hemellichamen die rond hun woning cirkelen, en er, hoe kort ook, betekenis en vergetelheid aan ontlennen.

4 DE BLINDE FOTOGRAAF

Dit onthullen en helpen tegelijkertijd is een bij uitstek literair gegeven: hoezeer literatuur zich ook opwerpt als de vernietiger van alle illusies, toch zal zij steeds het leven ondersteunen, al was het maar omdat zij ooit niet bestond, en nu, op dit moment, wel. Bovendien is er altijd die omweg van de verbeelding, die de aardse werkelijkheid nooit zomaar aanneemt voor wat zij is, maar haar een glans verleent die zij zonder haar openbaring nooit zou hebben. ‘Why this crooked path to you?’⁴¹ vroeg Coetzee zich af in *Age of Iron* – omdat het verhaal er in slaagt zelfs het meest ontnuchtende besef draaglijk, of zelfs glorieus, te maken.

Het behouden huis is een novelle die in eerste instantie Willem Frederik Hermans, als auteur, blijvende betekenis heeft aangeboden: ‘Ik schrijf, omdat ik in iedere gedachte die ik vergeet, verloren ga.’⁴² En voorts zijn er de lezers, die hun eigen illusieloosheid geprojecteerd zien in die van de soldaat in het verhaal, en daardoor, voor even, getroost, *tijdens het lezen* en de herinnering aan het lezen, kunnen bestaan. De Villa dall’Ava (bijvoorbeeld) is een woning die Koolhaas als architect blijvende betekenis heeft aangeboden – hij heeft er grotendeels zijn faam, zijn reputatie als optimistische nihilist, aan te danken. Maar natuurlijk wordt het huis bewoond, en leven er mensen in zijn creatie – zijn ze wie ze zijn omdat ze in de Villa dall’Ava wonen, zoals Rafael Moneo terecht schreef: ‘At the heart of it all, what counts in this house is its occupant. It’s a house designed to be consumed visually, to speak of how its owner wishes to be perceived. (...) The Villa dall’Ava is daughter at once to the architect and the client.’⁴³ Men zou, als cynische oproerkraaiër, zich kunnen afvragen wie er nu van beiden *wint*? Koolhaas, omdat zijn

verklaring van de werkelijkheid dagdagelijks en op een onbewuste manier geconsumeerd wordt? Of Hermans, omdat de materialiteit van zijn literatuur zich nauwelijks bedreigd weet? Het doet er niet toe: het kunstenaarschap is een Pyrrusoverwinning, zoals alle levensinvullingen dat zijn, maar het is wel een grootse nederlaag, omdat de literator en de architect er in slagen om hun werk, elk op een verschillende manier, tot *andermans levensinvulling* te maken.

Het is in elk geval ondertussen duidelijk waarom Koolhaas architect geworden is – de redenen die hem het journalistendom deden verlaten, daarvoor kunnen we ons, tot slot, nogmaals tot Hermans richten. In 1957 verscheen diens verhaal *De blinde fotograaf*, over een journalist die voor een eliteweekblad reportages schrijft, onder de rubriek *Paradoxale persoonlijkheden*. Als hij op een dag op bezoek gaat bij een blinde fotograaf, komt zijn ‘roeping’ plots op de helling te staan: ‘Was het niet beter een ander beroep te kiezen dan deze journalistiek waarvoor ik onnozele krankzinnigen moet lastigvalen, alleen maar om de burgerij op zaterdagavond iets ongehoords voor te schotelen?’²⁴. Precies! – dat moet ook Koolhaas gedacht hebben na zijn hierboven beschreven bezoek aan Willem Frederik Hermans. En dus is hij zelf, naar het grote voorbeeld van zijn *interviewee*, maar een echt paradoxale persoonlijkheid geworden. Want ook hier gebruikt Hermans architecturale vormen om zijn literatuur tot stand te brengen: ‘De eerste eigenaardigheid is dit huis,’ zegt de vader van de blinde fotograaf tegen de journalist aan het begin van diens bezoek. ‘Eigenlijk is het geen huis. Het is een zijgang, begrijpt u, een zijgang tussen de twee huizen hiernaast. Maar nu wil de geschiedenis dat niemand weet bij welk huis deze zijgang hoort. (...) U moet weten, wij wonen hier voor niets.’²⁵ Het is in die sfeer, ‘die niet voor één gat te vangen is’, maar consequent van de ene naar de andere discipline springt, dat ook Koolhaas, van zodra hij architect werd, zich is gaan ophouden.

‘Je hebt een weerzin tegen het vastleggen van dingen terwijl het hele architectenberoep daarop is gericht. Dat maakt je houding

paradoxaal,⁴⁶ zegt Hans van Dijk in '94 tegen Koolhaas. Waarop deze: 'Misschien is het zoïets als de blinde fotograaf.' Inderdaad: het fixeren gebeurt bij Koolhaas minder op het materiële dan wel op het imaginaire niveau. Als architect houdt hij één oog gesloten voor wat er traditioneel op het spel stond, en belaagt en versterkt zijn gebouwen met literaire procédés – in deze goddeloze tijden, op deze steeds onherbergzamer wordende wereld, is het waarschijnlijk de enige manier om nog aan architectuur te doen.

Een embryonale versie van 'WFH & OMA' werd gepubliceerd in *De Witte Raaf*, nr.109, mei-juli 2004.

NOTEN

¹ PROUST, Marcel, 'A la recherche du temps perdu', Quarto Gallimard, Paris, 1999, p.1611.

² BONTEN, Jef, 'Grote ontmoetingen. Anton Koolhaas', Uitgeverij Orion, Brugge, 1980, p.22.

³ PAM, Max, 'Interview met Rem Koolhaas', in: *Vrij Nederland*, nr.10, 10 maart 1979, p.18.

⁴ Het interview is opgenomen in 'Scheppend Nihilisme', samengesteld door Frans A. Janssen, Loeb & Van der Velden Uitgevers, Amsterdam, 1979, pp.80-82.

⁵ Ibidem, p.12.

⁶ 'New York's delirium', opgenomen in: *Door gevaarlijke gekken omringd*, De Bezige Bij, 1988, pp.359-361.

⁷ 'Centre Pompidou geopend', in: *De weerspannige slaper. Parijse notities*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2004, pp.115-124.

⁸ VAN DIJK, Hans, 'De architect is verplicht om een respectabel mens te zijn. Rem Koolhaas over zijn boek S,M,L,XL', in: *Archis*, nr.11, 1994, p.20.

⁹ Zie 'De grote prijs in plastic', in: *Door gevaarlijke gekken omringd*, op.cit. (noot 4), pp. 213-220.

¹⁰ DE KOONING, Mil, 'De economie van de verbeelding. Rem Koolhaas in gesprek', *Vlees & Beton*, nr.4, 1985.

¹¹ DE KOONING, Mil, 'OMA. Rem Koolhaas in gesprek', *Vlees & Beton*, nr.12, 1989.

¹² 'Wat is OMA? Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture', red. PATTEEUW, Veronique, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003, pp.6-8. Het Engelse citaat is afkomstig uit: LOOTSMA, Bart, 'Now switch off the sound and reverse the film', in: *Hunch*, nr.1, 1999, pp.169-170.

¹³ VALÉRY, Paul, 'Oeuvres complètes. Tome II', Editions du Pléiade, Paris, 1974, p.675.

¹⁴ HERMANS, Willem Frederik, 'Het behouden huis', in: idem, *Paranoia*, De Bezige Bij, zestiende, herziene druk, 1993, pp.87-126.

¹⁵ KOOLHAAS, Rem, 'Delirious New York', The Monacelli Press, New York, 1994, pp.235-246.

¹⁶ HERMANS, Willem Frederik, 'Experimentele Romans', in: idem, *Het sadistische universum*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1996, p.104.

¹⁷ VALÉRY, Paul, 'Cahiers. Tome II', Gallimard, Paris, 1974, p.1041.

¹⁸ BARTHES, Roland, 'Flaubert en de zin', in: idem, *Het werkelijkheidseffect*, Historische Uitgeverij, Utrecht, 2004, p.98.

¹⁹ VALÉRY, Paul, op.cit. (noot 17), p.966.

²⁰ BARTHES, Roland, 'L'effet de réel', in: idem, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p.175.

²¹ Ibidem.

²² GRUNBERG, Arnon, 'Nawoord' van STENDHAL, *De Kartuize van Parma*, Atheneum-Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 2003, p.606.

²³ VAN DIJK, Hans, 'Interview Rem Koolhaas', in: *Wonen-TA/BK*, nr.11, 1978.

- ²⁴ Ibidem, p.19.
- ²⁵ BARTHES, Roland, 'Le monde-objet', in: idem, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p.31.
- ²⁶ BETSKY, Aaron, 'Rem Koolhaas: the fire of Manhattanism inside the iceberg of modernism', in: *What is OMA? Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture*, NAI Publishers, Rotterdam, 2004, p.39.
- ²⁷ O. M. A., Rem Koolhaas and Bruce Mau, 'S,M,L,XL', 010Publishers, Rotterdam, 1995, p.133.
- ²⁸ Ibidem, p.175.
- ²⁹ Ibidem, p.142.
- ³⁰ Ibidem, p.1286.
- ³¹ Ibidem, p.1278.
- ³² BARTHES, Roland, 'La Tour Eiffel', Éditions du Seuil, Paris, 1989, p.8.
- ³³ Ibidem, p.8.
- ³⁴ BACHELARD, Gaston, 'La poétique de l'espace', Quadrige/PUF, Paris, 1957, p.34.
- ³⁵ ADORNO, Theodor, 'Functionalism today', in: Leach, Neil, *Rethinking Architecture*, Routledge, London, 1997, p.9.
- ³⁶ BARTHES, Roland, 'La mort de l'auteur', op.cit. (noot 20), p.119.
- ³⁷ VERSCHAFFEL, Bart, 'De overlevingsethiek van Rem Koolhaas', in: *Wat is OMA? Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture*, NAI Publishers, Rotterdam, 2004, p.153.
- ³⁸ SLOTERDIJK, Peter, 'Sferen', Boom, Amsterdam, 2003, p.147.
- ³⁹ ADORNO, Theodor, op.cit. (noot 33), p.17.
- ⁴⁰ SLOTERDIJK, Peter, op.cit. (noot 38), pp.58-59.
- ⁴¹ COETZEE, J. M., 'Age of Iron', Penguin Books, London, 1990, p.74.
- ⁴² HERMANS, Willem Frederik, 'Preamble', in: op. cit. (noot 13), p.10.
- ⁴³ MONEO, Rafael, 'Rem Koolhaas', in: idem, *Theoretical anxiety and design strategies*, MIT Press, Cambridge, 2004, p.533.
- ⁴⁴ HERMANS, Willem Frederik, 'De blinde fotograaf', in: idem, *Een landingspoging op Newfoundland*, Van Oorscot, Amsterdam, 1957, p.170.
- ⁴⁵ Ibidem, pp.166-167.
- ⁴⁶ VAN DIJK, Hans, op.cit. (noot 8), p.19.

*Il faut se souvenir de tout – ce que nous sommes.*¹

PAUL VALÉRY

3

HET

MIRAKEL

VAN

DE

ANALOGIE

Lang is Marcel Proust vroeg naar bed gegaan – wat ik hier wil opwerpen is dat hij, en wij als lezers dus ook, dat bed (zijn slaapkamer, de werkplek) nooit verlaten hebben. Ruimte – architectuur – is alles waaraan de roman *A la Recherche du temps perdu* zijn bestaan dankt. Met Marcel Proust wordt hier zowel de ik-verteller als de auteur bedoeld; natuurlijk vallen die twee niet zo maar samen, behalve dan, zoals zal blijken, als het op hun verblijfplaats aankomt. De auteur neemt gradueel afstand van zijn hoofdpersoon gedurende de *Recherche*, om er, helemaal op het eind, zowel weer mee samen te vallen als er voorgoed gescheiden van te zijn. ‘Longtemps, je me suis couché de bonne heure’² – van zodra deze beroemde eerste zin is opgeschreven, treden de machinaties van de literaire afstand in werking.

Georges Perec heeft, op een zoals steeds ludieke manier, deze eerste zin van de *Recherche* geparodieerd door een fictieve auteur, Parcel Mroust, in het leven te roepen: ‘For a long time I went to bed in writing’ is het motto bij zijn stukje over het bed als ‘stukje ruimte’³; Roland Barthes wees erop dat de openingszin als een Tibetaanse *mandala* de gezichtseinder van Prousts hele werk afbakt⁴; Walter Benjamin vergeleek het ziekbed van Proust met de steiger vanwaarop Michelangelo op het plafond van de Sixtijnse kapel de schepping had geschilderd⁵; – het is de combinatie van deze opvattingen (werkplek, droom en de schepping) die de ware architecturale aard van Prousts literaire schepping kan reveleren.

Om te beginnen: het bed als werkplek. Het is bekend, als we ons aan de levensloop van Proust mogen bezondigen, dat de auteur schreef vanop zijn ziekbed, voorgoed teruggetrokken uit de society, slechts bijgestaan door zijn huishoudster, in een met kurk beklede

kamer. Ook de ik-verteller houdt, weliswaar niet in de hoedanigheid van schrijver, halsstarrig en zenuwziek vast aan dezelfde kamer. ‘L’habitude! Aménageuse habile mais bien lente et qui commence par laisser souffrir notre esprit pendant des semaines dans une installation provisoire.’⁶ Na de teleurstelling door het leven, en het schrijfverlangen dat er langzaam voor in de plaats komt, wordt de gewenning overbodig gemaakt door andere, fundamentele redenen om binnen te blijven. Waarom van plaats veranderen als het ware leven zich in een verzonnen ruimtelijke constructie bevindt? Bovendien is een verblijf in de slaapkamer van nature uit geschikt om het verleden naar boven te halen, zoals Proust schreef: ‘The resurrected space of the bedroom is enough to bring back to life, to recall, to revive memories, the most fleeting along with the most essential.’⁷ En natuurlijk is er de gebrekkige gezondheid, causaal verwant met de teleurstelling, zoals blijkt uit een – voorlopig – willekeurige brief van Proust: ‘Je me suis levé deux fois en deux mois. Tous les jours je me figure que ce sera mieux et c’est plus mal.’⁸ De *Recherche* is dus niet alleen het verhaal van een schrijfverlangen, zoals Barthes schreef⁹. De ik-verteller weet paradoxaal genoeg pas hoe hij moet schrijven, op het einde van zijn boek, maar ook Proust, de auteur, die tenslotte toch aan het werk is kunnen gaan – het bewijs ligt voor ons – is blijven worstelen met zijn materiaal. Het bed van waarop de auteur (Proust) schrijft *is* het bed waarin de ik-verteller (Marcel) droomt – ‘Chacun des arts conserve une partie des actes générateurs,’¹⁰ schreef Valéry –, en het materiaal waaruit hun dromen zijn gebouwd *is* de *Recherche*: het boek is twee slangen die in elkaars staart blijven bijten. Proust droomt van een roman die de tijd terugbrengt, Marcel van een langzaam verloren gegaan paradijs – het is dezelfde ‘explosieve wil tot geluk’¹¹ die hen aan het bed gekluisterd houdt. De plaats waar deze twee verlangens samenkomen en elkaar mogelijk maken, is de architectuur, zoals we zullen zien.

Terug nu naar de eerste zin, en de droom die er door in gang wordt gezet. ‘Longtemps, je me suis couché de bonne heure.’ Al snel

wordt namelijk duidelijk, zowel voor de verteller als voor de auteur, dat de ‘gewone’ herinnering voor het bereiken van hun (op zich gemeenschappelijk) doel tekort schiet. ‘Mais comme dans aucune de ces petites gravures, avec quelque goût que ma mémoire ait pu les exécuter elle ne put mettre ce que j’avais perdu depuis longtemps.’¹² Of zoals Beckett schreef: ‘Voluntary memory is of no value as an instrument of evocation, and provides an image as far removed from the real as the myth of our imagination or the caricature furnished by direct perception.’¹³ Voor het vaststellen van dit *éché* grijpt Proust, net als voor het verzachten ervan, naar de architectuur: ‘Mais ma rêverie (semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc (...)) ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau, re-perce et “restitue” la rue des Perchamps.’¹⁴ De gewilde herinnering is even leugenachtig en opportunistisch als de restauratiemethodes van Viollet-le-Duc, die elk in verval geraakt gebouw in zijn oorspronkelijke staat wil herstellen, wat natuurlijk steeds in monsterlijke abberaties uitmondt. Françoise Choay heeft de doctrine van Viollet-le-Duc afgezet tegen die van Ruskin, en beiden ‘genationaliseerd’: de eerste het vasteland, de laatste voor Engeland¹⁵. Dat was dan buiten Proust gerekend, want er is waarschijnlijk geen hartstochtelijker liefhebber van de Britse theoreticus te vinden dan deze Franse auteur. (Proust vertaalde en becommentarieerde verschillende teksten van Ruskin, en zijn naam valt herhaaldelijk in de *Recherche*.) Ruskin is afkerig ten opzichte van elke interventie: het gebouw moet langzaam afkalven zonder tussenkomst van restaurateurs. Het ligt voor de hand dat Proust deze traditie zou aanhangen, en de herinneringen zou laten voor wat ze zijn – niets is minder waar, want zoals altijd in de polemieken rond monumentenzorg, levert de kunstenaar (de schrijver, de architect) zich gewillig over aan zijn scheppingsdrang, aan het verlangen naar het *nieuwe*. Tekenend, en getuigend van een onvermoede aanleg tot zelfspot, is dan ook de volgende scène uit de *Recherche*. Marcel staat op het punt naar Balbec te vertrekken, maar helaas moet hij zijn moeder achterlaten. Zij spreekt hem beмоedigend toe op het perron, net voor de trein vertrekt: ‘Eh bien,

qu'est-ce que dirait l'église de Balbec si elle savait que c'est avec cet air malheureux qu'on s'apprête à aller la voir? Est-ce cela le voyageur ravi dont parle Ruskin?¹⁶ De twee verlangens komen voor even, briljant en ontluisterend, bij elkaar: Marcel is bang om moederziel alleen naar een andere, nieuwe kerk dan die van zijn jeugd, van Combray, af te reizen; Proust wordt toegesproken door de kerk die hij aan het schrijven is; en beiden worden tot daadkracht aanzet door het beeld van het idool. Hou op met treuzelen, zegt zijn moeder, *en begin eraan!* De schok na het overlijden van deze moeder, is trouwens, wat Barthes al schreef, het kantelmoment in het leven van Proust geweest – 'le milieu de la vie'¹⁷ (met Dante) – dat hem definitief op het juiste professionele spoor zette... op weg naar de gedroomde kathedraal van de *Recherche*.

Het woord 'droom' is al verschillende keren gevallen, maar wat wordt er precies mee bedoeld? – 'On rêve un peu dans le même style que celui où on écrit,'¹⁸ zei Marguerite Yourcenar. Is de *Recherche* één langgerekte droom, tot stand gekomen in één en hetzelfde bed? Ja, maar dan niet zoals dromen doorgaans als totaal ontregelde mechanismen van het onderbewuste worden beschouwd. 'Die slaap heeft niets freudiaans; het is geen oneirische slaap. Hij bestaat eerder uit de diepten van het bewuste *als wanordelijk geheel*.'¹⁹ Er is iets wat deze dromen aan elkaar naait tot een rimpelloos laken, wat hen werkelijkheid verleent en samenhang, zoals Valéry schreef: 'on peut les définir l'un et l'autre, par la considération de cette curieuse propriété: que tous leurs écarts leur appartiennent.'²⁰ Een droom is van één iemand, en is daardoor altijd *coherent*: hoe grotesk de oneirische plotwending ook overkomt, nooit wordt zij betwist; net zo hangt de hele *Recherche* aaneen, steunen de verschillende onderdelen op elkaar tot er één gesloten constructie wordt gevormd – de slaapkamer van Proust op historisch niveau; de kathedraal die hij voor ogen had op literair niveau – en de ruimtes, afgebakend door de elkaar in stand houdende gewelven, worden tot in het oneindige opgevuld door beelden, personages en gebeurtenissen.

Een ‘gestuurde’, architecturale droom, effectiever dan de gewilde herinnering, en uitgedrukt in taal. Maar de taal – schatkist zonder sleutel van het verlangen – is altijd bedriegelijk; zoals alle grote moderne literatuur van rond de eeuwwisseling heeft de *Recherche* uitgedrukt wat in de loop van de twintigste eeuw door de wetenschappen zou gemunt worden. ‘Mais ci ses noms absorbèrent à tout jamais l’image que j’avais de ces villes, ce ne fut qu’en la transformant, qu’en soumettant sa réapparition en moi à leurs propres.’²¹ Wij misbruiken de taal – hier de namen van steden – en dwingen haar in de dwangbuis van onze verlangens; de gigantische omvang van de *Recherche*, de proustiaanse stroom van zinnen, de *stream of consciousness* is een poging ook deze methodische teleurstelling uit te schakelen, maar wordt slechts mogelijk gemaakt door de architecturale structuur waarbinnen deze taal (strevend naar de nulgraad door overvloedigheid, zoals Beckett niet veel later naar de nulgraad zocht door abstractie) de volle vrijheid krijgt.

Noch de klassieke droom, noch de gezochte herinnering, noch de taal waardoor zij tot stand komt – een mens zou er misnoedig van worden: er is niets dat het verlangen naar een beheersbaar verleden (en een daardoor draaglijke toekomst) kan inlossen. De zeldzame genoegens die de ik-verteller in naam van de liefde overvallen worden tenietgedaan door hun rampzalige afloop en maken toekomstige genoegens onmogelijk, en de pogingen om kracht te putten uit de herinnering blijken leugenachtig en onbevredigend. ‘Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu’on me montre aujourd’hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs.’²² De enige weldaad die nog rest na een leven vol onbezonnen geluk, is de *mémoire involontaire*, en die laat zich, zoals de naam al zegt, niet zomaar commanderen. Beckett heeft een lijst gemaakt van al de herinneringen die de verbouwde Marcel tijdens de *Recherche* overvallen, het madeleinekoekje in de kamilletee op kop, en het aantreffen van *François le Champi* van George Sand in de bibliotheek van de Guermites op het eind²³. Daartussen: het voorbijglijden

van de zoektocht, van een leven, zonder dat de slaapkamer van de eerste zin wordt verlaten. Meer nog: we treden er verheugd weer in binnen als Marcel het boek van Sand uit de kast haalt, want het brengt hem terug, zonder dat hij er zelf moeite voor moet doen, naar de kamer waarin zijn moeder hem verhalen vertelde voor het slapengaan – en vanwaaruit hij ons al die tijd op een gelijkaardige manier heeft beziggehouden.

Het is deze laatste *mémoire involontaire* die Marcel eindelijk doet beseffen wat hem te doen staat. ‘Or, ce moyen qui était le seul, qu’était-ce autre chose que faire une oeuvre d’art?’²⁴ Maar hij is bang; hij heeft al ontzettend veel tijd verloren, en ‘death has not required us to keep a day free’²⁵: ‘Ah! Si j’avais encore les forces qui étaient intactes encore dans la soirée que j’avais alors évoquée en apercevant *François le Champi!*’²⁶. Werkplek of slaapkamer, droom of herinnering – en nu: de schepping. Maar hoe?

Opnieuw moet er een onderscheid gemaakt worden tussen Marcel (de verteller) en Proust (de auteur), en opnieuw is het een onderscheid dat er eigenlijk geen is. De schepping van Marcel is zijn leven en de herinnering eraan – de schepping van Proust is de *Recherche*, die bestaat uit de her-creatie van het leven van Marcel. In zekere zin proberen zij beiden het aleatoire karakter van de *mémoire involontaire* te ontwijken – hoe valt de verloren tijd op een waarachtige en actieve manier terug te halen? ‘Cet être-là n’était jamais venu à moi, ne s’était jamais manifesté, qu’en dehors de l’action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d’une analogie m’avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours.’²⁷ Het *mirakel van de analogie!* De verwijzende eigenschappen van de *mémoires involontaires* die Marcel beleeft, worden geanalyseerd zodanig dat Proust ze kan aanwenden als basisgedachte, als het constructief concept van zijn schepping, waarin hij eindelijk de verloren tijd definitief zal kunnen terughalen.

De *Recherche* is een analogisch monster van een boek – we hadden het al over bijtende slangen – waarbinnen naaste verwanten elkaar blijvend op de hielen zitten: Marcel en Proust, het heden en het verleden, verbeelding en werkelijkheid, literatuur en architectuur. Het wordt stilaan tijd dat we dit laatste zusterpaar bij de haren durven trekken.

(Eind jaren zeventig van de vorige eeuw is er een boek verschenen onder de titel *Literary Architecture*²⁸, waarin Proust binnen een traditie van architecturale literatuur wordt geplaatst, in de rij tussen Walter Pater, Gerard Manley Hopkins en Henry James: ‘for each of these writers declares in one way or another that literature is like architecture.’²⁹ (...) Writers who select architecture as their art analogue, dematerialize the more material art, architecture, so that they may materialize the more immaterial art, literature.³⁰ Er is één constante binnen deze traditie: deze auteurs nemen de hoedanigheid van architect aan om de verloren tijd te achterhalen: ‘The architectural analogue permits time past to stay on veil.’³¹ Proust neemt de quint-essentiële plaats in binnen dit pantheon; hij maakt architectuur tot literatuur door er de dimensie van tijd aan toe te voegen: ‘un édifice occupant, si l’on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps-, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d’où il sortait victorieux...’³² De analyse van Frank is uitvoerig en veelomvattend, en zal hier niet volledig worden herhaald; ik probeer alleen met andere woorden hetzelfde te schrijven, in de hoop dat er, al was het maar omdat deze tekst het dragend deel is van een andere constructie, toch enkele nieuwe facetten worden toegevoegd aan de immer uitdijende cirkels die de *Recherche* blijft veroorzaken. ‘*La Recherche du Temps perdu*,’ schreef Roland Barthes, ‘est l’une de ces grandes cosmogonies (...) dont le caractère, à la fois statutaire et historique, est précisément celui-ci: qu’elles sont des espaces (des galaxies) *infiniment explorables*; ce qui déporte le travail critique loin de toute illusion de

‘résultat’ vers la simple production d’une écriture supplémentaire, dont le texte tuteur (le roman proustien), si nous écrivions notre recherche, ne serait que le pré-texte³³.)

Sporen binnen de *Recherche* zelf zijn talrijk en veelzeggend, maar één beroemde extra-literaire vermelding is samenvattend en valt daardoor niet over het hoofd te zien. In augustus 1919 (het tweede deel van de romanreeks, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, is dan net verschenen – de vijf resterende delen zijn nog in wording), schrijft Proust in de brief aan Jean de Gaigneron, waaruit al eerder werd geciteerd, het volgende. ‘Votre intelligence va si profond au coeur des choses que vous ne lisez pas seulement le livre imprimé qui j’ai publié, mais le livre inconnu que j’aurais voulu écrire. Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d’une intuition qui vous permet de deviner ce que je n’ai jamais dit à personne et que j’écris ici pour la première fois : c’est que j’avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : *Porche I Vitraux de l’abside etc.* pour répondre d’avance à la critique stupide qu’on me fait du manque de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties. J’ai renoncé tout de suite à ces titres d’architecture parce que je les trouvais trop prétentieux mais je suis touché que vous les retrouviez par une sorte de divination de l’intelligence.’³⁴ Wat Proust hier schrijft, is dat hij oorspronkelijk een boek voor ogen had, dat op een duidelijke manier ‘architecturaal’ was – in de titelgeving – maar dat uiteindelijk alleen maar door de sterke constructie tussen de kleinste delen *zo zal zijn* – de *Recherche* is wanneer Proust de brief schrijft nog niet af. (En zal ook nooit af raken, maar daarover later meer.) Literatuur is constructie, inderdaad net als architectuur, maar dan op een dergelijke manier dat de constructie slechts in eerste instantie een overeenkomst vormt, en verdere analogie misschien wel in de weg staat; architectuur die alleen maar constructie is, kan nooit literair zijn – de constructie maakt mogelijk, zoals het bed de slaap en haar dromen in het leven roept.

‘Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs valeurs d’images. (...) Les souvenirs sont immobiles, d’autant plus solides qu’ils sont mieux spatialisés.’³⁵ schreef Bachelard in *La poétique de l’espace*. Dit besef, dat herinneringen slechts toegankelijk zijn als ze een vaste plaats hebben binnen een ruimtelijke constructie, gaat terug op een lange traditie – de *kunst van de herinnering*, waarover Frances Yates een standaardwerk schreef: ‘He inferred that persons desiring to train this faculty [of memory] must select places and form mental images of the things they wish to remember and store those images in the places, so that the order of the places will preserve the order of the things, and the images of the things will denote the things themselves, and we shall employ the places and images respectively as a wax writing-tablet and the letters written on it.’³⁶ Aan het woord is de klassieke redenaar Cicero, die duidelijk maakt hoe men er in kan slagen een toespraak probleemloos, zonder echt materiële hulpmiddelen, uit het hoofd te leren. Maar ook in de Middeleeuwen, in het tijdperk van de gothiek, bleven deze technieken in zwang om voorbije gebeurtenissen te herinneren: ‘These were the things which it sculptured in places on its churches and cathedrals, painted in its windows and frescoes.’³⁷ Dat heeft ook Proust begrepen, zoals blijkt uit de bovenstaande brief: hij maakt, als auteur-architect, een constructie, een zeer bewust en nauwgezet vormgegeven aaneenschakeling van ruimtes, waarbinnen zijn verhaal woekerend kan bestaan – het is deze constructie die hem in staat stelt het leven van Marcel terug tot leven te brengen. De manier waarop deze structuur – een gigantisch maar transparant complex van zeven boekdelen – wordt ingevuld is zowel gothisch (in navolging van Ruskin ook voor Proust de grootste kunstperiode) als uitgesproken modern. ‘Certaines phrases du Mallarmé en prose sont vitraux,’³⁸ schreef Valéry. Hetzelfde geldt natuurlijk voor Proust: zoals de gewelven van de gothische kathedraal aan het zicht werden onttrokken door een opeenstapeling van verhaaltjes en heiligenlevens, zo zal ook de overweldigde lezer in eerste instantie, zoals Proust in bovenstaande brief opmerkt, niet meer zien welk een rigide onderlegger dit boek mogelijk maakt.

‘La gothique est du ‘produire’ autant que le faire puisse imiter le ‘produire’³⁹ – opnieuw Valéry. Dat Proust dit wel zeer letterlijk neemt – zijn gewelven zijn zo *gothisch* dat ze blijven genereren, tot op de dag van de dood van de auteur, en, getuige deze tekst, tot op de dag van vandaag – is waarschijnlijk een moderne karaktertrek, enerzijds omdat de demon van de mislukking altijd om de hoek loert – er is, in tegenstelling tot in de echte kathedraal, geen God die het woekeren legitimeert, maar anderzijds ook omdat Proust ‘zijn tekst niet van zijn verleden berooft’⁴⁰ (zo blijkt uit een studie van zijn manuscripten), waardoor de verschillende ornamentele lagen elkaar beginnen te reflecteren en aanvullen. De verschillende *verledens* echoën elkaar en spreken elkaar tegen: de structuur van Proust roept herinnering na herinnering (van Marcel) in het leven.

Erwin Panofsky heeft, in *Architecture gothique et pensée scolastique*⁴¹, verbanden gelegd tussen gotische kathedralen en contemporaine religieuze traktaten. ‘L’homologie de ces deux productions idéologiques, contemporaines mais appartenant chacune à un domaine spécifique, se retrouve jusque dans les détails de leurs structures respectives et porte sur trois points essentiels’⁴². Beiden zijn producten van een synthetiserende geest die het bereik van het menselijke weten probeert te totaliseren; ten tweede verwijzen alle onderdelen naar elkaar in constante verhoudingen; en tot slot zijn zowel de kathedraal als het tractaat hiërarchisch: de elementen onderscheiden zich maar ondersteunen elkaar ook. Bij dit paar verwanten kan gerust ook de *Recherche* gezet worden: de structurele, synthetiserende kenmerken ervan roepen een ideologisch project in het leven, dat dankzij de herinnering uitspraken wil doen over het menselijk leven (van, in eerste instantie, Marcel Proust). Bovendien is het een wezenlijk kenmerk van gotische architectuur dat zij *zichzelf* op het achterplan plaatst, en anderssoortige, niet-architecturale dingen in het leven roept. ‘Le contenu notionnel en effet se retrouve plutôt dans le matériel iconographiques dont les cathédrales sont le support et qui n’est pas spécifiquement architecturales’⁴³. De structuur – de architectuur – van de kathedraal

draal en van de *Recherche* vormt slechts het naakte, essentiële begin: het zijn de door elkaar wriemelende mensenlevens die op de voorgrond zullen treden, en een oneindig dikke oppervlaktelaag tot het eerste, visuele en literaire kenmerk van deze realisaties zullen maken. Of zoals Geert Bekaert schreef in *Landschap van kerken*, over de caleidoscopische mogelijkheden die de gotische architectuur aanbood: ‘De stadskerk leefde (...) haar eigen drukke leven. In het vat, in de schuur, gebeurde van alles tegelijk. Niet alleen in de kappen hadden gilden en broederschappen zich gevestigd. Rond elke zuil waren enclaven, tuinen ontstaan rond opgetuigde altaren. (...) Bedelaars hadden er hun vaste plaats. Missen worden door kleine groepen vromen gevolgd. Er vinden in de vroege morgen werkbeurzen plaats. Honden zijn steevast van de partij. Eenzaam staat de lijkbaar...³⁴ enzovoorts, enzoverder – ook zo strekt het leven zich eindeloos gevarieerd uit binnens de *Recherche*.

Er is nog een wezenlijk aspect van de *Recherche* dat door deze architecturale structuur mogelijk wordt gemaakt, en dat door Roland Barthes de ‘ommekeer’ – ‘l’inversion’ – is genoemd: ‘Ce dessin, qui conjoint dans un même objet deux états absolument antipathiques et renverse radicalement une apparence en son contraire (...) envahit toute la structure de *la Recherche*.³⁵ Van de twee neven Guermantes blijkt de meest sympathieke uiteindelijk de meest vervelende te zijn; de ‘kant van Guermantes’ en de ‘kant van Swann’ blijken op het eind tot dezelfde plaats te behoren; een dame op de trein is lelijk en vulgair maar wordt later geïntroduceerd als prinses Sherbatoff; Marcel leest in een boek dat transpiratie ongezond is, terwijl een ontmoeting met een dokter hem leert dat zweten ‘een noodzakelijke opluchting’ betekent. Men zou, schrijft Barthes, deze verschijnselen kunnen interpreteren als onderdeel van een ethisch opzet, van een ontmaskering van de schijn van de bourgeoisie, maar belangrijker is waarschijnlijk dat Proust, door de herhaalde *verrassing* telkens hij een ‘inversion’ beschrijft, ‘jouit d’écrire: c’est, piqué ici et là dans le grand continuum de la quête, le plus-à-jour du récit, du langage’. Dat zijn personages voortdurend

van aanschijn veranderen, maakt voor Proust geen deel uit van een zoektocht naar waarheid, en wel integendeel: het stelt hem in de mogelijkheid hun *af-zijn* voortdurend voor zich uit te schuiven, door eigenschap na eigenschap, herinnering na herinnering, aan hen toe te kennen. Het is niet in eerste instantie zo dat zijn materiaal en zijn personages verstoppertje spelen tussen de gewelven van zijn gewillige, ontzaglijke literaire structuur; eerder knijpt hij, met plezier, een oogje dicht als hij op het punt staat hen te ontdekken, en gunt hij hen zonder onderscheid te maken het voordeel van de ontsnapping, waardoor ze *blijven bestaan*. ‘Dans la vie sursitaire, l’inversion ne prend plus: le récit n’a plus qu’à finir – le livre n’a plus qu’à commencer’⁴⁶. Het is net de architecturale opzet van de *Recherche* die verhindert dat het materiaal van de schrijver, door deze haast wellustige spelletjes, zou ontsporen – het is net de architectuur die dit onsterfelijke leven mogelijk maakt, en Prousts personages, zoals hij zelf verlangde, tot monsterachtige wezens maakt, uitgestrekt over tijd en ruimte.

De kerk, de kathedraal, is dus het architecturale fantasma bij uitstek binnen de *Recherche*: het is eigenlijk het enige type gebouw dat consequent met naam en toenaam wordt genoemd. Alleen de kathedraal kan het symbool van de *mémoire involontaire* worden, of liever: de herinnering mogelijk maken; dat is dan ook het enige maar het levensnoodzakelijke dat hen bestaansrecht verleent (‘Les cathédrales doivent être adorées jusqu’au jour où, pour les préserver, il faudrait renier les vérités qu’elles enseignent.’⁴⁷); een humanistische architectuuropvatting – het leven mogelijk maken – voor wie dit leest springt het werk van Geert Bekaert als een ongevraagde herinnering naar binnen.

De kerk van Combray bestaat voor Marcel niet uit drie, maar uit vier dimensies, over de grenzen van de tijd heen. Voor hem is het ‘concept’, datgene dat de kerk zijn bezoekers in staat stelt om te verwezenlijken, onaantastbaar. Tijdens een van de talloze komisch-deprimerende gesprekken in een *petit noyau* van de toen-

malige society, werpt hij zich dan ook op als de verdediger ervan – een van de weinige momenten dat Marcel iets *zegt* tijdens een soirée: “L’église de Balbec est admirable, n’est-ce pas, monsieur?” demandai-je, surmontant la tristesse d’avoir appris qu’un des traits de Balbec résidait dans ses coquettes villas.⁴⁸ Met het huis (de ‘kokette villa’) heeft de *Recherche* hoegenaamd geen uitstaans: Marcel resideert in kamers, en Proust schrijft in een afgesloten capsule – ruimtes die alleen maar aanleiding kunnen geven tot al te menselijke pogingen tot herinnering, en die geen aanspraak kunnen maken op de eeuwigheid. De *Recherche* is niet *persoonlijk*, er worden geen levens met de neus op de feiten gedrukt – er is altijd een afstand, een haast *publieke* distantie die maar moeilijk met het huis kan corresponderen: Proust toont zichzelf maar grijpt niet in. Zoals Walter Benjamin schreef: ‘Niemand kon ons de dingen tonen zoals hij. Zijn wijzende vinger is zonder weerga. Maar er is nog een ander gebaar in het vriendschappelijke samenzijn en in het gesprek: de aanraking. Dit gebaar is niemand vreemder dan Proust. Ook zijn lezer kan hij niet aanraken, voor niets ter wereld zou hij het kunnen.’⁴⁹ Waarschijnlijk is elke literatuur die naar architectuur neigt *tonend* in plaats van aanrakend, en binnen de architectuur is er geen gebouw dat meer op een afstandelijke, haast zelfingenomen en vanzelfsprekend-arrogante manier de aandacht opeist dan een kathedraal. Proust toont omdat hij alleen maar kijkt – in eerste plaats niet uit voyeurisme (hoewel ook dat niet over het hoofd gezien mag worden), maar wel omdat zijn werkwijze zo uitgesproken architecturaal is: binnen de *kunst van de herinnering* (van Yates) is het zicht als zintuig dominant: alleen wat Marcel ziet gebeuren, bepaalt het verhaal. (Denk bijvoorbeeld aan de scène waarin hij de zusjes Vinteuil op lesbische intimiteiten betrapt – een gebeurtenis die, ettelijke boekdelen verder, zijn relatie met Albertine zal beëindigen.) ‘The classical sources seem to be describing inner techniques which depend on visual impressions of almost incredible intensity.’⁵⁰ Het is wat Marcel, in het verleden, gezien heeft, dat Proust probeert terug te halen, door het op een wanhopige manier, laag boven laag boven laag, aan zijn lezers te tonen.

De *mémoire involontaire* (onder de gewelven van de kathedraal) realiseert de ultieme bilocatie en brengt een teletijdschine zonder weerga tot stand: ‘il y avait eu en moi, irradiant une petite zone autour de moi, une sensation (...) qui était commune à cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit.’⁵¹ Marcel is op twee plaatsen en in twee tijdvakken tegelijkertijd – dat zal Proust proberen realiseren door middel van zijn personages, zoals hij aangeeft in de laatste zin van de *Recherche*: ‘Aussi, (...) ne manquerais-je pas d’abord d’y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte que leur est réservée dans l’espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu’ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.’ Monsterlijke, *Borgesiaanse* reuzen die op twee plaatsen en twee momenten tegelijkertijd zijn! Wat Proust dus doet, is de *ruimte* creëren waarbinnen dit mirakel van de analogie mogelijk is, en waarbinnen de levens van en rond Marcel in al hun extratemporaliteit en –localiteit kunnen bestaan; Proust is de architect, Marcel de auteur. We kunnen nogmaals het Valeriaanse paradigma aanroepen: architectuur maakt verhalen mogelijk – de *Recherche* is, dankzij haar meervoudig analogische karakter, zowel de ruimte als de verhalen die deze ruimte in het leven roept.

Dat heeft de auteur slim bekeken, want het op verwantschap gebaseerde karakter van de *Recherche* ontslaat hem van de taak zijn roman af te werken. Geen groter poseurschap denkbaar dan zijn angst voor de dood; ‘Cette utilisation de sa propre fin est une sorte d’héroïsme de romancier,’⁵² zei Yourcenar; zoals een getrouwd koppel elkaar loerend gadeslaat om toch maar niet de eerste te zijn die sterft en in eenzaamheid verder moet, zo schuift Marcel het afwerken van zijn *Recherche* voor zich uit, in de hoop dat hij eerder zal overlijden. ‘Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n’ont eu le temps que d’être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l’ampleur même du plan de l’architecte. Combien

de grandes cathédrales restent inachevées!⁵³ Proust schrijft, als de ultieme levensverzekering, de afwerking voor zich uit, want wat niet af is, kan niet teleurstellen. Wat zou hij trouwens met zijn leven, alleen in zijn bed, hebben moeten aanvangen, van zodra de *Recherche* klaar was? Maar tegelijkertijd (en belangrijker, althans toch binnen deze constructie) ontbloot deze halsstarigheid tot voltooiing nogmaals zijn hoedanigheid van architect: architectuur fixeert niet, maar maakt mogelijk – de kathedraal, de actief *schepende* constructie mag dan al af zijn, de verhalen blijven uitlopen in drie puntjes; de personages blijven de teruggevonden tijd en ruimte opvullen met hun hilarisch-tragische avonturen, en blijven elkaar aanvullen en tegenspreken, en dit, over het leven en de dood van Marcel Proust heen, tot in het eeuwige der dagen...

Proust is vroeg naar bed gegaan en heeft zo de *Recherche* kunnen schrijven, als een kathedraal over de grenzen van tijd en plaats heen: een overwinning op de werkelijkheid, euforisch en tragisch, nihilistisch en humanistisch tegelijkertijd. En het is dankzij het mirakel van de analogie, dankzij de verwantschap tussen literatuur en architectuur, dat zijn waarheid over het leven dat slechts geleefd kan worden binnen de werkelijkheid van de kunst, tot stand is kunnen komen. Marcel Proust heeft het echte leven de rug toegekeerd, en heeft zichzelf, als de engel van Klee, tot stilstand gebracht in zijn slaapkamer en in de literaire architectuur van de *Recherche*. ‘Hij zou wel willen stilstaan, de doden wekken, en het verpletterde samenvoegen,’⁵⁴ schreef Walter Benjamin – het is Proust gelukt, en ondertussen is ook zijn roman een brokstuk van de vooruitgang geworden, een schitterende puinhoop waarin ook wij, vol bewondering en begrip dat te laat komt, kunnen schuilen voor de storm die uit het paradijs waait.

NOTEN

- ¹ VALÉRY, Paul, 'Cahiers. Tome I', Gallimard, Paris, 1974, p.1238.
- ² Alle citaten uit de *Recherche* komen uit de Gallimard-editie in één band: PROUST, Marcel, 'A la recherche du temps perdu', Quarto Gallimard, Paris, 1999, p.16.
- ³ PEREC, Georges, 'Species of Spaces and Other Pieces', Penguin Books, London, 1999, p.16.
- ⁴ BARTHES, Roland, 'Longtemps je me suis couché de bonne heure', in: idem, *Oeuvres Complètes. Tome III. 1974-1980*, Éditions du Seuil, Paris, p.829: '(...) c'est qu'elle ouvre un épisode d'une cinquantaine de pages qui, tel le mandala tibétain, tient rassemblée dans sa vue toute l'oeuvre proustienne'.
- ⁵ BENJAMIN, Walter, 'Het Beeld van Proust', in: *Yang*, jg. 23, nrs.2-3, 1990, p.18.
- ⁶ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.17.
- ⁷ PEREC, Georges, op.cit. (noot 3), p.17.
- ⁸ PROUST, Marcel, 'Correspondance. Tome XVIII. 1919', Plon, Paris, 1990, p.360.
- ⁹ BARTHES, Roland, op.cit. (noot 4), p.827.
- ¹⁰ VALÉRY, Paul, 'Cahiers. Tome II', Gallimard, Paris, 1974, p.970.
- ¹¹ BENJAMIN, Walter, op.cit. (noot 5), p.11: 'Het is overigens niet moeilijk te verklaren waarom deze hartbrekende, zijn gehele werk doordringende, explosieve wil tot geluk zo zelden door zijn lezers wordt aangevoeld.'
- ¹² PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.61.
- ¹³ BECKETT, Samuel, 'Proust', John Calder, London, 1949, p.14.
- ¹⁴ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.137.
- ¹⁵ CHOAY, Françoise, 'L'allégorie du patrimoine', Éditions du Seuil, Paris, 1992, p.118 e.v.
- ¹⁶ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.516.
- ¹⁷ BARTHES, Roland, op.cit. (noot 4), p.833.
- ¹⁸ YOURCENAR, Marguerite, 'Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey', Éditions du Centurion, Paris, 1980, p.109.
- ¹⁹ Ibidem, p.164.
- ²⁰ VALÉRY, Paul, 'Hommage à Marcel Proust', in: *Oeuvres Complètes. Tome I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, p.771.
- ²¹ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.312.
- ²² Ibidem, p.151.
- ²³ BECKETT, Samuel, op.cit. (noot 13), p.36.
- ²⁴ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.2271.
- ²⁵ BECKETT, Samuel, op.cit. (noot 13), p.17.
- ²⁶ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.2398.
- ²⁷ Ibidem, p.2266.
- ²⁸ FRANK, Ellen Eve, 'Literary Architecture. Essays Toward a Tradition', University of California Press, London, 1979.
- ²⁹ Ibidem, p.3.
- ³⁰ Ibidem, p.7.
- ³¹ Ibidem, p.11.
- ³² PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.57.
- ³³ BARTHES, Roland, 'Une idée de recherche', in: idem, *Le bruissement de la*

langue. Essais critiques IV, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p.308.

³⁴ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 8), geciteerd (in een Engelse vertaling) in: FRANK, Ellen Eve, op.cit. (noot 28), p.117.

³⁵ BACHELARD, Gaston, 'La poétique de l'espace', Quadrige/PUF, Paris, 1957, p.25.

³⁶ YATES, Frances A., 'The art of memory', Penguin Books, London, 1966, p.17.

³⁷ Ibidem, p.67.

³⁸ VALÉRY, Paul, op.cit. (noot 10), p.952.

³⁹ Ibidem, p.981.

⁴⁰ VAN HULLE, Dirk, 'De mogelijkheden van het manuscript', in: *De Witte Raaf*, jg. 19, nr.114, maart-april 2005, p.7.

⁴¹ PANOFSKY, Erwin, 'Architecture gothique et pensée scolastique', Éditions de Minuit, Paris, 1967.

⁴² HOLLIER, Denis, 'La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille', Gallimard, Paris, 1974, p.83.

⁴³ Ibidem, p.86.

⁴⁴ BEKAERT, Geert, 'Landschap van kerken. 10 eeuwen bouwen in Vlaanderen', Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1987, p.156.

⁴⁵ BARTHES, Roland, op.cit. (noot 33), pp.307-309.

⁴⁶ Ibidem, p.312.

⁴⁷ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.2207.

⁴⁸ Ibidem, p.372.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, op.cit. (noot 5), p.16.

⁵⁰ YATES, Frances A., op.cit. (noot 29), p.19.

⁵¹ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.2268.

⁵² YOURCENAR, Marguerite, op.cit (noot 17), p.330.

⁵³ PROUST, Marcel, op.cit. (noot 2), p.2389.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter, 'Over het begrip van de geschiedenis', in: idem, *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1996, p.147.

Het moderne is dus niet zozeer het breken met een verleden, als wel het breken met een heden, het doorbreken van het heden, om beide, heden en verleden, te kunnen funderen in het besef zelf van een eigen bestaan, een eigen traditie.¹

GEERT BEKAERT, *De actualiteit van Le Corbusier*

Ja, er moeten openingen zijn, die in het geheel niet dicht zijn gebouwd, een bewering overigens, die misschien slechts tot een van de vele legenden hoort die om het bouwen ontstaan zijn, en die althans voor de enkeling uit eigen aanschouwing en uit eigen ondervinding niet te bewijzen zijn, wegens de uitgestrektheid van het bouwwerk.²

FRANZ KAFKA, *Bij de bouw van de Chinese muur*

4

VOLSTREKTE

ILLUSIELOOSHEID,

ONVOORWAARDELIJKE

AFFIRMATIE

Binnen het modernisme in de vroeg-twintigste-eeuwse literatuur is de *Recherche* van Marcel Proust de roman die gelijkstaat met bijvoorbeeld de Villa Savoye van Le Corbusier binnen de architectuur – dezelfde emblematische waarde voor een tijdperk, dezelfde ambities, aangepast aan de respectievelijke discipline. Oeuvres residieren binnen de geschiedenis en eisen er een plaats op; zusteroeuvres geven uitdrukking aan een gelijkaardige contemporaine omgang met de werkelijkheid, maar niet noodzakelijk *op identiek dezelfde manier*. Er is namelijk iets binnen de modernistische literatuur, en binnen de *Recherche* in het bijzonder, dat uitgesproken *onmodern* genoemd mag worden. Marguerite Yourcenar schreef, in haar essay over het werk van Thomas Mann, het volgende.

‘Il n’en est pas moins curieux de constater que les grandes constructions romanesques de Mann, comme d’ailleurs, à des degrés divers et pour des raisons différentes, celles de Proust et de Joyce, élaborées aussi durant la première moitié du XXe siècle, se sont construites à partir de notions fort éloignées de l’idée superficielle que nous nous faisons du contemporain et du moderne, et se rattachent au contraire à certaines des plus vieilles cogitations sur la substance même de la réalité.’³

Bovendien heeft dit initieel, jeugdig en integer modernisme van de jaren twintig en dertig model gestaan voor het verdere verloop van de literatuur- en architectuurproductie van de rest van de twintigste eeuw. Beide disciplines treden hier in al hun onbelemmerde briljantie naar voor – nog niet aangetast door het zelfbewustzijn van het postmodernisme – en net daarom komen in deze oeuvres intrinsieke eigenschappen stralend naar voor, die altijd met architectuur en literatuur verbonden geweest zijn, en dat ook zullen blijven. Zoals in de adolescent alles al aanwezig is wat in het latere

leven slechts binnen dezelfde grenzen evolueert, zo is het modernisme de blauwdruk van alles wat daarna geschreven en gebouwd is geworden.

We moeten het hebben over de omwentelingen die deze sleuteloeuvres zijn voorafgegaan en hen in het leven hebben geroepen – kort gesteld: de industriële revolutie en de Eerste Wereldoorlog. ‘Een generatie die nog met de paardentram naar school was gegaan, stond onder de blote hemel in een landschap waarin niets onveranderd was gebleven behalve de wolken, en in het middelpunt, in een krachtveld van verwoestende stromen en explosies, het nietige, broze menselijke lichaam,’⁴ schreef Walter Benjamin. De breuk van de moderniteit heeft, dat is bekend, zowel tot juichen als tot treuren aanleiding gegeven, maar ook een catastrofe als de Eerste Wereldoorlog werd door velen als een welkome gast binnengehaald: ‘De Wereldbrand wordt door hen verwacht, beleefd en begrepen als ‘zuivering’, als apotheose, als het einde der tijden, en niet als een politiek conflict.’⁵ De laatste hoofdstukken van *De Toverberg* van Thomas Mann illustreren dit: Hans Castorp zal dan wel sneuvelen in de loopgraven – de ingedommelde, berustende, *al te gecultiveerde* wereld van het sanatorium is toch door elkaar geschud, en kan, door de oorlog, niet langer blijven bestaan. Als modern zijn het streven naar metamorfoses impliceert, het weigeren stil te staan en te wachten tot elke toestand uit zichzelf degeneert, dan is *De Toverberg* – op een thematisch niveau – uitgesproken modern. Maar er zijn, zoals we zullen zien en zoals Yourcenar al schreef, dieperliggende kenmerken, die het wezen van literatuur behelzen, en die aanknopen bij oudere tradities of onmoderne maar daarom niet minder menselijke neigingen.

Ook Marcel Proust heeft de versnelling van de moderniteit en de vernietiging van de *Groote Oorlog* aan den lijve ondervonden: zoals eerder gezegd is zijn *A la recherche du temps perdu* een poging om deze nietsontziende vooruitgang een halt toe te roepen, en om op zoek te gaan naar de verloren tijd die zij met stijgende achteloosheid

achter zich is beginnen laten. In de laatste bladzijden van *Albertine disparue* (het voorlaatste deel van de *Recherche*) wandelt Marcel samen met zijn eerste geliefde Gilberte door het puin van Combray; in *Le temps retrouvé*, het laatste deel, blijken ook de mensen zelf onherkenbaar verouderd. Wat te doen – wat blijft er over – wat kan en *moet* er herinnerd worden? Het is dit puin dat het scheppen mogelijk maakt, maar dan omwille van de afwezigheid ervan, omwille van de rouw die het in leven roept, en niet omdat het plaats heeft gemaakt voor iets anders. Het verdwijnen is bruikbaar en dus waardevol omwille van de intrinsieke eigenschappen ervan, en niet omdat het in staat stelt om opnieuw te beginnen.

Het gaat er, we moeten daar eerlijk in zijn, anders aan toe bij de modernistische architecten. Het oeuvre van Le Corbusier is *ondenkbaar* zonder de Eerste Wereldoorlog en de technologische modernisering, maar probeert toch vooral die eerste gebeurtenis uit de gedachten te bannen, door de eigenschappen van de tweede tot de n-de macht te verheffen. ‘Une grande époque a commencé. L’architecture et l’urbanisme matérialisent cette affirmation,’⁶ – Le Corbusier kon het niet genoeg herhalen in die periode. Natuurlijk is een braakliggend terrein altijd welkom voor de architect, onafgezien van de horreur die het heeft veroorzaakt: het is het nietsontziende, levensbevestigende bouwen dat het leven mogelijk moet maken – ‘*Il n’y a de joie véritable que dans l’action.*’⁷ Noties als de *genius loci*, de herinnering aan wat nooit bestaan heeft, de eeuwenoude evolutie van plekken waaraan mensen niet kunnen raken – zo opzichtig *littéraire* van aard – zijn hier nog niet van tel, net als het bewustzijn dat architectuur een subjectief gebruiksvoorwerp is dat in een werkelijkheid doet geloven die er eigenlijk niet is. De talloze urbanistische, zelden gerealiseerde totaalplannen van de modernisten maken echter geen *tabula rasa*, zoals zo vaak wordt aangenomen – zij verbergen precies de schoonmaak van de Eerste Wereldoorlog en haar nasleep vol ideologische verwarring onder de duizelingwekkende mogelijkheden van het machinetijdperk. ‘Nous voyons par le monde fourmiller des puissances énormes, in-

dustrielles, sociales; nous percevons, sorties du tumulte, des aspirations ordonnées et logiques et nous les sentons coïncider avec les moyens de réalisation que nous possédons.⁸ Nergens komt deze dadendrang van de architectuur, die het zich tot taak heeft gesteld de dood en de duisternis te negeren, sterker tot uitdrukking dan in het oeuvre van Le Corbusier.

‘Het nieuwe van de geest, ligt niet in het nieuwe, maar in de geest zelf wiens eigenschap het is steeds actueel te zijn, zich steeds te vernieuwen, zich steeds in leven te houden, zijn eigen traditie levend te houden. Het gaan tot de grenzen, het openstaan voor de grenzen, van waaruit steeds nieuwe grenzen zich openbaren, als grenzen van hetzelfde continuüm, hetzelfde gegeven, het eeuwige, het actuele, het bestaan. Het ‘steeds afscheid nemen’ van Rilke, het voortdurend plaatsnemen van het zichtbare in het onzichtbare, het onmiddellijke in het verwijderde, het nabije in het verre. Het ‘absolument moderne’ van Rimbaud, het radicaal moderne,⁹ schreef Bekaert over Le Corbusier. Men zal inderdaad tevergeefs op zoek gaan naar *onmoderne* eigenschappen in de primaire bronnen: op al de foto’s in het verzameld werk van Le Corbusier komt nergens een fragment voor, nergens een rest of een herinnering aan vroeger. Alles is nieuwe, briljante werkelijkheid, alles staat model voor een totale herschepping van de totale wereld. Zoals de architect zelf schreef over de woningen in Pessac: ‘Ceci est un exemple d’urbanisation moderne, où les souvenirs historiques, le chalet suisse ou le pigeonnier alsacien ont été laissés au musée du passé. Un esprit dépourvu d’entraves romantiques cherche à résoudre un problème bien posé.’¹⁰ De herinnering aan, en de structurele logica van het pre-moderne werk is hier, vlakbij de breuklijn, nog onzichtbaar door zowel de schok als door het vertrouwen. Bart Verschaffel heeft in *Mon lieu commun. Over de betekenis van het ‘werk’ in het moderne* de onmoderne eigenschappen van het moderne werk blootgelegd, maar dan wel (ten eerste) binnen de generatie van na de Tweede Wereldoorlog, en (ten tweede) binnen een specifiek Vlaams-Belgische context. Er is (alweer) veel veranderd sinds de *eerste*

pioniers op het toneel verschenen: ‘Het grote moderniserings- en Verlichtingsproject blijft voorondersteld in een breed verspreide opvatting van wat ‘goede architectuur’ is. De ‘goede architectuur’ heeft een wereld voor ogen: ze is utopisch geladen en roept op tot verandering. (...) Ondertussen heeft het moderniseringsproject veel van haar kracht en haar duidelijkheid verloren, en moet het begrip van wat ‘goede architectuur’ is opnieuw bedacht worden.’¹¹ Natuurlijk kan ook het prille modernisme, a posteriori, als ‘structureel mislukt’ beschouwd worden (in de betekenis die Verschaffel hieraan geeft), of zelfs als ‘totaal mislukt’ (bij monde van postmodernisme-paus Charles Jencks bijvoorbeeld, en de instorting van het Pruitt-Igoe woonproject in Sint-Louis in 1972)¹², maar dan nog staat vast dat er in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw architectuur is gemaakt die er heel even in slaagde om de schijn te wekken, met de bekende slogan van Rimbaud, ‘volstrekt modern’ te zijn, en net daarom, op het ontstekingsmoment van de moderne cultuur, voor exemplarisch en onthullend kan doorgaan. Gedurende de gehele twintigste eeuw is dit vooruitgangdenken, deze ‘actualiteit’ van architectuur, als paradigma blijven gelden – in tegenstelling dus tot de halt, tot de blik in het verleden vanuit het heden die de literatuur is blijven nastreven.

Om te achterhalen wat de modernistische architectuur verhulde, en om tegelijkertijd de twee-eenheid van deze disciplines scherper te stellen, kunnen we – zoals Verschaffel Claes (en Kafka) inschakelde – een beroep doen op de literatuur; zoals steeds volstaan beide kunsten, ook in het modernisme, om een tijdperk, een kunststroming, een moment in de geschiedenis te munten.

Literatuur is namelijk altijd, ook in het modernisme, ‘in eerste instantie volstreekte illusieloosheid over het tijdperk’, en slechts op het laatst, omdat het niet anders kan, ‘onvoorwaardelijke affirmatie ervan’, om nogmaals Benjamin te citeren¹³; in de radicale architectuur waarvan hier sprake, wisselen deze termen, zoals gezien, van plaats in de rangorde van belangrijkheid, tot er nauwelijks

nog illusieloosheid overblijft. Er wordt geen puin geruimd door de architectuur – daar draait het niet om – het is integendeel zoals Le Corbusier schreef: ‘L’architecture est la condition de la création humaine.’¹⁴ We kunnen dit hier omkeren en stellen: ‘la littérature est la création de la condition humaine’.

In die zin levert de (modernistische) literatuur als het ware de psycho-analyse van zijn contemporaine verwante (de architectuur) door de patiënt, ontstellend genoeg, *zelf* ter sprake te brengen. Proust heeft zijn elegie over de verloren tijd aan de voet van de moderniteit, kunnen schrijven dankzij de architecturale constructies rond de *mémoire involontaire*. Zijn literatuur is modern door op een onmoderne manier architecturaal te zijn; de Proustiaanse kathedraal maakt aanspraak op de eeuwigheid, legt herinneringen vast, en heeft een onzichtbare maar stichtende en levensnoodzakelijke structuur; op het eerste zicht (voor de onnauwkeurige lezer) is Prousts roman alleen maar een veellage opeenstapeling van ornamenten. Niet alleen de *Recherche*, maar ook het oeuvre van Virginia Woolf is deels onmodern door architecturaal te zijn. Neem bijvoorbeeld *To The Lighthouse*, waarin Woolf om te beginnen wel de pretentie had om haar hoofdstukken architecturale titels mee te geven (*The Window, The Lighthouse*). De kerk van Combray van Proust wordt bij haar een vuurtoren: een familie gaat ten onder, een wereldoorlog passeert, een moeder sterft – maar de vuurtoren langs de kust blijft pulserend in het rond schijnen, als het alziende, koppige, nooit aflatende oog van de literatuur. ‘Who could indeed tell what was going to last – in literature or in anything else?’¹⁵ vraagt een van de personages zich af, en het is meteen de vraag die literatuur zich zal blijven stellen, in tegenstelling tot haar naaste, contemporaine verwante, de architectuur. Gelijkaardige kenmerken vallen bij Thomas Mann op: zoals gezegd is zijn Toverberg een oord van afwachting op noodzakelijke verandering, maar in dezelfde roman geldt dat ‘il n’a pas cessé de signaler, avec une insistance parfois presque comique, les périls quasi monstrueux qui assaillent l’homme au sortir des parages connus et permis.’¹⁶ Het tragische

dilemma van de (moderne) literatuur is bij Mann compleet: Hans Castorp moet en zal veranderen, maar de kennis waarlangs deze metamorfose wordt bereikt is gevaarlijk, afzichtelijk, monsterlijk; Mann heeft altijd begrepen dat de moderniteit zowel heilzaam als vreselijk zou zijn, maar dat een vlucht binnen de architectuur van het sanatorium geen oplossing kon bieden. Zo wordt de architectuur in deze sleuteloefvres van de modernistische literatuur een metafoor (bij Woolf), een constructief beginsel (bij Proust) of een voorlopige wijkplaats (bij Mann) om het verleden niet zomaar, op een opportunistische manier, uit te laten wissen door de *tabula rasa* van de vooruitgang, en om te wijzen op de ontzaglijke gevaren van de modernisering. ‘De betekenis van het architectuur-’ (hier, bij de modernisten, dus vooral binnen de literatuur) ‘en kunstwerk ligt in het feit dat het de gemodernizeerde, steeds ‘lichter’ wordende wereld, merkt met wat datgene wat die wereld achter zich gelaten heeft.’¹⁷

Toch is er meer aan de hand dan alleen dit verschil in affirmatie en illusieloosheid, in herinnering en vooruitgang – in de omgang met de moderniteit worden er andere klemtonen gelegd en zijn er andere bekommernissen, vooruitzichten of mensbeelden, maar toch zijn de intrinsieke eigenschappen van modernistische literatuur en architectuur, in hun behandeling van de werkelijkheid, van de *tijd*, opvallend gelijklopend. ‘Actualiteit is niet het weerstand bieden aan de tijd. Het is in de tijd de tijd opheffen, de tijd doorbreken, iets buiten de tijd stellen,’ schreef Bekaert. Literatuur en architectuur ervaren de wereld, in het moderne, op dezelfde manier, maar trekken andere besluiten, en gooien blikken in andere richtingen.

De architectuur uit deze periode is vaak vergeleken met de contemporaine schilderkunst: het kubisme van Picasso, de geometrische abstracties van Mondriaan (en van Van Doesburg), het vluchtige van het futurisme; zowel Proust als Woolf roepen schilderkunst aan als analogie voor hun scheppende arbeid binnen hun verhaal-

lijnen. (Marcel – en ook Proust, als auteur die zijn alter ego creëert – dweept met het werk van de fictieve kunstenaar Elstir; de laatste zin van *To the Lighthouse* is: ‘Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.’¹⁸ – wat de roman dus tot een schilderij maakt.) Het komt er, binnen deze drie-eenheid van kunsten, op aan dat, na de breuk van het moderne, *anders* naar de werkelijkheid wordt gekeken: men is gaan geloven dat er op een eerlijke manier naar transparantie, naar waarheid gezocht kan worden, dat wat er aan krachten onder het oppervlak van de realiteit trilt, door het subject (met behulp van de kunstenaar, architect of auteur) kan blootgelegd worden. ‘There is an attempt to approach her from many sides as closely as human possibilities of perception and expression can succeed in doing,’¹⁹ schreef Auerbach in *Mimesis*; Sigfried Giedion, auteur van het retro-actieve manifest van het modernisme *Space, Time and Architecture*, schreef over ‘verschillende referentieniveaus, of referentiepunten, en simultaneïteit – kortweg de conceptie van ruimte-tijd.’²⁰ De modernisten hebben geprobeerd binnen één ondeelbaar moment *verschillende* plekken te bezetten, waardoor er verschillende posities tegelijkertijd mogelijk werden, en de werkelijkheid een verhoogde transparantie kreeg aangemeten. Dit klinkt abstract, maar dat is het niet. Le Corbusier zegt over zijn Villa Savoye dat ‘elle s’apprécie à la marche, avec le pied; c’est en marchant, en se déplaçant que l’on voit se développer les ordonnances de l’architecture’²¹; in de appreciatie van de modernistische ruimte wordt het onmogelijke verwacht: men moet verschillende ogenblikken, een ‘reis’ doorheen de ruimte als het ware, samenvatten tot één ogenblik in één ruimte om de eigenschappen van de architectuur te kunnen begrijpen en naar waarde te kunnen schatten. Virginia Woolf realiseerde, binnen de eigenheden van haar discipline, hetzelfde: in *To The Lighthouse* neemt de beschrijving van het naaien van een bruine sok meer dan honderd bladzijden in beslag, maar ‘the time the narration takes is not devoted to the occurrence itself, but to interludes’²²; de moeder wordt langs zoveel mogelijk kanten tegelijkertijd bekeken – we leren bij over haar liefdes, haar echtgenoot, haar kinderen, haar vader, haar

moeder, de oorlog, de vuurtoren – waardoor wat in werkelijkheid slechts één ruimte en één moment is, voor de lezer wordt uitgeroken tot een wereld van ogenblikken en plekken: ‘We are dealing with attempts to fathom a more genuine, a deeper, and indeed a more real reality.’²³ Zoals Bekaert schreef, in zijn vergelijking tussen het kloosterbestaan en de modernistische aanpak: ‘Tijd is geen vooruitgang, geen voorbijgang, maar de wijze, de mogelijkheid, om het onuitputtelijke zelfde telkens opnieuw anders te beleven, te benaderen, te actualiseren.’²⁴ Hetzelfde geldt, zoals gezegd, binnen de *Recherche* van Proust: het volstaat de laatste zin terug te roepen – ‘une place au contraire prolongée sans mesure puisqu’ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer’²⁵ – om te begrijpen dat Proust in zijn overwinning op het verleden het onmogelijke probeerde.

Dit zijn prototypisch-modernistische, literaire procédés, maar het is de manier waarop zij in de wereld terechtkomen, die het verschil zal gaan uitmaken. De samenballing tot een totaalbeleving, van wat in essentie fragmenten zijn van de werkelijkheid (zichten en ervaringen binnen de container van de Villa; minuscule herinneringen van moeder Ramsay in *To the Lighthouse*; ornamentele overvloed in de gothische structuur van de *Recherche*) is zowel voor de literatuur als voor de architectuur, uitgesproken utopisch, want ‘elle s’appuie sans cesse sur ce qui ne va pas dans le monde’²⁶ (met Barthes). Maar het verschil ligt hierin, dat beide disciplines deze *goede plaats* elders situeren – kort gezegd kijkt literatuur, als de engel van Klee, naar het verleden, terwijl architectuur vooruit blikte. ‘The tremendous tempo of the changes proved the more confusing because they could not be surveyed whole,’²⁷ schreef Auerbach over de literatuur van Woolf, en dus hebben de literatoren de pretentie gehad deze splinterbom van de moderniteit binnen hun respectievelijke oeuvres terug aan elkaar te lijmen. Een dictatoriaal in de pas van het verhaal laten lopen van het verleden in de *Recherche* impliceert een premodern verlangen naar een stilstaande, overzichtte-

lijke en dus gelukkige werkelijkheid. Een totaaldenken als dat van het Plan Voisin daarentegen gaat eveneens voorbij aan het initieel onverzoenbare, onverenigbare, transitieve karakter van het moderne, maar ziet dit voorbijgaan allesbehalve als problematisch. ‘Het is de paradox van het moderne in de architectuur, dat het nieuwe niet als het andere, het nieuwe niet om het nieuwe wordt gehuldigd, niet als de ongenadig lopende band van een vooruitlopende tijd, die met de woorden van Benjamin alleen maar puin achterlaat, ook niet als een teruggaan naar een ideale tijd, maar als een opheffen van de tijd om deze in het bewustzijn te overstijgen of te verdiepen.’²⁸ Beide disciplines slagen er dus wel in om de ervaring tot in het oneindige te concentreren – als in een levitatie stijgt men enkele centimeters van de grond op – maar de oriëntatie van deze ervaring is onherroepelijk anders bij literatuur dan bij architectuur – er is een onvernietigbare rest bewustzijn die Woolfs leven-in-één-dag tot een tragische en elegische bezigheid maakt, die net bij de architectuur van Le Corbusier ontbreekt.

In literatuur is er dus, kort gezegd, sprake van moderne methodes, die door hun vernieuwing en hun utopische geladenheid bijdragen tot de Vooruitgang, maar die *in essentie* geboren zijn vanuit een herinnering aan een ongebroken wereld. De planmatige, actuele realiteit van de stadsontwerpen van Le Corbusier halen zichtbaar een *brand new world* te voorschijn – de *Recherche* van Proust is een utopische beheersing van *le temps perdu*. ‘De intensiteit van de identiteit van elke dag zelf’²⁹ is bij beiden op een utopische manier aanwezig – alleen bevindt de architectuur zich zoals steeds, goedschiks kwaadschiks, aan de wieg van de utopie, terwijl de literatuur al over het graf van de wanhoop gebogen staat.

(Nu is er, door Sanford Kwinter in diens uitgebreide studie *Architectures of Time. Towards a theory of the event in Modernist Culture*, beweerd dat er modernistische literatuur bestaat – meer bepaald die van Kafka – die niet treurt om wat ‘is heengegaan’, maar de moderniteit onvoovaardelijk affirmeert: ‘And unlike the work of such ad-

vanced modernists as Conrad or Proust, Kafka's may be seen as remarkable not so much for the expression as for its relative remove from the crisis and neurosis that accompanied the multiple losses of the nineteenth century³⁰. Sanford ziet, geruggesteund door omwentelingen in de fysica (en door Bergson: 'What is real is the continual change of form: form is only a snapshot view of a transition.'³¹), Kafka's werk niet als een verzameling fragmenten die herinneringen aan een 'vol' verleden oproepen of vooruitkijken naar een toekomstig geheel (zoals bij Proust), maar als een 'positive, materialist approach to time and movement,' dankzij het onderschrijven van de 'ontology of the *event*'³². Het fragment wordt bij Kafka in al zijn waardevolheid ervaren, zonder te verwijzen naar een verlies of naar een verlangen. Dit is te verklaren – hoe kan het ook anders – door het *niet-architecturaal* zijn van deze verhalen: 'The space of Kafka's literature is not architectonic (...); it has no boundaries, fixed positions or places, or even a definable ground – it is made up entirely of relations, movements, passages'³³. Om absoluut modern te zijn, kan literatuur zich niet architecturaal gedragen, en vice versa. Maar dan nog maakt deze technische, literaire innovatie (de tijd als opeenvolging van *events*, als fragmenten zonder een spoor van een geheel) niet zomaar plaats voor 'the new positivities or formations of the modern world: bureaucratic state power, mass phenomena, relativism (epistemological and perceptual), the recording of social space and time by accelerated technological innovation'³⁴ – nergens is de ontzetting over de moderniteit groter dan bij Kafka; *kafkaïaans*, zegt Van Dale, betekent 'op raadselachtige wijze beangstigend, bedreigend (vooral door een overgeperfectioneerde samenleving die zich aan de controle van het individu onttrekt)'; door structureel modern te zijn, levert de literatuur van Kafka de meest onthutsende, vernietigende kritiek van de moderniteit. Zoals Benjamin over hem schreef – en hier geldt het bij uitbreiding voor alle literatuur: 'He divests the human gesture of its traditional supports and then has a subject for reflection without end.'³⁵ Literatuur kan alleen maar constructief, structureel, technologisch modern zijn; op het narratieve

en thematische niveau is er van onverdeeld vooruitgangdenken *nooit* sprake – en voor de architectuur is dit net omgekeerd, omdat het narratieve of thematische nooit tot volwassenheid komt in de discipline zelf – in de *actualiteit* – maar wel in de levens die zij helpt mogelijk maken.)

Zoals steeds maakt architectuur namelijk verhalen mogelijk – de Villa Savoye probeert zijn bewoners, met moderne en literaire technieken, op een zodanige manier de wereld te laten bewonen, dat hun bewegingen en belevenissen een roman als *To the Lighthouse* tot resultaat zouden hebben: dezelfde transparantie, dezelfde simultaneïteit, dezelfde worsteling met de moderniteit, die door architectuur nog verborgen gehouden is, maar in de literatuur tot volle expressie zal zijn gekomen.

*'She imagined how in the chambers of the mind and heart of the woman who was, physically, touching her, were stood, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public. What art was there, known to love or cunning, by which one pressed through into those secret chambers?'*³⁶

Modernistische architectuur is die kunst, die binnendringen eindeloos makkelijk maakt, en ook eindeloos weet te rekken, maar die eenmaal binnen nauwelijks inscripties blootgeeft – het inschrijven laat zij over aan de literatuur.

Het werkelijkheidseffect van Barthes (of, om het eens met Gerard Reve te benoemen als het generatieve van de 'Zinloze Feiten'), dat als 'de grondslag van de esthetica van alle werken van de moderniteit'³⁷ werd beschouwd, zwelt bij deze auteurs uit de jaren twintig aan tot het trommelvlies van de representatie net niet barst – niet om het verhaal te ondersteunen door er werkelijkheid aan te verlenen, maar om *zelf* tot verhaal te worden. Het moderne is essentieel verhaalloos, of liever: modernistische werken hebben maar één

verhaal, en dat is de moderniteit. Er hoeft geen werkelijkheid meer gesuggereerd te worden, omdat *alles* een kwestie van werkelijkheid is: het gaat er om het leven zelf, binnen het bewustzijn van de moderniteit, zo duidelijk mogelijk in het licht te stellen door het, *ad infinitum*, te compliceren – ‘Une oeuvre d’art devrait toujours nous apprendre que nous n’avions pas vu ce que nous voyons,’³⁸ schreef Paul Valéry. Wat van belang is, is ‘nothing less than the wealth of reality and depth of life in every moment to which we surrender ourselves without prejudice.’³⁹ Men zou dit als de laatste maar eeuwigdurende stuiptrekking van het humanisme kunnen beschouwen: de mens, en zijn alledaagse maar schitterende werkelijkheid komt centraal te staan. Waarschijnlijk is dit de intrinsieke, utopische kern van het modernisme, over de grenzen van de kunsten heen, die zich dus niet mengt in de evolutie van samenlevingen, maar wel het individu, en zijn representatie van de werkelijkheid en van zichzelf ter harte neemt – het is ook hier dat literatuur en architectuur elkaar de hand kunnen reiken. Hoezeer Le Corbusier ook socialistisch geëngageerd was en *iedereen* van een goede woning wou voorzien, zijn opperste bekommernis is die van het individu en zijn esthetische, vormelijke, alledaagse vervoering: ‘Le sentiment moderne est un esprit de géométrie, un esprit de construction et de synthèse.’⁴⁰ De architect denkt aan zijn bouwheer en maakt een huis als een machine om *absoluut* modern in te zijn en ook alleen maar het actuele (en in tweede instantie het vooruitstrevende) aan het moderne over te houden; de schrijver denkt aan zichzelf en maakt een verhaal als een mogelijkheid om het moderne tumult, en alles wat eraan vooraf is gegaan, te overzien – samen leveren zij de twee zijdes van dezelfde medaille, die gedragen moet worden om de toekomst tegemoet te kunnen treden.

Een verzameling van individuen en hun woningen vormt een samenleving; maar hoezeer er ook aan een cocon van moderne schoonheid, van intense ervaring, wordt gewerkt, toch is er in deze literatuur een thematische hang naar het afrekenen met voorgaande generaties en samenlevingen, en in de architectuur een onder-

steuning, een (soms al te radicale) begeleiding van het tot stand komen van deze verzameling van moderne levens. Naast het technische, intrinsieke en methodische niveau, wordt het moderne ook hier op het maatschappelijke niveau begrepen als ‘een globaal proces van vernieuwing en verbetering, van vervanging van en breken met het oude’⁴¹. Zoals Benjamin over Proust schreef, worden ‘de pretenties van de bourgeoisie door het gelach verbrijzeld,’⁴² maar niet terug overbouwd met iets anders, of het zou door het oeuvre als sloophamer zelf moeten zijn; ‘l’oeuvre de Proust est beaucoup plus sociologique qu’on ne dit,’⁴³ maar doet weinig meer dan beschrijven – literatuur zet revoluties in gang (België dankt er zijn bestaan aan), maar trekt zich dan terug – architectuur bestendig de afbraak door gebouwen op te richten waarbinnen de nieuwe, *beter*e pretenties zich, langs het dagelijkse leven om, kunnen ontwikkelen.

Adolf Loos heeft deze bourgeoisie, met zijn leugenachtige ornamentaties, heel zijn leven lang bestreden: ‘Laten we ophouden ons ervoor te schamen dat we mensen uit de negentiende eeuw zijn, mensen die niet per se in een huis hoeven te wonen dat qua bouwstijl in het verleden thuishoort.’⁴⁴ Ook literatuur kan, zoals in de *Recherche* van Proust of *De Toverberg* van Mann, de bedriegelijke, ingedommelde intriges van de burgerlijke maatschappij blootleggen, en hopen op een nieuw leven van inzicht, begrip en waarachtigheid, paradoxaal genoeg door dit verwoestende verleden vast te leggen. In België heeft Hugo Claus *Het verdriet van België* geschreven als ontmaskering van de kleinburgerlijke, woekerende, onbewuste hypocrisie, vooral als een mogelijkheid om het waarachtige, moderne leven, dankzij de herinnering aan vroeger, in gang te zetten – ‘We gaan zien. Wij gaan zien. Toch.’ is de laatste zin van deze mijlpaal van de moderne literaire Belgische productie, maar het is natuurlijk wel *de laatste zin*: we *zien* dan wel (ook voorbij de blinde Oedipus en zijn complex), maar het verhaal eindigt. Wat komt hierna, hoe begint de moderniteit na deze briljante, fragmentarische deconstructie? Dat is het mankement van de literatuur: zij

kan op een elegische manier het verlies beschrijven en vastleggen, maar nooit zal zij kunnen ingrijpen. Dat is precies wat architectuur wel kan, net omdat zij het zich niet kan permitteren om bij het verlies stil te blijven staan, omdat zij in de eerste plaats moet affirmeren in plaats van desillusioneren.

Walter Benjamin heeft deze respectievelijke mankementen beschreven in zijn essay *Ervaring en armoede*, alweer vanuit het perspectief van de Eerste Wereldoorlog: ‘Wie zal het zelfs maar proberen met verwijzing naar zijn ervaring de jeugd eronder te krijgen? (...) De ervaring heeft aan gezag ingeboet, en dat in een generatie die in de jaren 1914-1918 een van de vreselijkste ervaringen van de wereldgeschiedenis heeft meegemaakt.⁴⁵ Dat een wereldoorlog geen ervaringen en herinneringen nalaat, is inderdaad alleen maar op het eerste gezicht paradoxaal, en valt te verklaren door die andere omwenteling van de Industriële Revolutie, waar moeilijker een datum op te plakken valt. We zijn opnieuw begonnen, met veronachtzaming van al het oude, onder het mom van de Vooruitgang. Van alle kunstenaars hebben de architecten dat het beste begrepen: ‘ze hebben ruimten geschapen waarin het moeilijk is om sporen achter te laten,⁴⁶ ze schamen zich, zoals Loos, niet langer voor de armoede en kiezen resoluut voor de (mogelijkheid van de) toekomst – een architecturaal uitgangspunt bij uitstek. Het is, zoals we gezien hebben, de literatuur en de literaire aspecten van architectuur, die (opnieuw met Benjamin) ‘de massa een beetje menselijkheid schenkt, en die met rente en rente op rente terugkrijgt⁴⁷. Proust, Woolf, Mann en Joyce hebben deze ‘grote leegte’ opgevuld met hun reusachtige, ontzagelijk dichtgeweven romanconstructies; ze hebben de breuk van de moderniteit proberen slempen met geconcentreerde ervaring – het hele leven in één dag! (zoals in *Mrs. Dalloway* en *Ulysses*) – Le Corbusier en zijn strijdmakers hebben transparante, ascetische architectuur gemaakt die op geen enkele manier nog ergens aansluiting bij vindt, behalve bij de toekomst van het leven in één dag. Vanaf de jaren twintig van de vorige eeuw is het hierrond blijven draaien binnen dit

kunstenpaar. Langzaamaan is dit schisma beginnen verwateren, beginnen vervagen, is men op en rond en in de scheidslijnen tussen de mogelijkheid en het verhaal gaan springen (Koolhaas heeft, zoals Bekaert zei, Le Corbusier van de troon gestoten), maar het is wel deze kloof die beide disciplines – ook nu nog – hun positie ten opzichte van mekaar doet bepalen.

Benjamin heeft het wat dit betreft ook over de Duitse dichter en romancier Paul Scheerbarth, en ook voor ons komt hij, als embleem bij uitstek binnen de emblematische moderniteit, als geroepen: ‘Niemand heeft hem [de naakte tijdgenoot] vrolijker en lachender verwelkomt dan Paul Scheerbarth.’⁴⁸ Scheerbarth heeft in manifeste essays als *Glasmarchitektur* en romans als *Lesabendio* een soort van fictionele architectuurkritiek bedreven (‘Der historische Material und fiktionale Darstellung vernähende Charakter literarischer Baukunst weicht in den Werken des neuen Jahrhunderts einer teilweise konkret utopischen Bau-Idee.’⁴⁹), en heeft op die manier zowel de volstrekte illusieeloosheid als de onvoorwaardelijke afirmatie van het tijdperk weten te realiseren. Scheerbarth lacht en bevestigt, ontmaskert en maakt mogelijk. ‘Het spot bepaald met alle gezonde verstand dat de stofzuiger vandaag de dag nog niet gebruikt wordt om insecten te verdelgen,’ schreef hij, maar ook: ‘We zouden een paradijs op aarde hebben en hoefden niet reikhalzend uit te zien naar het paradijs in de hemel.’⁵⁰ ‘Met distantie en zelfironie, kwaliteiten die men niet vaak tegenkomt in beschrijvingen van utopieën, geeft Scheerbarth een visioen van een lichtende, doorschijnende wereld, waarvan het uiterlijk door wisselende lichtschijnsels en -weerkaatsingen gedurig in beweging is.’⁵¹ Door een volmaakte moderne, glazen, transparante wereld te beschrijven is (het beeld van) de architectuur die hier wordt opgeroepen volmaakt modern, maar tegelijkertijd verzekert de taal een zekere ontmaskering, die getuigenis aflegt over het roekeloze, onachtzame aspect van de moderniteit: ‘Al het nieuwe heeft met het oude nu eenmaal een zware strijd te strijden; het kan niet anders, wil het nieuwe de overhand krijgen.’⁵² ‘N’est-ce pas le but suprême

de l'artiste – Désespérer!⁵³ riep Valéry uit, quasi tegelijkertijd met: 'Tout subordonné au faire!⁵⁴. Het oeuvre van Scheerbart, dat zowel Paul Van Ostaijen als Bruno Taut heeft beïnvloed, is zowel droom, idealisering, ophemeling als ironie, spot, fatalisme – en dus zowel architectuur als literatuur.

Een andere inter-disciplinaire sleuteltekst binnen het modernisme is *Texte sur l'électricité* van Francis Ponge, uit 1954, waarover Andrew Leach al juiste vragen stelde: 'In the cultural continuum between "technological enthusiasm" and "reserve, scepticism, anger, fear or irony," what territory does the "Texte" occupy? How does it seek to activate specific stakeholders in these debates? How does a literary self-examination provide a model by which other disciplines might proceed through the space of "modern" experience?'⁵⁵ Ponge schreef de tekst met de architect als lezer voor ogen – in zijn eigen woorden: 'C'est ouvrage n'a qu'un but: c'est d'être assez je ne dis pas convaincant, mais plutôt inoubliable, pour qu'aucun de ses lecteurs, jamais, puisse oublier que l'électricité existe...'⁵⁶ Het actieve moment dat bij het schrijven wordt gelegd, is dus groot: 'under certain circumstances, literature – or more precisely a literary experience (involving the act of reading) – can enact change'⁵⁷. Ponge trekt zich terug binnen zijn eigen discipline – het schrijven – maar slaagt erin, net omdat taal en de gebouwde omgeving op een onbewuste manier deel van het dagelijks leven uitmaken, om tussen andere disciplines te staan, en op die manier 'elektriciteit' als het ware te verkopen aan 'de architectuur'. Het schrijven – de literatuur – wordt bij Ponge een handige en uitgesproken moderne techniek – architectuur is volgens Leach daarentegen misschien wel 'in the effort of a modern form of interdisciplinarity, ultimately unavailable', omdat 'the silence of architecture as a discursive partner empowers writing as a comfortably modern technique'⁵⁸. Dat klopt, maar ook het omgekeerde is, zoals gezegd, waar: het zwijgen van architectuur maakt literatuur tot een comfortabele techniek *tout court* die de noodzakelijkerwijs *stomme* architectuur bijspringt waar nodig. Alleen heeft de bewustwording hier positieve gevol-

gen, met name de affirmatie van een van de grootste verworvenheden van de moderniteit – elektriciteit.

In het licht van de eeuwigheid (en de haast platoonse idealen van de disciplines literatuur en architectuur die hier beschouwd worden, bevinden zich daar nu in, dankzij de omweg van de moderniteit en het modernisme) kunnen we ons tot slot afvragen of deze problematiek van illusieeloosheid en affirmatie niet alleen zelfstandig blijft terugkeren, maar ook geworteld blijft binnen een *recurrente moderniteit*. ‘Zoals we weten dat we een kind geweest zijn en ons ook zonder herinneringen door dat *kindgewesensein* getekend weten, zoals nooit we nooit helemaal volwassen worden omdat we een kind meedragen, dat we naar binnen verbannen verbannen hebben, zo is de wereld ‘modern’.⁵⁹ Misschien klopt niet alleen de analogie, maar is ook elk volwassen individueel leven een *onderweg-zijn naar moderniteit*. De herinnering aan de ongebroken wereld is meer dan alleen maar analogisch verwant aan de herinnering aan de paradijselijke kindertijd, en valt er misschien wel grotendeels mee samen. ‘Mij heeft niemand meer genezen/In mijn kelders is de delfstof der kennis aangebroken,’⁶⁰ schreef Claus in *De Oostakkerse gedichten* – los van de maatschappelijke breuken, de afrekening met het burgerdom, het weggaan van de ene plaats, enzovoorts, breekt elk leven, hoe modern het van bij de oorsprong al was, met zijn begin. ‘Hier voltrekt zich de geboorte van het ‘buiten’: de mensen ontdekken tijdens het naar buiten treden in het opene veel van wat in eerste instantie nooit ofte nimmer eigen, innerlijk, meebezielend lijkt te kunnen worden,’ schreef Peter Sloterdijk over het ‘sferologische ontwikkelingsdrama’. En deze gebarsten bubbel is slechts draaglijk door de herinnering aan het geheel: ‘Maar ze zouden geen levensvatbare menselijke individuen zijn, als ze de nieuwe, vreemde wereld niet zouden betreden met een bruidsschat van herinneringen aan het symbiotische veld en de kracht die daarvan uitgaat’⁶¹. Niemand wordt modern geboren, en de wereld mag het dan wel al zijn, toch moet de ‘delfstof der kennis’ hieromtrent aangebroken worden. Het is deze schok, dit tweede begin van het

leven, die ook nu nog door architectuur en literatuur op verschillende wijze wordt geaffirmeerd, maar die hen wel, in al hun eigenheid, in het leven *blijft* roepen.

Architectuur en literatuur zijn dus nog steeds bruikbare begrippen, maar het is noodzakelijk geworden te beseffen dat, na het modernisme, na de twintigste eeuw, er geen discipline is die nog strikt binnen zijn eigen domein kan blijven werken. De scherpe tegenstelling tussen affirmatie en illusieeloosheid – zo schitterend afleesbaar dankzij de modernisten als Woolf en Le Corbusier – bestaat niet meer: architectuur en literatuur worden niet meer bedreven, of het zou moeten zijn als onderdeel van het is-gelijk-aan-teken tussen hen beiden.

‘Est-ce que je ne pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s’agirait pas d’un air de musique... mais est-ce que je ne pourrais pas, dans un autre genre...? Il faudrait que ce soit un livre: je ne sais rien faire d’autre. Mais pas un livre d’histoire: l’histoire, ça parle de ce qui a existé – jamais un existant ne peut justifier l’existence d’un autre existant. (...) Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu’on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n’existerait pas, qui serait au-dessus de l’existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu’elle soit belle et dure comme de l’acier et qu’elle fasse honte aux gens de leur existence.’⁶²

Het zijn de gedachten van Antoine Roquentin, hoofdpersonage van Sartres *La Nausée*: na honderden bladzijden vol existentiële walg lijkt er maar één uitweg mogelijk om ondanks alles de illusieeloosheid te affirmeren – het schrijven van een verhaal, ‘mooi en hard als staal’. Roquentin, als alter ego van Sartre, heeft zijn leven aan de literatuur gewijd, maar had hij niet net zogoed architect kunnen worden?

NOTEN

- ¹ BEKAERT, Geert, 'De actualiteit van Le Corbusier', *Vlees en Beton 11*, Laat-XXe-eeuws genootschap voor architectuur en stedenbouw, Mechelen, 1988, p.35.
- ² KAFKA, Franz, 'Bij de bouw van de Chinese Muur', in: idem, *Verzameld Werk*, Athenaeum-Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 2002, p.945.
- ³ YOURCENAR, Marguerite, 'Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann', in: *Sous bénéfice d'inventaire*, Éditions Gallimard, Paris, 1962, p.270.
- ⁴ BENJAMIN, Walter, 'Ervaring en armoede', in: idem, *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, SUN, Nijmegen, 1996, pp.136-137.
- ⁵ VERSCHAFFEL, Bart, 'Het grote sterven. Schetsen van decadentie en moderniteit', in: *De Glans der Dingen*, Vlees & Beton, Laat XXe-eeuws-genootschap, 1989, p.40.
- ⁶ LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre, 'Oeuvre Complète 1929-1934', Les Éditions Girsberger, Zurich, 1957, p.14.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre, 'Oeuvre Complète 1910-1929', Les Éditions Girsberger, Zurich, 1960, p.97.
- ⁹ BEKAERT, Geert, op.cit (noot 1), p.24.
- ¹⁰ LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre, op.cit (noot 8), p.83.
- ¹¹ VERSCHAFFEL, Bart, 'Mon lieu commun. Over de betekenis van het 'werk' in het moderne', in: *De Witte Raaf*, nr. 83, januari-februari 2000, p.8.
- ¹² HARVEY, David, 'The condition of postmodernity', Oxford University Press, London, 1990, p.39.: 'Thereafter, the ideas of the CIAM, Le Corbusier, and the other apostles of 'high modernism' increasingly gave way before an onslaught of diverse possibilities.'
- ¹³ BENJAMIN, Walter, op.cit. (noot 4), p.138.
- ¹⁴ geciteerd in: BEKAERT, Geert, op.cit (noot 1), p.5.
- ¹⁵ WOOLF, Virginia, 'To the lighthouse', Oxford University Press, 2000, p.145 (eerste druk: 1927).
- ¹⁶ YOURCENAR, Marguerite, op.cit. (noot 3), p.273
- ¹⁷ VERSCHAFFEL, Bart, op.cit. (noot 11), p.9.
- ¹⁸ WOOLF, Virginia, op.cit. (noot 15), p.281.
- ¹⁹ AUERBACH, Erich, 'Mimesis. The representation of reality in western literature', Princeton University Press, New Jersey, 2003 (eerste druk: 1953), p.536.
- ²⁰ GIEDION, Sigfried, 'Ruimte, tijd en architectuur', in: HEYNEN, Hilde (red.), *Dat is architectuur!*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001, p.261.
- ²¹ LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre, op.cit. (noot 8), p.24.
- ²² AUERBACH, Erich, op.cit. (noot 19), p.537.
- ²³ Ibidem, p.540.
- ²⁴ BEKAERT, Geert, op.cit (noot 1), p.16.
- ²⁵ PROUST, Marcel, 'A la recherche du temps perdu', Quarto Gallimard, Paris, 1999, p.2401.
- ²⁶ BARTHES, Roland, 'L'utopie', in: *Oeuvres Complètes. Tome III. 1974-1980*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p.47.

- ²⁷ AUERBACH, Erich, op.cit. (noot 19), p.549.
- ²⁸ BEKAERT, Geert, op.cit (noot 1), p.23.
- ²⁹ Ibidem, p.16.
- ³⁰ KWINTER, Sanford, 'Architectures of Time. Toward a theory of the event in the Modernist culture', MIT Press, London, 2001, p.104.
- ³¹ Ibidem., p.33.
- ³² Ibidem., p.214.
- ³³ Ibidem., p.143.
- ³⁴ Ibidem., p.104.
- ³⁵ BENJAMIN, Walter, 'Franz Kafka. On the tenth anniversary of his death', in: *Illuminations*, Pimlico, London, 1999, p.118.
- ³⁶ WOOLF, Virginia, op.cit. (noot 15), p.70.
- ³⁷ BARTHES, Roland, 'L'effet de réel', in: idem, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p.174.
- ³⁸ VALÉRY, Paul, 'Oeuvres complètes. Tome I', Éditions du Pléiade, p.1165.
- ³⁹ AUERBACH, Erich, op.cit. (noot 19), p.552.
- ⁴⁰ LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre, op.cit. (noot 8), p.97.
- ⁴¹ VERSCHAFFEL, Bart, op.cit. (noot 11), p.8.
- ⁴² BENJAMIN, Walter, 'Het Beeld van Proust', in: *Yang*, jg. 23, nrs.2-3, 1990, p.13.
- ⁴³ BARTHES, Roland, 'Une idée de Recherche', in: idem, op.cit. (noot 37), p.310.
- ⁴⁴ LOOS, Adolf, 'De potemkinstad', in: HEYNEN, Hilde (red.), *Dat is architectuur!*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001.
- ⁴⁵ BENJAMIN, Walter, op.cit. (noot 4), p.136.
- ⁴⁶ Ibidem, p.140.
- ⁴⁷ Ibidem, p.141.
- ⁴⁸ Ibidem, p.138.
- ⁴⁹ MUSIELSKI, Ralph, 'Baugespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbar, Bruno Taut und der Gläsernen Netto', Reimer, Berlin, 2003, p.25.
- ⁵⁰ SCHEERBART, Paul, 'Glasarchitectuur', in: *Raster*, nr. 25, 1983, pp.149-150.
- ⁵¹ BAKX, Hans W., 'Dromen dunner dan glas', in: *Raster*, nr. 25, 1983, p.137.
- ⁵² SCHEERBART, Paul, op.cit. (noot 50), p.147.
- ⁵³ VALÉRY, Paul, 'Cahiers. Tome II', Gallimard, Paris, 1974, p.979.
- ⁵⁴ Ibidem, p.1027.
- ⁵⁵ LEACH, Andrew, 'Electricity, Writing, Architecture', in: *Mosaic. A journal for the interdisciplinary study of literature – Special issue: Literature & Architecture*, University of Manitoba, vol.35, nr.4, december 2002, p.37.
- ⁵⁶ PONGE, Francis, 'Texte sur l'électricité', geciteerd in: LEACH, Andrew, op.cit. (noot 48), p.41.
- ⁵⁷ LEACH, Andrew, op.cit. (noot 55), p.39.
- ⁵⁸ Ibidem, p.48.
- ⁵⁹ VERSCHAFFEL, Bart, op.cit. (noot 11), p.8.
- ⁶⁰ CLAUS, Hugo, 'De Oostakkerse gedichten', in: *Gedichten. 1948-1993*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, p.183.
- ⁶¹ SLOTERDIJK, Peter, 'Sferen', Boom, Amsterdam, 2003, p.42.
- ⁶² SARTRE, Jean-Paul, 'La Nausée', Éditions Gallimard, Paris, 1938, pp.249-250.

*The creation of the world did not take place once and for all,
but takes place everyday.¹*

SAMUEL BECKETT

L'espace sert... à passer le temps. – Tout subordonné au faire!²

PAUL VALÉRY

5

“IT’S

MIND

OVER

MATTER,

FOGG.

WE’VE

FINALLY

DONE

IT!

WE’VE

CRACKED

THE

SECRET

OF

THE

UNIVERSE!”

1 HURRY UP, PLEASE

‘The objects that are being summoned assemble, draw near from different spots; in doing so, some of them have to overcome not only the distance of space but that of time: which nomad, you may wonder, is more bothersome to cope with, this one or that, the young poplar, say, that once grew in the vicinity but was cut down long ago, or the singled-out courtyard which still exists today but is situated far away from here? Hurry up, please.’³

De eerste zin van *The Leonardo*, een verhaal van Vladimir Nabokov, in het Russisch geschreven in de jaren twintig en voor de eeuwigheid bewaard gebleven in de Engelse vertaling uit de jaren zestig. We kunnen hier nogmaals, maar stilaan voor de laatste keer, het Valeriaanse paradigma op toepassen, uit *Eupalinos ou l’architecte*, dat zo belangrijk is gebleken voor het onderzoek naar de raakvlakken tussen architectuur en literatuur: ‘Mais les arts dont nous parlons doivent, au contraire, au moyen de nombres et de rapports de nombres, enfanter en nous non point une fable, mais cette puissance cachée qui fait toutes les fables.’⁴ Ik moet, lijkt Nabokov te willen zeggen, vooraleer ik aan het verhaal kan beginnen, zoals steeds, twee weerstanden overbruggen om de objecten die de loop der dingen zullen bepalen en mogelijk zullen maken, in het leven te roepen. Ik ‘dagvaard’ een populier die allang niet meer bestaat (en doe dus de vernietigende werking van de tijd teniet); ik ‘verzamel’ (onder andere) een binnenplein dat zich ver hiervandaan bevindt (en overwin dus de beperkingen van de afstand, van de ruimtelijke positie). (Proust deed trouwens hetzelfde, met zijn monsterachtige reuzen van personages, die op verschillende plaatsen, in verschillende tijdvakken, verbleven.) En pas als dat achter de rug is – als dus de architectuur als *fysieke omgeving* bepaald is geworden

– dan kan mijn verhaal beginnen, en kunnen de personages zich in mijn imaginaire omgeving begeven. Die dubbele kunstgreep – het elimineren van de ruimtelijke en tijdsgebonden weerstand om een *wereld* te maken – is een onvoorstelbare overwinning: ‘C’est là se mettre de la façon la plus naturelle à la place même du Dieu,⁵ om nogmaals Valéry te citeren, en behoort eigenlijk tot het domein van de architectuur. Dit impliceert dat literatuur – het verhaal van Nabokov – in eerste instantie altijd architectuur is, en dat, van zodra die creatieve barrière overwonnen is, de rest wel van zelf komt, haast buiten de wil van de auteur om: het verhaal komt later dan het decor. Dat lijkt Nabokov ook te willen insinueren. Op het eind van het verhaal blijkt een van de hoofdpersonages – Romantovski, een teruggetrokken, zwijgende eenzaat – geen intellectueel die voortdurend tussen de boeken leeft, maar een valsemunter – een ‘leonardo’. ‘My poor Romantovski! And I who believed with them that you were indeed someone exceptional. I believed, let me confess, that you were a remarkable poet whom poverty obliged to dwell in that sinister district. I believed, on the strength of certain indices, that every night, by working on a line of verse or nursing a growing idea, you celebrated an invulnerable victory over the brothers.’⁶ Niets van dat alles: zelfs de auteur heeft zich in de luren laten leggen, en dan nog wel door zijn bloedeigen hoofdpersoonage, want het verhaal is anders uitgedraaid dan hij had voorzien – *de* architectuur heeft *een* literatuur mogelijk gemaakt die zelfs de auteur toch op een iets andere manier had ingevuld, mocht hij wat meer te zeggen heb gehad.

2 THE WORLD IRKS ME AGAIN WITH ITS VARIEGATED VOID

Nu is dit verhaal van Nabokov nog op verschillende andere manieren bruikbaar. *Hurry up, please!*, roept hij de elementen toe – hij kan er nauwelijks op wachten, maar kan tegelijkertijd weinig meer doen dan hen tot spoed aanzetten. De drang om de leegte – het lege blad, een lege wereld – op te vullen met dingen, woorden, zinnen, verhalen, omgevingen en landschappen, is groot, maar kan tegelijkertijd ternauwernood door eigen toedoen beantwoord worden. We moeten rekenen op de *goodwill* van de woorden (en de betekenis die ze als bagage bij zich dragen) om langs te komen – we zullen ook rekening moeten houden met hun onverzettelijkheid als ze weer op het punt staan om te vertrekken. Vandaar de laatste, immens veelbetekenende zinnen van *The Leonardo*.

*'It is all over now. Alas, the objects I had assembled wander away. The young poplar dims and takes off – to return where it had been fetched from. The brick wall dissolves. The house draws in its little balconies one by one, then turns, and floats away. Everything floats away. Harmony and meaning vanish. The world irks me again with its variegated void.'*⁷

Zoals het ontwaken de droom noodgedwongen een einde toeroept, zo eindigt het verhaal, en verdwijnen alle elementen weer, even eigengereid als ze gekomen zijn.

The world irks me again with its variegated void! Is er een uitroep denkbaar die vaker valt in de doorsnede tussen literatuur en architectuur? Wat kan een literator of architect met meer reden en rechtvaardigheid – vertwijfeld, wanhopig, moe, een beetje tevreden

– uitroepen na gedane arbeid? *De wereld hindert me weer met haar gevarieerde leegte* – het zal niet lang meer aanslepen vooraleer ik er opnieuw mee begin, en opnieuw objecten aanroep, over de grenzen van tijd en ruimte heen, enzovoorts, enzoverder.

Maar – en ook dat leert het verhaal van Nabokov ons – in hun productie van betekenis, in het opvullen van de bontgeschakeerde leegte, staan architectuur en literatuur nooit alleen, maar moeten ze bij elkaar te rade gaan, omdat dat dat nu eenmaal niet anders kan. Taal en ruimte – literatuur en architectuur – zijn *de betekenisproducenten bij uitstek*, en des te meer zij een beroep op elkaar doen – des te meer zij op zoek gaan naar het is-gelijk-aan-teken dat tussen hen staat opgesteld – des te meer wordt de ‘onderscheideloosheid ontkent, en ontstaan er wereldbeelden’⁸, om Sloterdijk te parafraseren – samen maken literatuur en architectuur de wereld.

Daarvan is de opzet van het al eerder vermelde *Sferen* van Peter Sloterdijk het beste voorbeeld: ‘Zou er niet wat te zeggen zijn voor de opvatting dat het leven een voortdurend retrospectief overhoren is van kennis over de ruimte, waaruit alles voortkomt?’⁹ Zo gooit de Duitse filosoof in de inleiding van zijn nieuwe geschiedenis van de mensheid, zijn kaarten op tafel, want de kennis over de ruimte wordt bestendigd in architectuur, terwijl het retrospectief overhoren (het aanvullen, het becommentariëren, het onthullen en ondersteunen) een uitgesproken literaire bezigheid is. Niet alleen het resultaat van zijn onderzoek ondersteunt dus de ‘scheppende gelijkheidsgedachte’ waar deze thesis rond draait, maar ook – en vooral – zijn aanpak en de manier waarop hij *zijn* thesis bewijst. *Sferen* is een encyclopedische aaneenrijging van verhalen over ruimte – inderdaad een ‘retrospectief overhoren’ – maar dan zo dat zich al snel het onontkoombare besef opdringt dat, net als bij het leven zelf, *alle* verhalen over ruimte gaan, en alle ruimte over verhalen.

‘Daarom is de vraag naar ons waar zinvoller dan ooit, want ze richt zich op de plaats die mensen creëren om iets te hebben waarin

ze kunnen zijn die ze zijn. In sferen leven betekent de dimensie voortbrengen die mensen kan bevatten.¹⁰ Sloterdijk beseft dat leven-in-sferen niet op de letterlijke manier moet onderzocht worden – de navel van de wereld, het ‘stichtende masker’, de Dogon, de paal in de grond waaraan bloed gesmeerd wordt, en andere exotische retoriek – maar dat ruimte veel breder moet opgevat worden – ruimte is alles waardoor, hoe kort en bedriegelijk ook, de volgende gedachte ontstaat: ‘Hier zou ik kunnen blijven’. Op die manier worden er veel meer dingen sfeerscheppend dan alleen maar materiële, letterlijk omhullende dingen. Sloterdijk citeert uit de christelijke scheppingsverhalen, uit heiligenlevens, uit het werk van vroegmiddeleeuwse dichters, uit Nabokov; hij toont stukken Fellini, details uit het werk van Magritte, het filosofenmozaïek van Torre Annunziata, de hemelbol op de schouders van de Atlas van Farnese. (Het lijkt onthutsend, maar bij nader inzien is het alleen maar begrijpelijk: architecten hebben pas de laatste honderd jaar enige inbreng bij het tot stand brengen van ‘immunititeits-systemen’, en dan nog met mondjesmaat, en komen dan ook nauwelijks aan het woord in de eerste delen van *Sferen* – architectuur bestaat slechts bij gratie van de moderniteit: het is een hulpeloze bezigheid die vroeger alleen maar vanzelfsprekend was, en nu bijna ziekelijk zelfbewust is geworden.)

Nu kan men over al deze opgewonden herscheppingen, deze oude wijn in nieuwe zakken, nogal cynisch en relativerend doen: eigenlijk heeft Sloterdijk, en wij hier met hem, het alleen maar over cultuur – cultuur dan als het vehikel waarmee de mens zin en betekenis aan zijn bestaan geeft. Dat kan zeker niet ontkend worden, maar dan nog is het om twee redenen belangrijk om het zwaartepunt in deze kwestie bij literatuur en architectuur, en bij het huwelijk tussen beiden te leggen. Om te beginnen is er de complete manier waarop het dagelijks leven wordt gehuld in zowel taal als de gebouwde omgeving: zelfs de minst gecultiveerde mens spreekt en bouwt. Taal en gebouwen worden gebruikt zonder dat men zich bewust is van hun artistieke mechanismen. De tweede reden hangt

hiermee samen: omdat ‘literatuur en architectuur’ zo fundamenteel en initieel *menselijk* zijn, is elke cultuurproductie een gevolg van hun bestaan – niet architectuur is de moeder van alle kunsten, maar wel het is-gelijk-aan-teken dat (in deze constructie) tussen beide disciplines, rotsvast verankerd, opgesteld staat. Film, schilderkunst, beeldhouwkunst – wat zijn zij anders dan narratieve systemen waarin de ruimte centraal staat en onontbeerlijk is; muziek – wat anders dan de lucht die de ruimte volblaast tot er literatuur ontstaat; beeldende kunst – een manier om verhalen te stollen tot er sprekende architectuur wordt vormgegeven.

Sloterdijk heeft zijn ‘morfo-immunologische bouwsels’ sferen genoemd, als de meest typisch menselijke creatie: ‘Als mensen *er* zijn, dan wil dat vooreerst zeggen: in ruimten die voor hen zijn opengaan, omdat ze er door ze te bewonen vorm, inhoud, uitgebreidheid en relatieve duur aan hebben gegeven.’¹¹ Maar zoals eerder gezegd moeten we deze ruimtelijke constructies niet alleen maar zuiver materieel opvatten. Ook literatuur kan immuniteit tot stand brengen: ‘Het grote boek, net als later het eminente kunstwerk, beschrijft zijn baan door de moderne openbare ruimte en doet zich kennen als een zelfstandige sfeervormende macht. Waar eminente werken uitnodigend ontluiken, daar blijven de incompetenten slecht gehumeurd aan de kant staan.’¹² Deze twee zinnen impliceren, buiten de nood aan kritiek om kunst voor iedereen toegankelijk te maken en zo niemand een slecht humeur te bezorgen, dat men kan leven, wonen en verblijven in literatuur.

Dat had bijvoorbeeld Roland Barthes ook goed door – zijn hele leven en zijn oeuvre vormen er het schitterendste voorbeeld van – en hij was zich ook bewust van zijn eigen levensbevestigende constructies. ‘Tout ce que nous lisons et entendons, nous recouvre comme une nappe, nous entoure et nous enveloppe comme un milieu: c’est la logosphère. Cette logosphère nous est donnée par notre époque, notre classe, notre métier: c’est une «donnée» de notre sujet.’¹³ Maar tegelijkertijd wist Barthes dat dit opbou-

wen van een zeepbel met nauwelijks inadembare lucht een illusie vormt die veel gemeen heeft met religie – literatuur (en architectuur) beschouwen, lezen, maken en dus bewonen is in de moderniteit een manier om op een geloofwaardige, licht ironische, licht hedonistische maar toch hardnekkige manier *religieus* te zijn. ‘La littérature a sur moi un effet de vérité autrement plus violent que la religion. Je veux dire par là, simplement, qu’elle est *comme* la religion. Et pourtant, dans la *Quinzaine*, Lacassin déclare péremptoirement: «La littérature n’existe plus que dans les manuels.» Me voilà nié, au nom de... la Bande dessinée.’¹⁴ Literatuur als onbestaand beschouwen, is het bestaan van Roland Barthes negeren... Barthes bestaat bij gratie van de literatuur... zijn leven wordt erdoor mogelijk gemaakt: ‘Mais je vis selon la littérature, j’essaie de vivre selon les nuances que m’apprend la littérature.’¹⁵ Net zo hield het christendom tweeduizend jaar lang mensen gerust door middel van een cluster van verhalen rond het leven van Jezus Christus. Wat onze omgeving nu aanvult tot er een bewoonbare sfeer ontstaat, is niet één levensverhaal, maar een mozaïek van verhaaltjes. Georges Batailles heeft ooit de *Recherche* van Proust tot de moderne, geseclariseerde bijbel uitgeroepen: ‘Si le monde non chrétien définit quelque jour les formes de sa vie spirituelle (au sens religieux du mot), s’il arrive, en d’autres termes, à l’humanité qui n’a plus l’aide du christianisme, de s’accomplir, de reconnaître son visage et de ne plus s’égarer dans une multiplicité de formes liées à des représentations mal définis, mensongères, fondées sur un désir d’être aveugle – sur la peur – ce visage spirituel, dont les traits se fermeraient, pourrait ressembler à celui de Proust.’¹⁶ De geloofwaardigheid – het *werkelijkheidseffect* – van elke kunst bestaat erin het gevoel op te wekken bij de toeschouwer van zo-en-niet-anders, van alles-staat-op-de-juiste-plaats: dat is ook het geval bij Proust. ‘Ce qui donne à l’enseignement de Proust un caractère privilégie est sans nul doute la rigueur avec laquelle il réduisait l’objet de sa recherche à la trouvaille involontaire.’¹⁷ Proust doet alsof alles wat hij aantreft, leert en te weten komt, hem toevallig voor de voeten wordt gegooid, dat wil zeggen: hij moet er niet krampachtig naar

op zoek gaan, maar de werkelijkheid, de waarheid, overvalt hem, en wordt daardoor *incontournable*, en dus in zekere zin religieus, voor de lezer. Nooit mag een lezer zich de vraag stellen naar het waarom, of zich een inbeelding maken van hoe het anders had kunnen zijn – net zoals een gelovige ongelovig wordt op het moment dat hij zich afvraagt waarom Jezus niet ondersteboven aan het kruis hangt, of waarom dat kruis als het middenste van de drie staat opgesteld, centraal, en niet aan de linkerkant bijvoorbeeld.

Het christendom – er is, alles welbeschouwd, geen mooier, vollediger, sterker constructie denkbaar die zo slim, geslepen en effectief het is-gelijk-aan-teken inzet tussen literatuur en architectuur om een wereld te maken, om ‘de kerkelijke oerfantasie om een intieme bel tot wereldformaat op te blazen’¹⁸ tot stand te brengen. Het verhaal en het gebouw vullen elkaar hier aan, tot de wereld zo vol raakt dat er geen ontkomen meer aan is. ‘Een landschap is geen natuurlijk gegeven, maar een verhaal waarin mens en natuur een verbond hebben gesloten. De meest disparate dingen vinden er hun, als het ware vanzelfsprekende plaats. Het middel om een landschap te maken heet architectuur. Het is het in bezit nemen van de natuur door er een orde, een ‘menselijke orde’ in aan te brengen,’¹⁹ schreef Geert Bekaert in de inleiding op *Landschap van Kerken*. Architectuur (en literatuur) was in strikt christelijke tijden nog de ijzeren handschoen van God, gebruikt om de wereld en de mensen met hun neus blijvend op een zin, een betekenis te drukken: ‘De hele ruimte is uit één stuk, gesloten, afgesloten. Voor improvisatie of toeval is er geen plaats meer. De verbeelding is aan banden gelegd en kan zich niet meer uitleven in de marges van een geordende wereld. De oorspronkelijke chaos is toegedekt. Het nomadische landschap is opgeheven. Het kent geen lege plekken meer, geen rest, waar nog van alles kan gebeuren.’²⁰ De wereld – de hele wereld werd bewoonbaar.

In moderne, geglobaliseerde tijden is de zoektocht naar globale sfeervorming hopeloos lachwekkend geworden: individuen gaan

elk voor zich op zoek naar een verhaal, naar een plek, om in te wonen en te kunnen verblijven – Sloterdijk heeft het in, het slotstuk van zijn trilogie, over *schuim*²¹. Taal en gebouw zijn hierbij de belangrijkste mechanismen – architectuur en literatuur de belangrijkste artistieke disciplines, en dus zijn de schrijver en de architect de belangrijkste leveranciers van wat nodig is om ‘de sfeer aan te vullen tot volledigheid’. Sloterdijk heeft, haast terloops, twee ‘persoonlijkheden’ gedefinieerd die er elk afzonderlijk voor kunnen zorgen dat het subject ‘een voldoende afgedichte, psychische broeikas ter beschikking heeft’²². Het is verleidelijk beide schepsels te verbinden met de disciplines waarvan hier sprake – de architect valt dan samen met *de idioot*, de literator met *de sirene*. Het zal ons in staat stellen de eigenheden van beide disciplines nogmaals te bepalen, om dan vast te stellen dat het is-gelijk-aan-teken tussen beiden tot stand komt dankzij een voortdurend heen en weer springen tussen deze disciplinaire grenzen, dankzij het werk van een handvol, steeds talrijker wordend, illusievolle, interdisciplinaire, gaandeweg wereldberoemde optimisten.

‘De idioot is een engel zonder boodschap – een distantievolle intieme aanvuller van alle wezens die hem toevallig ontmoeten. (...) Het idiote subject is klaarblijkelijk een subject dat zich kan gedragen als was het niet zozeer zichzelf als wel de dubbelganger van zichzelf en potentieel de intieme aanvuller van eenieder die hij tegenkomt.’²³ Sloterdijk baseert zijn definities van het idiote wezen op het werk van Dostojevski en Nietzsche: ‘hij schijnt geroepen om geen boodschap te hebben, maar een nabijheid te creëren waarin afgebakende subjecten hun grenzen kunnen overschrijden en zichzelf een nieuwe identiteit kunnen geven’²⁴. De idioot denkt niet aan de totstandkoming van zijn eigen sfeer of sferen, maar cijfert zichzelf weg door op een belachelijke manier gediensig te zijn en *andermans* immuniteitssysteem tot stand te brengen. Wat doet de architect meer dan gedurende zijn gehele loopbaan de aanvuller te zijn van de leefomgeving van zijn cliënten tot volledigheid, leefbaarheid, waarachtigheid? De gehele humanistische ar-

chitectuuropvatting van Geert Bekaert, zoals eerder uiteengezet, is een onderschrijving van dit principe: ‘Er blijft ons niets meer over dan architectuur, maar in die architectuur wordt een mogelijkheid geopend om te blijven leven,’²⁵ besloot hij zijn laatste essay over Koolhaas – de idioot die op een onuitstaanbare, onaantastbare manier blijft bouwen, in andermans betekenissen en mogelijkheden blijft voorzien, die op een messianistische manier de architectuur en dus de wereld weet te redden.

Maar Koolhaas alleen maar een domme, onderdanige, onbewuste idioot noemen, zou afbreuk doen aan zijn hedendaagse, post-moderne, cynische karakter – Le Corbusier, ja, dat was een modernistische idioot, een kinderachtige optimist met de blik in de toekomst en een geloof in eigen kunnen en de bijdrage van deze talenten tot andermans geluk. Het literaire, en dus ontregelende, fatalistische, negatieve opladen van architectuur kunnen we, opnieuw zoals gezegd via Sloterdijk, vergelijken met de zang van de sirenen. ‘De fatale zangeressen componeren hun liederen in het oor van hun luisteraar – ze zingen door het strottenhoofd van de ander. (...) De sirene verstaat de kunst om de ziel van het subject met zelfverwerkte emotie te vullen.’²⁶ Dat is wat de literator doet, in tegenstelling tot de architect: hij vult andermans sfeer op met diens eigen emoties, die echter *in eerste instantie*, maar in feite totaal onbelangrijk, ontstaan zijn bij de sirene zelf – het komt er op aan wat de luisteraar ermee aanvangt, wat hij, door identificatie en interpretatie, met het aangeboden verhaal aanvangt. De betovering bestaat alleen bij gratie van de lezer – of zoals Barthes het in zijn meest structuralistische dagen omschreef: ‘Mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n’est pas l’auteur, comme on l’a dit jusqu’à présent, c’est le lecteur (...); l’unité d’un texte n’est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle.’²⁷ Hierdoor is kunst – literatuur, en architectuur hoe langer hoe meer – *religie* geworden, een bruikbaar harnas om in te leven: ‘Sirenenmuziek berust op de mogelijkheid het subject bij het uiten van zijn verlangen een

stap voor te zijn. Misschien is dat vóór-kunnen-zijn de antropologische reden voor de interesse van niet-kunstenaars in kunstenaars, dat in de moderne samenlevingen zijn hoogtepunt bereikt en in de postmoderne overschreden heeft.’²⁸

In deze interesse, in deze culturele obsessie (en de doorslag ervan in het honoreren van *celebrities* in weekendbijlages, magazines, televisiereeksen, interdisciplinaire kritiek) toont zich *nu* de kern van het is-gelijk-aan-teken tussen literatuur en architectuur. Oorspronkelijk (en nergens is dit duidelijker dan in het modernisme, die heldere, koppige adolescentie van de hedendaagse cultuur en kunstproductie) was het eenvoudig: architecten dienden en waren idioten – literatoren zongen en hun sirenenzang werd aangewend tot vervoering van de luisteraar. Ondertussen is het veld eindeloos gecompliceerd, zijn beide disciplines weggetrokken, opgezogen door het wiskundige symbool dat wij tussen hun verouderde betekenaars geplaatst hebben. De auteur is doodverklaard (onder meer door Barthes en zijn postmoderne strijdmakers) en is een soort dienstige architect geworden; de architect is uit zijn eigen as herrezen (‘We moeten de mythologie van de architect opnieuw opbouwen,’ riep Koolhaas uit toen hij in 1986 de Maaskantprijs kreeg), en terug te voorschijn gekomen als auteur.

3 COMME MON ESPRIT S'Y RETROUVE!

Het kortverhaal *The Leonardo* van Nabokov heeft ons bijgebracht in welke mate architectuur en literatuur een wereld maken, in welke mate zij inwisselbaar of uitwisselbaar zijn, en hoe ze, elk apart of samen, de rijkgeschakeerde leegte kunnen opvullen. Honderden zinnen na elkaar hebben we onze gedachten laten dwalen naar aanleiding van het verhaal: net als in de rest van de thesis is literatuur het reflectiemiddel bij uitstek gebleken, het heeft onze gedachten aangevuurd, heeft ons beziggehouden en geamuseerd en heeft de gevaarlijke, op de loer liggende leegte in onze geest teniet gedaan.

Kunnen we hetzelfde beweren over architectuur? Is ook architectuur, net als haar naaste verwante, een krachtige marinade voor onze hersenen, een pilletje dat tot reflectie aanleiding kan geven en zo existentiële genoegens misschien niet kan verdrijven maar dan toch voor even opzij kan schuiven? 'Architecture (comme mon esprit s'y retrouve!)²⁹ schreef Valéry in zijn *Cahiers*, en voor hem ging de vlieger alleszins op: de bouwkunst heeft dan wel geen apart lemma in zijn aforistisch levenswerk, maar ze verweert zich kranig naast de muziek en de literatuur. En is *Eupalinos ou l'architecte* niet het beste, meest onvergetelijke bewijs van de reflectiviteit van architectuur? Sloterdijk schreef dat Socrates in de pseudo-platoonse dialoog architectuur verheerlijkt omdat het de enige kunst is waarin we vrijwillig verblijven: 'Die Explikation des Aufenthalts durch die Theorie des einschliessenden Kunstwerks führt so direkten Weges zur Erörterung des ästhetischen Totalitarismus oder der freiwilligen Knechtschaft in einer menschengemachten Umwelt.'³⁰ *The Voluntary Prisoners of Architecture!* Maar tegelijkertijd verblijven

we niet alleen in architectuur, maar weten onze gedachten zich omhuld door de bellen die deze menselijke, artistieke bezigheid voortbrengt. Architectuur kan, zoals gezegd, iets meer ‘werkelijkheid’ produceren dan literatuur omdat de mensen en de omgevingen in de verhalen die zij vertelt, echt bestaan – maar tegelijkertijd is zij ook een denkobject zonder weerga, omdat ons lichaam zich onafgebroken door haar ingesloten weet.

Het vrijwillig gevangenschap in de architectuur heeft dus niet meer in eerste instantie te maken met de *urban surroundings* of de overheersing van cultuur- op natuurlandschap, maar is te verklaren door het feit dat architectuur, als discipline, als kader voor intellectuele activiteiten, een van de belangrijkste spelers in het culturele veld is geworden – en ook wat dit betreft benadert zij dus de literatuur. In het kleine Vlaanderen is architectuur een kunstak geworden die er in slaagt culturele openbaarheid te realiseren – misschien wel meer dan literatuur: *De Standaard* bericht quasi dagelijks over nieuwe opleveringen, waar ook ter wereld, en neemt deel aan polemieken over aanstaande bouwvergunningen; *Knack* heeft jaarlijks een tweetal architectuur-themanummers; het *Vlaams Architectuur Instituut* wil bijdragen tot de bewustwording van architectuur bij het ‘grote publiek’; televisieprogramma’s nodigen bOb van Reeth uit in hun rotan praatstoeltjes (en ondervragen hem vervolgens over alles behalve architectuur); er is geen ernstige bouwopdracht die niet met een groots aangekondigde wedstrijd van start gaat. Ook in meer academische kringen is architectuur een onvermijdelijk onderwerp van kritiek en reflectie geworden, en de stroom degelijke, uitgebreide architectuurpublicaties valt niet in te dijken. Bovendien is de evolutie mondiaal: de heropbouw na elf september in New York is haast even gemediatiseerd als de ramp zelf; de Pritzker Prize wordt gemeenzaam de ‘Nobelprijs voor architectuur’ genoemd, zonder het te hebben over de humanistische lading van de Zweedse uitreiking; uitgeverijen als Taschen gooien glossy publicaties op de markt vol met foto’s van alle sterarchitecten.

Het zijn stuk voor stuk fenomenen waarin de literatuur opnieuw de architectuur is voorafgegaan: gemediatiseerde maar respectvolle aandacht; kritische maar cerebrale reflectie. De materialiteit van het *bouwen* zelf raakt daarbij natuurlijk in het gedrang, want zelfs als het gebouw al meer is dan alleen maar een foto op het internet of op de voorpagina van een krant, en dus *bezocht* wordt, dan nog is dit bezoek te danken aan de iconwaarde van de architectuur, en wordt het gebouw betreden zoals *Moon Palace* wordt gelezen. Niet het lichaam moet ondergebracht worden, maar wel ‘de geest’ moet zich thuisvoelen in het concept, in de denktank die alle eigenschappen van het leven aanraakt en die we, bij gebrek aan beter, nog steeds ‘architectuur’ noemen. Niet de plaats van een gebouw is belangrijk, maar de manier waarop dit gebouw, naast vele andere, een plaats kan krijgen in onze gedachten.

Wie valt hiervoor, om het dreigender dan nodig uit te drukken, met de vinger te worden gewezen? In 1995 publiceerde Rem Koolhaas *S,M,L,XL*, en op de achterflap stond in vette, tastbare, zwarte letters: ‘This massive book is a novel about architecture.’³¹ Een roman *over* architectuur – architectuur als onderwerp van literatuur – fictieve architectuur, slechts hier om *werkelijkheid te veinzen*. Van in het begin is Koolhaas eigenlijk alleen maar daar mee bezig geweest, zoals Bekaert in 1982 al schreef: ‘Als een professionele ondernemer brengt hij produkten op de markt die bruikbaar zijn, dat wil zeggen die de verbeelding aanspreken.’³² Maar één man en zijn oeuvre, hoe ondernemend en overredend, hoe *literair* ook, kunnen niet verantwoordelijk gesteld worden voor dergelijke globale, trage, culturele wijzigingen. Het is hier helaas niet de plaats, noch de tijd, om op deze kwestie uitgebreid in te gaan – hoewel we kunnen hopen wat dit betreft, onbewust, toch vele vragen beantwoord te hebben – maar is de wereld, gedurende de laatste jaren van de twintigste eeuw, niet stilaan meer en meer opgeschoven in de richting van het is-gelijk-aan-teken tussen literatuur en architectuur? De gebeurtenissen van 11 september 2001 springen daarbij als vanzelf in gedachten. ‘Wat terroristen winnen, verlie-

zen de romanschrijvers,³³ was een van de meest gehoorde reacties op de aanslagen: de artistieke avant-garde heeft het talent om met schoonheid te verrassen afgestaan aan bommenwerpers, saboteurs en fundamentalisten, die dankzij de media het grootst mogelijke publiek weten te bereiken. We kunnen deze verzuchting beter wijzigen: wat de romanschrijvers verliezen, *winnen de architecten*. (Veel verandert dat niet, want Mohammed Atta, piloot van een de bewuste vliegtuigen, *was* een architect.) Door op het eerste zicht te strijden tegen architectuur – haar te deconstrueren – en aldus betekenis en ondersteuning zogezegd teniet te doen, maar tegelijkertijd de bewuste daad op te laden met literaire verwijzingen en kunstgrepen (911 is het noodnummer in de VS, *elf* is het getal van de nar, de Twin Towers zijn allegorieën van economische en dus politieke macht, enzovoorts), zijn de aanslagen van 9/11 exemplarisch voor het belang van het is-gelijk-aan-teken boven dat van de respectievelijke disciplines. Bovendien wijzen ze, schitterend en afschuwelijk, op de evolutie naar een literair-architecturale wereld, waarin de dingen op dezelfde manier hun betekenis krijgen als in een romanconstructie, en het aardoppervlak analoog wordt opgevuld met of verlost van paranoïd-kritische constructies.

‘Het ontwerp is als het ware de vertaling van een stelling, van een probleem of een literair idee. Voor mij is architectuur een intellectuele discipline,³⁴ zei Koolhaas in 1994 – de wereld is een intellectuele discipline geworden, waarin daden en wandaden, net als in kunst, alleen nog hun rechtvaardiging in zichzelf kunnen vinden – en dat dan ook, gretig en literair, *doen*. Het zijn die kunsten die toch nog het meest in het aardse leven geankerd zijn, die de grootste aanspraak kunnen maken op onze culturele bezigheden. We kunnen hier het motto van *Delirious New York* citeren, van Giambattista Vico: ‘Philosophers and philologists should be concerned in the first place with poetic metaphysics; that is, the science that looks for proof not in the external world, but in the very modifications of the mind that meditates on it. Since the world of nations is made by men, it is inside their minds that its principles should be sought.’³⁵

Architectuur gemaakt op basis van deze principes komt uit, dat bleek uit de relaties tussen WFH en OMA, bij literatuur; zij is bovendien buitengewoon literair omdat ze de ambities van het modernisme laten varen heeft, en op een ondersteunende manier illusies onderuithaalt; de symbiotische sfeer tussen architectuur en literatuur maakt een wisselwerking mogelijk tussen kunstenaar (architect/literator) en belever (lezer/bewoner/bewonderaar) van deze kunst – samen slagen zij erin (en zo knopen we aan bij Paul Auster, de auteur die al onze bevindingen in één verhaal, in één onbruikbaar voorwerp heeft weten samen te vatten) *elkaar te redden door de gedachten van anderen.*

4 O DOUCE MÉTAMORPHOSE!

Toch is er eerst nog een laatste keer Nabokov: *The Leonardo* staat opgesteld ongeveer middenin de reusachtige verzameling verhalen die hij doorheen zijn leven heeft geschreven, en deze positie toont aan dat het aanroepen van de objecten waarmee het verhaal begint (en het verdwijnen ervan waarmee het weer ten einde loopt) zich oneindig veel heeft voorgedaan gedurende het leven van de auteur. Nooit is er een moment geweest in zijn carrière (een eenzaam *writer's block* daar gelaten) waarin de wereld niet ergerde door haar leegte, en waarin deze leegte *niet* kort maar bevredigend kon opgevuld worden door literatuur.

Nu is het eigen aan literatuur om op een of andere manier verslag te doen van deze overwinning, van dit voortdurend gevecht om betekenis langs de kunst om. Dat maakt alle literatuur niet alleen intrinsiek autobiografisch, maar er is geen enkele vorm van literatuur waarin het eigen leven, het leven van de auteur, niet op het spel komt te staan. Zoals Georges Bataille in zijn retro-actief voorwoord voor *Le blue du ciel* schreef: 'Le récit qui révèle les possibilités de la vie n'appelle pas forcément, mais il appelle un moment de *rage*, sans lequel son auteur serait aveugle à ces possibilités *excessives*. Je le crois: seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions.'³⁶ Bataille gaat zelfs zo ver om de gehele wereldliteratuur onder te verdelen in twee groepen: literatuur die in zichzelf op zoek gaat naar vernieuwing, en literatuur die geboren wordt vanuit de onvrede, de schreeuw van de auteur.

(Ook het motto van *De zondvloed* van Jeroen Brouwers, is daarvoor verhelderend. Brouwers gaat te rade bij Søren Kierkegaard, die niet de literatuur, maar de wereld verdeelt: ‘De wereld kan worden verdeeld in mensen die schrijven en mensen die niet schrijven. Mensen die schrijven vertegenwoordigen de wanhoop en mensen die niet schrijven keuren dit af en geloven dat zij een grotere wijsheid bezitten – en toch, als zij konden schrijven, dan zouden zij hetzelfde schrijven. In de grond zijn allen even wanhopig, maar wanneer men niet de kans heeft door zijn wanhoop groot te worden, is het niet de moeite waard zijn wanhoop te laten blijken. Is dit wat het betekent de wanhoop te hebben overwonnen?’³⁷)

Dit heeft ook de Amerikaanse romancier Paul Auster al zeer vroeg in zijn carrière door: ‘Bataille speaks of a “moment of rage” as the kindling spark of all great works: it cannot be summoned by an act of will and its source is always extra-literary.’³⁸ Auster gaat nog verder en haalt er zelfs de hongerkunstenaar van Kafka bij, uit het gelijknamige verhaal: ‘His performances are therefore not spectacles for the amusement of others, but the unravelling of a private despair that he has permitted others to watch.’³⁹ Het schrijven – de literatuur – is geen dienstige, artistieke activiteit, maar een onverdeeld lijden dat anderen – de lezers – mogen aanschouwen.

Het is duizelingwekkend om zich voor te stellen welk een revolutie het zou ontketenen mocht niet alleen literatuur, maar ook architectuur op deze manier bekeken worden – en het is nog onvoorstelbaarder dat het Paul Valéry is die alweer in *Eupalinos ou l’architecte* op deze mogelijkheid heeft gewezen. ‘O douce métamorphose! Ce temple délicat, nul ne le sait, est l’image mathématique d’une fille de Corinthe, que j’ai heureusement aimée. Il en reproduit fidèlement les proportions particulières. Il vit pour moi! Il me rend ce que je lui ai donné...’⁴⁰ vertrouwt de architect Eupalinos zijn vriend Phèdre toe, en die vertelt het op zijn beurt weer tegen Socrates. Maar Phèdre gaat hier niet verder op in, en is wijs genoeg om de metamorfose van persoonlijk lijden in ar-

chitectuur ongemoeid te laten: ‘C’est donc pourquoi il est d’une grâce inexplicable, lui dis-je. On y sent bien la présence d’une personne, la première fleur d’une femme, l’harmonie d’un être charmant. Il éveille vaguement un souvenir qui ne peut pas arriver à son terme; et ce commencement d’une image dont tu possèdes la perfection, ne laisse pas de poindre l’âme et de la confondre.’⁴¹ *Natuurlijk!* zegt Phèdre – *ik had het kunnen weten*: daarom is je tempel zo mooi – omdat er een persoonlijk drama achter schuil gaat, omdat het ontstaan ervan geworteld is in je eigen persoonlijke leven. Maar het schitterende is dat wij hiervan niet eens het fijne moeten weten om geraakt te worden door de kunst waarvan het de zoete metaformose is, dus, zegt Phèdre, zeg me maar niet hoe dat meisje heette, of ze lang haar had, hoelang het geduurd heeft, enzovoorts.

Dit is, voor de voorbereide lezer, allemaal nogal aannemelijk, ware het niet dat het hier om een *bouwwerk* gaat. Zoals Bart Verschaffel over deze passage uit *Eupalinos* schreef: ‘Zelfs architectuur, die toch de meest zelfstandige en minst mimetische van de kunsten is, kan dus op de plaats waar ze gemaakt wordt een zeer welbepaalde of precieze betekenis dragen die aan de anderen, die te laat komen, geheel ontsnapt (en waarbij die, in het geval van architectuur, zelfs niet licht zullen vermoeden dat er iets ontsnapt, of dat een ‘intieme’ lectuur überhaupt mogelijk is).’⁴² We kunnen zelfs nog verder gaan, en veronderstellen dat iets pas *kunst* is als het een dergelijke eerste, ‘intieme’, ‘private’ lectuur bezit: ‘Mogelijk kan men hier zoal niet een bepaling, dan toch een herkenningcriterium voor kunst of literatuur vinden. De wetenschapper kan een traktaat over aminozuren of spanning in betonstructuren namelijk wel opdragen aan de ouders of de geliefde, maar het werk kan niet ‘dubbel’ gebruikt worden of indirect spreken. Het wetenschappelijk traktaat verbergt daarom niets en het ‘zwijgt’ ook niet. Daartegenover kan een literaire tekst bepaald worden als een tekst die altijd ook niet-literair gebruikt of gelezen kan worden, of zelfs nooit ‘zuiver literair’ kan gelezen worden.’⁴³

Literatuurwetenschap heeft een ondertussen eeuwenlange traditie van worsteling met deze eerste lectuur achter de rug, met dit ongepast snuffelen in de biografie van de auteur om te achterhalen waar het werk vandaan komt – misschien is deze polemieek begonnen bij *Contre Sainte-Beuve* van Proust, die zich afzette tegen de methodes van de criticus Sainte-Beuve, die er prat op ging een werk te begrijpen alleen maar omdat hij de auteur persoonlijk kende – maar architectuurkritiek *heeft* een dergelijke traditie niet, en is van bij het begin uitgegaan van de tweede, ‘literaire’ lectuur, die ‘dat eerste beeld niet voltooid bezit of zoekt te bezitten’⁴⁴. Het gebouw is het gebouw, en daarmee uit – de enige biografie die er toe doet, is die van de opdrachtgever (en het daaraan gekoppelde programma), maar dat het leven van de architect er iets toe zou doen, dat is niet alleen erg onwaarschijnlijk (architectuur is nu eenmaal niet discursief of mimetisch) maar komt zelfs niet eens ter sprake. Het is echter noodzakelijk om in het achterhoofd te houden dat, als architectuur aansluiting zoekt of wil zoeken bij literatuur, deze biografische laag onvermijdelijk in het leven geroepen wordt: ‘Het eigene van de literaire tekst, of van datgene wat maakt dat de tempel niet gewoon een bouwsel is maar een werk, is dat hij het begin oproept van een beeld dat de ‘eerste lectuur’ klaar voor ogen heeft.’⁴⁵ Architecten zullen nooit hongerkunstenaars worden, daarvoor is hun discipline te stil en te functioneel, en zijn hun opdrachtgevers te belangrijk (en te kapitaalkrchtig), maar men doet ongetwijfeld tekort aan de literaire, de artistieke eigenschappen van deze discipline als een dergelijke eerste lectuur boudweg ontkend zou worden. De Villa M. van Stéphane Beel als een getuigenis over een stukgelopen huwelijk... de Villa dall’Ava van Koolhaas als een verslag van een moeilijke relatie met een tienerdochter... de Boekentoren van Henry van de Velde als een eerbetoon aan een overleden moeder... Het zijn dan misschien niet dergelijke gissingen die het *verhaal* van architectuur uitmaken, maar zoals een auteur hoopt dat iets van die eerste persoonlijke laag, langs een omweg, *door* de omweg, bij zijn lezers terecht komt, zo is het waarschijnlijk het *gebruik* van architectuur dat een dergelijke afloop,

een dergelijk verhaal vooronderstelt. Zo hoopt de architect dat de (dramatische) gebeurtenissen die zijn ontwerp gestuurd hebben, een invloed zullen uitoefenen, een indruk zullen nalaten bij al wie het gebouw onder ogen krijgt – laat staan bij wie het gebouw *in bezit neemt*. ‘Kan een slecht huis een relatie kapotmaken?’ werd er ooit aan Stéphane Beel gevraagd. ‘Zeker,’ antwoordde hij, ‘ik ben daarvan overtuigd. Misschien geef ik daardoor veel macht aan de architectuur. Misschien liep de relatie daarvoor al mank, maar dat huis kan het proces bestendigen of versnellen.’⁴⁶ Goede architectuur – literaire architectuur – *kunst* – maakt geen relaties of breekt ze niet, verandert de wereld ook niet (*waarin* zou de wereld dan wel moeten veranderen?), maar is meer als het trekken van een lijn om te zien wat er zal gebeuren, om de wereld en het leven uit te dagen en de gevolgen met ingehouden spanning en een grijnslach af te wachten. De architectuur, de literatuur, toont wie er aan welke kant van de lijn komt te staan, en wie er bereid is om de lijn over te steken – en maakt de lezers, de bewoners, de *kijkers*, tot getuigen, die zelf maar moeten uitmaken wat ze aanvangen met het werk dat ze hebben aangetroffen. En misschien dat er zo toch iemand, langs de kant van de maker of langs de kant van de kijker, door het uitwisselen van gedachten, en de verhalen in deze gedachten, en de levens die er het gevolg en de oorzaak van zijn, voor even het gevoel heeft *gered te zijn*, langs de zachte, zoete omweg van de literatuur of de architectuur.

5 A WAILING WALL

Moon Palace van Paul Auster, uit 1989, is een roman waarin al deze dingen meer nog dan elders op het spel komen te staan, en uiteindelijk culminereren in één prachtig, onmisbaar beeld. Bovendien is Austers literatuur uitermate architecturaal – er is geen beter bewijs denkbaar van de stelling dat *alle* verhalen scheppingen van ruimte zijn, dan het oeuvre van Paul Auster. Dit brengt Auster bijvoorbeeld dichtbij de door hem bewonderde Georges Perec, wiens *La vie mode d'emploi*⁴⁷ letterlijk een doorsnede doorheen een appartementsgebouw in Parijs is, een snede die (zoals de snede in een architectuurontwerp) in één oogopslag alle menselijke activiteiten voor het oog zichtbaar maakt, als een goddelijke ingreep. De architectuur is bij hen geen vormelijk, ruimtelijk, esthetisch spel van licht en materialen, maar een container waarin zeer vaak het individuele, eenzame leven gevat zit. ‘Perec had an uncanny gift for articulating the nuances of the material world, and in his hands even a worm-eaten table can become an object of fascination,’⁴⁸ schrijft Auster. Maar er is meer: net zoals Auster is ook Perec geobsedeerd met de *act* van het schrijven, die, net als het bouwen, een wanhopige, menselijke manier is om orde in het leven aan te brengen – schrijven en bouwen omdat *the world irks me again with its variegated void*. De architecturen – de ruimtes – in hun verhalen zijn dus niet zozeer de belangrijke decors die het verloop van het leven mogelijk maken en vorm geven, als wel *de resultaten van de activiteiten die het leven mogelijk maken*. Al hun personages proberen iets te maken – niet zelden letterlijk architectuur –, proberen een specifiek materieel doel te bereiken – en mislukken grandioos. ‘Like many of the other stories in *Life A User’s Manual* Bartlebooth’s [een van de hoofdpersonages, die, als een echo van Perec zelf, vijf-

honderd waterverfschilderijen maakt en ze dan tot puzzelstukjes verknijpt] weird saga can be read as a parable (of sorts) about the efforts of the human mind to impose an arbitrary order on the world. Again and again, Perec's characters are swindled, hoaxed and thwarted in their schemes, and if there is a darker side to this book, it is perhaps to be found in this emphasis on the inevitability of failure.⁴⁹ Het bouwen, het schrijven, het schilderen – het mislukt allemaal, maar toch doen we verder – *I can't go on, I'll go on*. 'It's an activity I seem to need in order to stay alive. I feel terrible when I'm not doing it. It's not that writing brings me a lot of pleasure – but *not* doing it is worse,⁵⁰ zegt Auster zelf.

In *The Music of Chance*, een roman uit 1990 – vlak na *Moon Palace* – wordt die absurde maar onontkoombare daad, die het schrijven gelijk stelt aan het bouwen, wel zeer architecturaal in beeld gebracht: Pozzi en Nashe (Vladimir en Estragon uit *En attendant Godot*, maar dan voor de *nineties* – Pozzo is trouwens de naam van een personage uit Becketts toneelstuk) zijn hier de twee-eenheid van dienst: een onafscheidelijk duo dat net door hun afscheid van elkaar zichzelf te gronde richt. Jim Nashe, een typisch Amerikaanse *loner* die noodgedwongen voor een leven *on the road* kiest, ontmoet Jack Pozzi, een professionele gokker. Hij leent Pozzi het geld dat nodig is voor een grootse wedstrijd (zijn volledige kapitaal), maar natuurlijk gaat de gehele inzet verloren. Flower en Stone (het andere, duivelse duo uit de roman) veranderen van tegenstanders plotsklaps in schuldeisers: er wordt overeengekomen dat Pozzi en Nashe, om hun schulden af te lossen, een muur zullen heropbouwen uit de resten van een vijftiende-eeuws kasteel uit Ierland, op het landgoed van Flower en Stone. ('Bij de bouw van de Chinese muur' is een verhaal van Kafka; Ierland is dan weer het geboorteland van Beckett.)

'I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time. It will be a memorial to itself, gentlemen, a symphony of resurrected stones, and every

day it will sing a dirge for the past we carry within us,' zegt Flower – waarop Nashe, die de muur uiteindelijk alleen zal afwerken: 'A Wailing Wall.'⁵¹ De schuld bedraagt tienduizend dollar – er liggen tienduizend stenen te wachten op Nashe en Pozzi. Deze laatste – de junior van het duo – heeft het van meet af aan moeilijk met hun opdracht, terwijl Nashe zelf er de voordelen van begint in te zien, na zijn doelloos leven *on the road*: 'The wall would not be a punishment so much as a cure, a one-way journey back to earth.'⁽¹¹⁰⁾ Maar het bouwen is geen pretje: de werkplek blijkt een gevangenis, en een vrachtwagen krijgen ze niet, want daarmee zouden ze kunnen ontsnappen – elke steen moet met de hand getild en opgestapeld worden. En hoe meer het werk vordert, des te zwaarder het wordt: 'No matter how strong they felt while lifting the first, much of that strength would be gone by the time they came to the second, and once they had lifted the second, there would be still less strength to call upon for the third.'⁽¹²⁹⁾

Al snel begint het beide mannen te dagen dat van zodra hun schuld is ingelost in werkuren, ze nog nergens zullen staan, want ze blijven blut. De idee ontstaat om te *blijven* werken aan de muur, om wat geld te kunnen sparen – nogmaals is het Nashe die ook de verdiensten van het hopeloze werk inziet: 'At least it's all there in front of you. You put down a stone, and something happens. You put down another stone, and something more happens. There's no big mystery to it. You can see the wall going up, and after a while it starts to give you a good feeling. It's not like mowing the grass or chopping wood. That's work, too, but it don't ever amount to much. When you work on a wall like this, you've always got something to show for it.'⁽¹⁴⁸⁾ Bouwen is, net als schrijven, een arbeid die onmiddellijk resultaat oplevert. Dus besluiten ze te blijven, stilaan, op een wanhopig-tragische manier gewend aan hun rol. Als ze, als verzetje, een prostitutée laten langskomen, toont Pozzi dan ook, lallend van dronkenschap, hun ware aard: 'He and Nashe were architects, he explained, and they had come to Pennsylvania a couple of weeks ago to oversee the construction of a castle they had

designed. They were specialists in the art of “historical reverberation,” and because so few people could afford to hire them they invariably wound up working for eccentric millionaires.’ (158)

Maar het is net dit seksueel pleziertje, deze invasie van hun symbiotische werksfeer, die Pozzi teveel wordt: hij wil ontsnappen, en graaft op een nacht een tunnel onder de omheining die het landschap afboord. De ochtend nadien staat hij weer op de drempel van de bouwvakkershut: halfdood geslagen, comateus en onderkoeld. Pozzi is reddeloos verloren, en wordt afgevoerd, een onzekere toekomst tegemoet – Nashe moet alleen verder, maar ‘he went on mourning the kid as though a part of himself had been lost forever.’ (179) Zo is het ook: Nashe en Pozzi zijn twee zijden van dezelfde medaille, twee persoonlijkheden binnen dezelfde persoonlijkheid, en is het verlies van de ene, die de andere – in het als het ware ‘tweede’ leven – blijft aanvuren om verder te bouwen aan de muur, steen per steen. ‘All of a sudden, the stones were turning into a wall, and in spite of the pain it had cost him, he could not help admiring it. Whenever he stopped and looked at it now, he felt awed by what he had done.’ (202) Hoe weinig het bouwen van de muur ook een eigen keuze geweest is – zoals Auster zelf zegt: ‘Writing for me is no longer an act of will’ – het is een formidabele prestatie, een levensbevestigende, krankzinnige daad, een overwinning op *le temps perdu*.

En de enige manier, zo blijkt, om in leven te blijven. Want zodra Nashe de muur met tranen in de ogen heeft afgewerkt – we naderen uiteraard ook het einde van *The Music of Chance* – loopt het onherroepelijk fout. Zijn ‘cipiers’ stellen een avondje uit voor om de goede afloop te vieren, en Nashe stemt in. Op de terugweg wordt hem toegestaan nog even met de auto te rijden waarmee hij, in het begin, op het landgoed was toegekomen, maar het leven onderweg is het zijne niet meer – buiten de act van het bouwen (het schrijven) is er geen bestaan: ‘He never wanted to do that again, he realized, but once he left the town behind him and could accelerate on the

empty road, it was hard not to pretend for a little while, to imagine that he was back in those days before the real story of his life had begun.’ (215) Vandaar ook de laatste zin van *The Music of Chance*: ‘And then the light was upon him, and Nashe shut his eyes, unable to look at it anymore.’ (217) – hij rijdt zichzelf te pletter op een naderende vrachtwagen, en het verhaal eindigt.

De dood van het hoofdpersonage is geïnterpreteerd als een onmogelijkheid om met het toeval, met de existentiële vrijheid om te gaan, als een ultieme verkeerde keuze na een reeks zelfbedwelingen⁵², maar er kan niet voorbijgegaan worden aan het feit dat *alles goed ging* zolang het verhaal liep, zolang de muur gebouwd werd. Het probleem waarmee Auster (en Nashe) geconfronteerd wordt, is niet langer dat van het klassieke existentialisme, van de menselijke vrijheid, maar van een post-moderne up-date ervan: die van de identiteit, van de bezigheid binnen het leven, van de mogelijkheden en de onmogelijkheden om te leven dankzij het verhaal van het leven van anderen. Ook de Kafkaïaanse vervreemding van bijvoorbeeld *Bij de bouw van de Chinese muur*⁵³ is niet van tel: het bouwen van een muur is niet langer vervreemdend omdat het de rotatie van een tandwiel is in de onbegrijpelijke machinaties van de moderne maatschappij, maar het is een eenzame, zelfgekozen en toch hatelijke bezigheid. De dood, lijkt Auster te willen insinueren, is er alleen maar voor gewone stervelingen die *niet willen werken, schrijven of bouwen*. ‘Therefore he [the reader] must, no matter what, know in advance that he will share their experience of death: if need be their figurative death – the end of the novel – but preferably their actual one. How do the characters make him understand that death is already waiting for them?’⁵⁴ vroeg Walter Benjamin zich af. Het personage van Nash maakt hier bovenal duidelijk dat een plotse dood wacht na het beëindigen van de bouwwerken aan de muur: voor Auster is het leven zonder schrijven (of bouwen) onmogelijk.

6 MORE AIR

De mogelijkheden die dit besef van onmogelijkheid in het leven roept, staan niet alleen maar ten dienste van de auteur, maar zijn er natuurlijk ook voor de lezer. In *Moon Palace* komt het hoofdpersonage Marco Stanley Fogg, na levensgevaarlijke omzwervingen, terecht bij de bejaarde, blinde en verlamde Thomas Effing, die hem inhuurt als secretaris, en net zoals Paul Valéry twintig jaar lang deed voor Edouard Lebey⁵⁵, leest Marco deze oude, norse man voor uit de krant of uit romans, en doet zo dienst als diens zintuigen. Het werk voor Effing is op die manier de ideale opleiding tot het schrijven: door zo exact mogelijk de wereld voor hem te beschrijven, wordt de auteur in Marco geboren. Hij beseft al snel dat het grootste werk niet bij hem ligt, maar bij zijn toehoorder – bij Effing, of voor Auster als auteur: bij zijn lezers. Het komt er op aan slechts een eerste leidraad tot de werkelijkheid aan te bieden, en, langs de onbuigzame maar helaas onmisbare woorden om, Effing de zaak zelf af te laten maken.

*'In the end, the words didn't matter. Their task was to enable him to apprehend the objects as quickly as possible, and in order to do that, I had to make them disappear the moment they were pronounced. It took me weeks of hard work to simplify my sentences, to learn how to separate the extraneous from the essential. I discovered that the more air I left around a thing, the happier the results, for that allowed Effing to do the crucial work on his own: to construct an image on the basis of a few hints, to feel his own mind traveling toward the thing I was describing for him.'*⁵⁶

Deze esthetiek van het rauwe realisme is voor Auster wat de deconstructie van de taal voor Beckett was: het besef van het échec van de

representatie leidt tot een onvoorwaardelijke ondersteuning van het verhaal, en de gevolgen en de mogelijkheden hiervan die door de verbeelding van de lezer in het leven worden geroepen. De omweg van de taal moet zo gestroomlijnd mogelijk gebeuren – de stijl van Auster is dan ook soms ergerlijk banaal, laag-bij-de-gronds of *urban* – niet om het de lezer zo makkelijk mogelijk te maken, maar wel om zo veel mogelijk werk aan zijn kant te leggen, bij zijn verbeelding, om zo de werkelijkheid die hij uit de ruwe grondstof van het verhaal weet te slijpen, zo onontkoombaar tot de zijne te maken. Het verhaal – en de mogelijkheden die eruit voortvloeien – is uiteindelijk van de lezer, en de auteur is slechts een noodzakelijke maar weg te cijferen tussenpersoon.

Zoals Proust, Woolf en vele anderen voor hem, grijpt Auster om dit duidelijk te maken naar de analogie met de schilderkunst. Effing vraagt Fogg om een schilderij van een obscure artiest (Ralph Albert Blakelock) te gaan bekijken in het Brooklyn Museum – de titel van het werk is, natuurlijk: *Moonlight*. In *Beyond the Red Notebook*, een bundel essays over het werk van Auster, is terecht aangeduid dat dit cultureel uitstapje letterlijk in het hart van *Moon Palace* ligt, en er ook de theoretische kern van uitmaakt⁵⁷. Na het zien van het werk van Blakelock beseft Fogg waar het in deze schilderijen om draait – en beseft ook Auster, die in 1987 in *Art News* een tekst over dit oeuvre publiceerde, hoe hij zal moeten schrijven. Het is zoals Fogg opmerkt over de talloze manen die in de schilderijen opduiken: ‘The moon was always full in these works, and it was always the same: a small, perfectly round circle in the middle of the canvas, glowing with the palest light. After I had looked at five or six of them, they gradually began to separate themselves from their surroundings, and I was no longer able to see them as moons. They became holes in the canvas, apertures of whiteness looking out onto another world. (...) A blank circle suspended in space, gazing down at things that were no longer there.’ (140-141) Door een zo eenvoudig mogelijke, op het eerste zicht realistische representatie na te streven, wordt het ontmaskeren van de mimesis bij

de toeschouwer gelegd: niet de auteur spot opzichtig met het onvermogen van de taal – zoals zoveel postmodernisten deden, maar het is de lezer die, door de machinaties van zijn verbeelding, als het ware door de gaten in het canvas heen kijkt, en een volstrekt eigen verhaal construeert. Zo is het ook met *Moon Palace* zelf: hier is het verhaal, zegt Auster, in al zijn onwaarschijnlijke maar dagdagelijkse duidelijkheid – breng het nu pas echt tot leven door het je volstrekt eigen te maken.

We zouden het kunnen betreuren dat deze werkwijze wordt geveleerd door een uitstapje langs de schilderkunst, want het was zo mogelijk nog duidelijker geweest als Auster de analogie met de architectuur had aangewend. Neem opnieuw Rem Koolhaas: zijn werk is afgedaan als *dirty realism*, als – zelfs bij gerealiseerde projecten – papieren architectuur, die te weinig gedetailleerd wordt, die te grof en onafgewerkt overkomt, die de meest vulgaire materialen (golfplaten, autobanden, rubber, marmerplaatjes) gebruikt, die te intellectueel is om echt gebouwd werk te kunnen zijn. Maar ook deze weigering om het werk te plamuren tot er geen gaatje meer overblijft waarlangs lucht naar binnen kan, is, dat weten we nu dankzij Auster, uitgesproken *literair* – en in zekere zin ook uitgesproken *ethisch*. Het is amoreel om een gebouw zodanig luxueus af te werken dat de generatieve kwaliteiten ervan – het dienstige karakter – in het gedrang komen: de afwerking gebeurt door de gebruiker, in diens verbeelding. Koolhaas is zich, in tegenstelling tot veel van zijn critici, bewust van deze technieken, zoals blijkt uit een interview met Bart Verschaffel, in 2004.

‘We hebben altijd geweigerd om gebouwen te maken waarbij de detaillering een disproportioneel aandeel van de investering inhield. Misschien is het een vorm van moralisme dat we de constructie belangrijker achten dan het detail of de afwerking, en wel omdat de constructie een nieuw potentieel genereert, terwijl afwerking en detail hoogstens een mate van visueel comfort en van geruststelling kunnen bieden. De Congrexpo in Lille was voor mij een zeer belangrijk gebouw (...): daar hebben we iets gemaakt wat naar mijn gevoel

*goed werkt en een esthetische kwaliteit heeft, en waar niets is geïnvesteerd in overbodige zaken. Dat zijn allemaal moralistische uitgangspunten.*⁵⁸

Dit is niet alleen moralistisch – het maakt een essentieel onderdeel uit van een overlevingstechniek – het is er de belangrijkste bouwsteen van. Het belangrijkste deel van de afwerking bij de lezer of de gebruiker leggen, komt uiteindelijk niet alleen de lezer of de gebruiker ten goede – maar ook de auteur of de architect. ‘The one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it,’ zei Paul Auster in een interview. ‘In the end, you don’t only write the books you need to write, but you write the books you would like to read yourself.’⁵⁹ Dit is het mirakel van het is-gelijk-aan-teken tussen literatuur en architectuur: door zoveel mogelijk op elkaar te vertrouwen, slagen zowel de auteur/architect als de lezer/bewoner erin, elkaar te redden door elkaars gedachten.

7 SAVING MYSELF THROUGH THE MINDS OF OTHERS

In *Moon Palace* wordt dit samengevat binnen in één scène, en zoals al een drietal keer is aangekondigd, binnen één onbruikbaar voorwerp – dat hier alle voorafgaande bladzijden kan samenvatten, en samenvalt met het zo passioneel verlangde is-gelijk-aan-teken tussen literatuur en architectuur.

Een samenvatting doet uiteraard geen recht aan de wereld van ruimtes en verhalen-in-verhalen die *Moon Palace* tot stand weet te brengen, maar is helaas noodzakelijk – de roman reproduceren zou ons, of de lezers, te ver voeren. Hoofdpersonage is, zoals gezegd, Marco Stanley Fogg, een jongeman van twintig die verslag uitbrengt over een reeks gebeurtenissen die plaatsvonden op het eind van de jaren zestig – in ‘the summer that men first walked on the moon’ en die zijn leven onherroepelijk bepaald hebben: ‘That was a long time ago, of course, but I remember those days well, I remember them as the beginning of my life.’ (1) Marco is een wees – zijn moeder is overleden, zijn vader heeft hij nooit gekend – die wordt opgevoed door zijn oom, Victor Fogg, in New York City. Als ook Victor komt te sterven, staat Marco er helemaal alleen voor, en in een soort van wanhopige koppigheid aanvaardt hij alle ellende die hem overkomt – ook de financiële ontberingen – door *niets* meer te doen.

‘From that point on, in fact, I did nothing to help myself, refused even to lift a finger. (...) I was in despair, and in the face of so much upheaval, I felt that drastic action of some sort was necessary. (...) With all the fervor and idealism of a young man who had thought too much and read too many

books, I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take any action at all. This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art, sacrificing myself to such exquisite paradoxes that every breath I took would teach me how to savor my own doom.' (20-21)

Marco wordt een hongerkunstenaar, een artiest wiens leven symbool komt te staan voor zijn plaats in en zijn reactie op de wereld. Hij leest alle boeken die Victor hem heeft nagelaten (het zijn er precies 1492), en verkoopt ze daarna. De boeken worden bewaard in dozen, en deze dozen zijn het enige meubilair in de kamer van Marco; naarmate de boeken verdwijnen, verdwijnt ook het interieur, tot er nog slechts een lege kamer overblijft, en Marco letterlijk niets meer heeft. Omdat hij de huur niet meer kan betalen, verlaat hij zijn kamer en gaat in Central Park *wonen*, hoewel overleven een beter woord is. Zo gaat het van kwaad naar erger, tot hij, uitgeput, bewusteloos, inslaapt in de struiken – waar hij twee dagen later gevonden wordt door een vriend en een vriendin, die naar hem op zoek zijn gegaan.

Het is door de hulp van deze twee mensen, dat Marco terug een enigszins normaal leven kan gaan leiden, en zelfs werk zoekt. Zoals gezegd wordt hij in dienst genomen door Effing, duwt hij diens rolstoel door de straten van New York, en schrijft hij uiteindelijk het testament *en* de biografie van de oude man. Langs deze weg komt hij aan de weet dat Effing – grootschalig toeval – zijn grootvader is; Marco ontmoet zo ook zijn vader, die een paar weken na de ontmoeting eveneens komt te overlijden. Het is echter de theatrale dood van de oude Effing die voor ons ontzettend belangrijk is, zei het dat we dit overlijden moeten kaderen binnen de roman *Moon Palace*, en het mens- en wereldbeeld van Auster dat er uit spreekt.

Effing voelt zijn einde naderen – meer nog: hij *voorspelt* zijn einde – twaalf mei is het zover: “You can’t possibly know that. No one can.” “But I do, Fogg. Mark my words. Two months from today, I’m

going to be dead.” (198) ‘Death has not required us to keep a day free,’⁶⁰ schreef Beckett al naar aanleiding van het werk en het leven van Proust, maar net zoals de Franse auteur er in slaagde zijn einde draaglijk te maken door de *Recherche*, zo zal een verhaal-constructie Effing redden van de dood door het overlijden te theatricaliseren en het zo te beroven van de willekeur ervan.

De oude man ziet er bovendien tegenop om met al zijn geld (dat eigenlijk onrechtmatig het zijne is) achter te blijven, en besluit het, met de hulp van Marco, in schijven van vijftig dollar, te verdelen onder de bewoners van New York. Als een Beckettiaans duo doorkruisen ze de stad – Effing in de roelstol, Marco erachteraan – en klampen ze willekeurige voorbijgangers aan om hen een stapel bankbiljetten toe te stoppen. Het is op een van die omzwervingen dat ze, uiteraard bij toeval, zoals alles bij Auster toevallig maar eindeloos betekenisvol is, het voorwerp verkrijgen dat het verhaal – en het leven van Effing – zal beëindigen.

‘Just south of Columbus Circle, I saw a young black man of about my age walking parallel to us on the opposite side of the street. As far as I could tell, there was nothing unusual about him. His clothes were decent, he did nothing to suggest that he was either drunk or crazy. But there he was on a cloudless spring night, walking along with an open umbrella over his head. That was incongruous enough, but then I saw that the umbrella was also broken: the protective cloth had been stripped off the armature, and with the naked spokes spread out uselessly in the air, it looked as though he was carrying some huge and improbable steel flower. (...) With a big smile on his face, he gestured for us to join him under the umbrella. “What do you want to be standing out in the rain for?” he said merrily. “Come on over here so you don’t get wet.” There was something so whimsical and openhearted about his offer that it would have been rude to turn him down. (...) It pleased me to see how naturally Effing fell in with the spirit of the joke. He played along without asking any questions, intuitively understanding that nonsense of this sort could continue only if we all pretended to believe in it. Our host’s name was Orlando, and he was a gifted comedian, tiptoeing nimbly around imaginary

puddles, warding off raindrops by tilting the umbrella at different angles, and chattering on the whole way in a rapid-fire monologue of ridiculous associations and puns. This was imagination in its purest form: the act of bringing nonexistent things to life, of persuading others to accept a world that was not really there.' (209)

De goedaardige paranoia van Orlando (*Orlando* is een roman van Virginia Woolf waarin zij haar verbeelding letterlijk de vrije loop laat, en een hoofdpersonage ontwikkelt dat zowel onsterfelijk, als tweeslachtig is, en wiens leven zich uitstrekt over verschillende eeuwen) slaagt erin om Fogg en Effing te verleiden mee te stappen in zijn verhaal en, langs de omweg van de verbeelding, een schijnwerkelijkheid voor waar aan te nemen. Orlando geeft de kapotte paraplu cadeau aan Effing – een gebaar dat we hier kunnen interpreteren als de *gave* van de kunst om anderen een werkelijkheid te *geven* – en daarmee is diens lot bezegeld, dat wil zeggen: het zinloze voorwerp stelt hem in staat zijn leven de richting te geven die hij er aan had willen geven – de dood.

'What made this encounter unusual for me was not so much its lightheartedness, but the mysterious way in which it seemed to exert an influence on subsequent events. It was almost as if our meeting with Orlando had been a premonition of things to come, an augury of Effing's fate. A new set of images had been imposed on us, and we were henceforth cast under its spell.' (210)

De nabijheid van de paraplu – slechts mogelijk gemaakt door het toeval – wordt een verhaal dat een ontzaglijk grote invloed zal uitoefenen, maar uiteraard alleen maar omdat Effing bereid is de paraplu op die manier in te schakelen – kunst (of dus: literatuur en architectuur) is geen dwingelandij die tiranniek zijn wil oplegt, maar een mogelijkheid om een verhaal, dat reeds in gang gezet is, verder richting te geven. 'Het gaat,' schreef Bekaert in 1992 over het werk van Gehry, 'om het creëren van een mogelijk veld van betekenis, een realiteit die zo betekenisvol is, dat ze zich door geen enkele betekenis laat uitputten.'⁶¹

De volgende dag is het dan ook zover. 'It was then that it started to rain – as if inevitably, as if Effing had willed the drops to fall. They were quite puny at first, almost indistinguishable from the misty air all around us, but by the next block the drizzle had turned into something to be reckoned with.' (212) Fogg stuurt de rolstoel in een portiek, maar Effing wil buiten blijven – waarom ook niet, ze hebben toch een paraplu tegen de regen?

“Rain?” he said. “What rain? I don’t feel any rain.” Then, with a sudden forward thrust on the wheels of his chair, Effing broke free of my grasp and glided onto the sidewalk. He took hold of the broken umbrella again, raised it with his two hands high above his head, and shouted into the storm. “There’s no rain!” he thundered, as the rain crashed down on him from all sides, drenching his clothes and pelting him in the face. “It might be raining on you, boy, but it’s not raining on me! I’m dry as a bone! I’ve got my trusty umbrella, and all’s well with the world. Ha, ha! Blow me down and batter me blue, I don’t feel a thing!” (212)

Fogg heeft al snel door dat het te laat is om Effing nog te overhalen; hij beseft dat de oude man dood wil, en er is niets meer dat daar aan te doen valt, en samen lopen ze door de doorweekte straten van New York.

“It’s remarkable, isn’t it?” he shouted at me through the noise. “It smells like rain. It sounds like rain. It even tastes like rain. And yet we’re perfectly dry. It’s mind over matter, Fogg. We’ve finally done it! We’ve cracked the secret of the universe!” (213)

En een tiental dagen later is Effing inderdaad dood, precies op dag die hij had voorzien. De kapotte paraplu heeft hem niet kunnen redden – en wel integendeel, hij is dood – maar is er wel in geslaagd het toeval uit te schakelen, net zoals het werken aan de muur voor Nashe in *The Music of Chance* de enige, noodlottige gevangenis bleek om met vrijheid om te gaan. Dit is het, eindelijk, wat literatuur en architectuur tot zo naaste verwanten maakt:

door een dagdagelijks, ordinair maar levensnoodzakelijk gegeven (taal/bouwmateriaal) van zijn directe functionaliteit te ontdoen, maar wel – *net daarom* – op te laden met verbeelding en betekenis, wordt er een verhaal mogelijk gemaakt dat weliswaar op hetzelfde noodlot afstormt, maar dat ten minste de manier *waarop* aanvaardbaar, controleerbaar, mooi, teatraal en onvergetelijk maakt. ‘I came to see that chance as a form of readiness, a way of saving myself through the minds of others,’ (1) zegt Marco Fogg in zijn prelude op *Moon Palace*. Het is een voorlopige redding, een *wanhopige* redding, maar door het uitwisselen van verhalen in literatuur, het uitwisselen van de mogelijkheid van verhalen in architectuur, is er, voor wie daarvoor open staat, plaats genoeg onder het is-gelijk-aan-teken tussen literatuur en architectuur – onder de kapotte maar trouwe paraplu is alles in orde met de wereld.

NOTEN

- ¹ BECKETT, Samuel, 'Proust', John Calder, London, 1949, p.19.
- ² VALÉRY, Paul, 'Cahiers. Tome II', Gallimard, Paris, 1974, p.1027.
- ³ NABOKOV, Vladimir, 'The Leonardo', in: *Collected Stories*, Penguin Books, London, 2001, p.358.
- ⁴ VALÉRY, Paul, 'Eupalinos ou l'Architecte', Éditions Gallimard, Paris, 1945, pp.45-46.
- ⁵ Ibidem, p.100.
- ⁶ NABOKOV, Vladimir, op.cit. (noot 3), p.367.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ SLOTERDIJK, Peter, 'Sferen', Boom, Amsterdam, 2003, p.304.
- ⁹ Ibidem, p.8.
- ¹⁰ Ibidem, p.23.
- ¹¹ Ibidem, p.37.
- ¹² Ibidem, p.91.
- ¹³ BARTHES, Roland, 'Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité', in: *Oeuvres complètes. Tome III. 1974-1980*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p.261.
- ¹⁴ BARTHES, Roland, 'Delibération', in: *Oeuvres complètes. Tome III. 1974-1980*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p.1010.
- ¹⁵ BARTHES, Roland, 'Fragments pour H.', in: *Oeuvres complètes. Tome III. 1974-1980*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p.1298.
- ¹⁶ BATAILLE, Georges, 'Oeuvres Complètes. Tome XI. Articles I. 1944-1949', Éditions du Seuil, Paris, 1985, p.391.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ SLOTERDIJK, Peter, op.cit. (noot 8), p.392.
- ¹⁹ BEKAERT, Geert, 'Landschap van kerken. 10 eeuwen bouwen in Vlaanderen', Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1987, p.11.
- ²⁰ Ibidem, p.25.
- ²¹ SLOTERDIJK, Peter, 'Sphären III. Schäume – Plurale Sphärologie', Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.
- ²² SLOTERDIJK, Peter, op.cit. (noot 8), p.238.
- ²³ Ibidem, pp.307-309.
- ²⁴ Ibidem, pp.309-310.
- ²⁵ BEKAERT, Geert, 'Omgaan met Koolhaas', in: *De Witte Raaf*, jg. 19, nr.109, mei-juni 2004, p.5.
- ²⁶ SLOTERDIJK, Peter, op.cit. (noot 8), p.317.
- ²⁷ BARTHES, Roland, 'La mort de l'auteur', in: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p.66.
- ²⁸ SLOTERDIJK, Peter, op.cit. (noot 8), p.318.
- ²⁹ VALÉRY, Paul, op.cit. (noot 2), p.943.
- ³⁰ SLOTERDIJK, Peter, op.cit. (noot 21), p.531.
- ³¹ O.M.A., Rem Koolhaas and Bruce Mau, 'S,M,L,XL', 010Publishers, Rotterdam, 1995.
- ³² BEKAERT, Geert, 'De odyssee van een verlicht ondernemer', in: *Wonen/TABK*, nr.13-14, 1982, p.50.
- ³³ JANSEN, Gregor, 'Wat terroristen winnen, verliezen de romanschrijvers', in: *Metropolis M*, nr. 1, 2005, p.38.
- ³⁴ KUHNERT, Philip Oswald, 'De ontplooiing van de architectuur. In gesprek met Rem Koolhaas', in: *De Architect*, nr.1, 1994, p.25.

- ³⁵ KOOLHAAS, Rem, 'Delirious New York', The Monacelli Press, New York, 1944, p.9.
- ³⁶ BATAILLE, Georges, 'Le Blue du Ciel', 10-18, Paris, 1957, p.11.
- ³⁷ KIERKEGAARD, Søren, geciteerd in: BROUWERS, Jeroen, 'De zondvloed', Atlas, Antwerpen/Amsterdam, 1988, p.5.
- ³⁸ AUSTER, Paul, 'The Art of Hunger', Faber and Faber, London, 1997, p.26.
- ³⁹ Ibidem, p.19.
- ⁴⁰ VALÉRY, Paul, op.cit. (noot 4), p. 29.
- ⁴¹ Ibidem, p.29.
- ⁴² VERSCHAFFEL, Bart, 'Douce métamorphose! Over gemaskerd spreken, en het respect voor de tekst', in: *Tijdschrift voor Filosofie (Leuven)*, jg. 60, maart 1998, pp.159-160.
- ⁴³ Ibidem, p.163.
- ⁴⁴ Ibidem, p.168.
- ⁴⁵ Ibidem.
- ⁴⁶ RINCKHOUT, Eric, 'Schrappen tot de essentie. Interview met Stéphane Beel', *De Morgen*, 23 juni 2001, p.11.
- ⁴⁷ PEREC, Georges, 'La vie mode d'emploi', Hachette, Paris, 1978.
- ⁴⁸ AUSTER, Paul, 'The Bartlebooth Follies', in: *AA Files*, nr.45-46, 2001, p.88.
- ⁴⁹ Ibidem, p.89.
- ⁵⁰ AUSTER, Paul, op.cit. (noot 38), p.289.
- ⁵¹ AUSTER, Paul, 'The Music of Chance', Faber and Faber, London, 1990, p.86.
- ⁵² OBERMAN, Warren, 'Existentialism meets postmodernism in Paul Auster's *The Music of Chance*', in: *Critique*, Winter 2004, vol.45, nr.2, pp.191-206.
- ⁵³ KAFKA, FRANZ, 'Bij de bouw van de Chinese Muur', in: idem, *Verzameld Werk*, Athenaeum-Pollak & Van Gennepe, Amsterdam, 2002.
- ⁵⁴ BENJAMIN, Walter, 'The Storyteller. Reflections on the works of Nikolai Leskov', in: *Illuminations*, Pimlico, London, 1999, p.100.
- ⁵⁵ VALÉRY, Paul, 'Oeuvres Complètes. Tome I. Introduction biographique', Gallimard, Paris, 1957, p.26: 'En 1900, P.V. devient le secrétaire particulier de l'un des administrateurs les plus influents de l'Agence Havas, M. Édouard Lebey, qui est atteint de paralysie. Pendant plus de vingt années, il passera trois ou quatre heures par jour auprès de cet homme impotent, mais lucide, qu'il conseille et remplace dans ses affaires.'
- ⁵⁶ AUSTER, Paul, 'Moon Palace', Viking Penguin, New York, 1989, p.123.
- ⁵⁷ WEISENBURGER, Steven, 'Inside Moon Palace', in: BARONE, Dennis (ed.), *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995, pp.129-142.
- ⁵⁸ VERSCHAFFEL, Bart, VAN WINCKEL, Camiel, 'Ik ben verbluft over de rechten die het artistieke zich aanmeet. Vraaggesprek met Rem Koolhaas', in: *De Witte Raaf*, nr. 109, mei-juni 2004, p.7.
- ⁵⁹ AUSTER, Paul, op.cit. (noot 38), pp.282-283.
- ⁶⁰ BECKETT, Samuel, 'Proust', John Calder, London, 1949, p.17.
- ⁶¹ BEKAERT, Geert, 'De mythe van de banalisering', in: *Archis*, nr.3, 1992, p.35.

BIBLIOGRAFIE
NON-FICTIE

AUERBACH, Erich, 'Mimesis. The representation of reality in western literature', Princeton University Press, New Jersey, 1953.

AUSTER, Paul, 'The Bartlebooth Follies', in: *AA Files*, nr.45-46, 2001.

BACHELARD, Gaston, 'La poétique de l'espace', Quadrige/PUF, Paris, 1957.

BAKK, Hans W., 'Dromen dunner dan glas', in: *Raster*, nr. 25, 1983.

BARONE, Dennis (ed.), 'Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster', University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995.

BARTHES, Roland, 'Essais critiques', Éditions du Seuil, Paris, 1964.

–, 'Het werkelijkheidseffect', Historische uitgeverij, Rotterdam, 2004.

–, 'La Tour Eiffel', Éditions du Seuil, Paris, 1989.

–, 'Le bruissement de la langue. Essais critiques IV', Éditions du Seuil, Paris, 1984.

–, 'Oeuvres complètes. Tome III.

1974-1980', Éditions du Seuil, Paris, 1995.

BATAILLE, Georges, 'Oeuvres Complètes. Tome XI. Articles I. 1944-1949', Éditions du Seuil, Paris, 1985.

BECKETT, Samuel, 'Three Dialogues with Georges Duthuit', John Calder Publishers, Londen, 1949.

–, 'Proust', John Calder Publishers, London, 1949.

BEEL, Stéphane, 'Zij is zo, en zo', in: *Stéphane Beel Architect*, Ludion, Gent/Amsterdam, 1999.

BEKAERT, Geert, '51N4E Space Producers', in: *Prijs voor architectuur van de provincie Vlaams-Brabant*, 2002.

–, 'Architectuur zonder schaduw', 010Publishers, Rotterdam, 1988.

–, 'Dante en de architectuur', in: *Archis*, nr.7, 1989, pp.40-46.

–, 'De architectuur moet, zoals ze vroeger de monumentale structuur tot herkenbaarheid heeft gebracht, de nieuwe structuur van de moderne gemeenschap herkenbaar maken', in: *Wonen-TA/BK*, nr.1, 1970, pp. 12-15.

–, 'De mythe van de banalisering', in: *Archis*, nr.3, 1992, pp.33-42.

- , ‘Het einde van de architectuur’, Limburgse Akademische Bibliotheek, 1967.
- , ‘Het hiernamaals van de stad’, in: XAVEER DE GEYTER ARCHITECTEN, *After-Sprawl. Onderzoek naar de hedendaagse stad*, NAI Uitgevers, Rotterdam, 2002, pp.9-18.
- , ‘Het lot van de architectuur. Over het MAC’s in Le Grand Hornu’, in: *De Witte Raaf*, nr.101, 2003, pp.13-16.
- , ‘Het werkelijke van het ver-
toog’, in: HEYNEN, Hilde, *Wonen tussen gemeenplaats en architectuur. Opstellen over stad en architectuur*, 010Publishers, Rotterdam, 1993, pp.131-146.
- , ‘Inleiding’, in: *Xaveer de Geyter Architecten. 12 Projecten*, Ludion, Gent/Amsterdam, 2001, pp.4-5.
- , ‘Leven met architectuur’, in: *Stéphane Beel Architect*, Ludion, Gent/Amsterdam, 1999, pp.5-44.
- , ‘O ma fille tu es trôp belle’, in: VERSCHAFFEL, Bart (ed.), *Over het Interessante. Supplement bij Ver-
toog & Literatuur*, Kritak, Leuven, 1993.
- , ‘Omgaan met Koolhaas’, in: *De Witte Raaf*, nr.109, 2004, pp.2-5.
- , ‘Tempel en circus: alles is ar-
chitectuur. Museum Abteiberg Mönchengladbach – Architect Hans Hollein’, in: *Wonen-TA/BK*, nr.21, 1983, pp. 8-23.
- , ‘De actualiteit van Le Corbusier’, *Vlees en Beton 11*, Laat-
XXe-eeuws genootschap voor architectuur en stedenbouw, Mechelen, 1988.
- , ‘De odyssee van een verlicht ondernemer’, in: *Wonen/TABK*, nr.13-14, 1982.
- , ‘De verteller’, Kunsten-
centrum deSingel, Antwerpen, 1988.
- , ‘Landschap van kerken. 10 eeuwen bouwen in Vlaanderen’, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1987.
- BENJAMIN, Walter, ‘Het Beeld van Proust’, in: *Yang*, jg. 23, nrs.2-3, 1990.
- , ‘Illuminations’, Pimlico, London, 1999.
- , ‘Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis’, SUN, Nijmegen, 1996.
- BLOOMER, Jennifer, ‘Architecture and the Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi’, Yale University Press, New Haven and London, 1993.
- BONTEN, Jef, ‘Grote ontmoetingen. Anton Koolhaas’,

- Uitgeverij Orion, Brugge, 1980.
- CHOAY, Françoise, 'L'allégorie du patrimoine', Éditions du Seuil, Paris, 1992.
- COETZEE, J.M., 'Doubling the Point: Essays and Interviews', Harvard University Press, London, 1992.
- DE KOONING, Mil en VERSCHAFFEL, Bart, 'In gesprek', in: *Stéphane Beel Architect*, Ludion, Gent/Amsterdam, 1999.
- DE KOONING, Mil, 'De economie van de verbeelding. Rem Koolhaas in gesprek', *Vlees & Beton*, nr.4, 1985.
- , 'OMA. Rem Koolhaas in gesprek', *Vlees & Beton*, nr.12, 1989.
- FRANK, Ellen Eve, 'Literary Architecture. Essays Toward a Tradition', University of California Press, London, 1979.
- GIEDION, Sigfried, 'Ruimte, tijd en architectuur', in: HEYNEN, Hilde (red.), *Dat is architectuur!*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001.
- HARVEY, David, 'The condition of postmodernity', Oxford University Press, London, 1990.
- HERMANS, Willem Frederik, 'Experimentele Romans', in: idem, *Het sadistische universum*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1970.
- HOLLIER, Denis, 'La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille', Gallimard, Paris, 1974.
- JANSEN, Gregor, 'Wat terroristen winnen, verliezen de romanschrijvers', in: *Metropolis M*, nr. 1, 2005.
- KOOLHAAS, Rem, 'Delirious New York', The Monacelli Press, New York, 1978.
- KUHNERT, Philip Oswald, 'De ont-plooiing van de architectuur. In gesprek met Rem Koolhaas', in: *De Architect*, nr.1, 1994.
- KWINTER, Sanford, 'Architectures of Time. Toward a theory of the event in the Modernist culture', MIT Press, London, 2001.
- LE CORBUSIER & JEANNERET, Pierre, 'Oeuvre Complète 1910-1929', Les Éditions Girsberger, Zurich, 1960.
- , 'Oeuvre Complète 1929-1934', Les Éditions Girsberger, Zurich, 1957.
- LEACH, Andrew, 'Electricity, Writing, Architecture', in: *Mosaic. A journal for the interdisciplinary study of literature – Special issue: Literature & Architecture*, University of Manitoba, vol.35, nr.4, december 2002.
- LEACH, Neil (ed.), 'Rethinking Architecture', Routledge, London, 1997.

- LOOS, Adolf, 'De potemkinstad', in: HEYNEN, Hilde (red.), *Dat is architectuur!*, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2001.
- MENDELSON, Edward (ed.), 'Pynchon. A collection of critical Essays', Prentice-Hall, New Jersey, 1978.
- MONEO, Rafael, 'Theoretical anxiety and design strategies', MIT Press, Cambridge, 2004.
- MUSIELSKI, Ralph, 'Baugespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der Gläsernen Kette', Reimer, Berlin, 2003.
- O.M.A., Rem Koolhaas and Bruce Mau, 'S,M,L,XL', 010Publishers, Rotterdam, 1995.
- OBERMAN, Warren, 'Existentialism meets postmodernism in Paul Auster's *The Music of Chance*', in: *Critique*, Winter 2004, vol.45, nr.2.
- PAM, Max, 'Interview met Rem Koolhaas', in: *Vrij Nederland*, nr.10, 10 maart 1979.
- PANOFSKY, Erwin, 'Architecture gothique et pensée scolastique', Éditions de Minuit, Paris, 1967.
- PATTEEUW, Veronique (ed.), 'Wat is OMA? Betreffende Rem Koolhaas en het Office for Metropolitan Architecture', NAI Uitgevers, Rotterdam, 2003.
- PEREC, Georges, 'Species of Spaces and Other Pieces', Penguin Books, London, 1999.
- PROUST, Marcel, 'Correspondance. Tome XVIII. 1919', Plon, Paris, 1990.
- RINCKHOUT, Eric, 'Schrappen tot de essentie. Interview met Stéphane Beel', in: *De Morgen*, 23 juni 2001.
- RUSKIN, John, 'The Stones of Venice', Da Capo Press, New York, 1960.
- SCHEEBART, Paul, 'Glasarchitectuur', in: *Raster*, nr. 25, 1983.
- SLOTERDIJK, Peter, 'Sferen', Boom, Amsterdam, 2003.
- , 'Sphären III. Schäume – Plurale Sphärologie', Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.
- T'JONCK, Pieter, 'B-Architecten', in: *De Witte Raaf*, nr.109, mei-juni 2004.
- VALÉRY, Paul, 'Eupalinos ou l'Architecte', Éditions Gallimard, Paris, 1945.
- , 'Cahiers. Tome I', Gallimard, Paris, 1974.
- , 'Cahiers. Tome II', Gallimard, Paris, 1974.

- , ‘De macht van de afwezigheid’, Historische Uitgeverij, Utrecht, 2004.
- , ‘Oeuvres complètes. Tome I’, Editions du Pléiade, Paris, 1974.
- , ‘Oeuvres complètes. Tome II’, Editions du Pléiade, Paris, 1974.
- VAN DEN DRIESSCHE, Maarten, ‘Wat ná het feest?’, in: *Archis*, Juni 2004.
- VAN DIJK, Hans, ‘De architect is verplicht om een respectabel mens te zijn. Rem Koolhaas over zijn boek S,M,L,XL’, in: *Archis*, nr.11, 1994.
- , ‘Interview Rem Koolhaas’, *Wonen-TA/BK*, nr.11, 1978.
- VAN HULLE, Dirk, ‘De mogelikhedenzin van het manuscript’, in: *De Witte Raaf*, jg. 19, nr.114, maart-april 2005.
- VERSCHAFFEL, Bart, ‘De Glans der Dingen’, *Vlees & Beton*, Laat XXe-eeuws-genootschap, 1989.
- , ‘Douce métamorphose! Over gemaskerd spreken, en het respect voor de tekst’, in: *Tijdschrift voor Filosofie (Leuven)*, jg. 60, maart 1998.
- , en VAN WINCKEL, Camiel, ‘Ik ben verbluft over de rechten die het artistieke zich aanmeet. Vraaggesprek met Rem Koolhaas’, in: *De Witte Raaf*, nr. 109, mei-juni 2004.
- , ‘Mon lieu common. Over de betekenis van het ‘werk’ in het moderne’, in: *De Witte Raaf*, nr. 83, januari-februari 2000.
- YATES, Frances A., ‘The art of memory’, Penguin Books, London, 1966.
- YOURCENAR, Marguerite, ‘Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey’, Éditions du Centurion, Paris, 1980.
- , ‘Sous bénéfice d’inventaire’, Éditions Gallimard, Paris, 1962.

GEciteerde
FICTIE

- AUSTER, Paul, 'Moon Palace', Viking Penguin, New York, 1989.
- , 'The Art of Hunger', Faber and Faber, London, 1997.
- BATAILLE, Georges, 'Le Blue du Ciel', 10-18, Paris, 1957.
- BORGES, Jorge Luis, 'Het verslag van Brodie en andere verhalen', De Bezige Bij, Amsterdam, 1998.
- CLAUS, Hugo, 'De Oostakkerse gedichten', in: *Gedichten. 1948-1993*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, p.183.
- COETZEE, J.M., 'Elizabeth Costello', Secker & Warburg, London, 2003.
- , 'Hij en zijn man', Cossee, Amsterdam, 2003.
- , 'Age of Iron', Penguin Books, London, 1990.
- DANTE ALIGHIERI, 'De goddelijke komedie', Atheneum – Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 2000.
- HERMANS, Willem Frederik, 'De blinde fotograaf', in: idem, *Een landingspoging op Newfoundland*, Van Oorschot, Amsterdam, 1957.
- , 'Het behouden huis', in: idem, *Paranoia*, De Bezige Bij, zestiende, herziene druk, 1993.
- KAFKA, Franz, 'Bij de bouw van de Chinese Muur', in: idem, *Verzameld Werk*, Athenaeum-Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 2002.
- NABOKOV, Vladimir, 'The Leonardo', in: *Collected Stories*, Penguin Books, London, 2001.
- PEREC, Georges, 'La vie mode d'emploi', Hachette, Paris, 1978.
- PROUST, Marcel, 'A la recherche du temps perdu', Quarto Gallimard, Paris, 1999.
- PYNCHON, Thomas, 'V.', Jonathan Cape, Londen, 1963.
- RIMBAUD, Arthur, 'Une Saison en Enfer', Atheneum – Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, 'La Nausée', Éditions Gallimard, Paris, 1938.
- STENDHAL, 'De Kartuize van Parma', Atheneum-Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 2003.
- WOOLF, Virginia, 'To the lighthouse', Oxford University Press, 2000.

REGISTER

51N4E 7, 29-31

Adorno, Theodor 55, 58
 Aquino, Thomas van 33
 Atta, Mohammed 127
 Auerbach, Erich 96,97
 Auster, Paul 7, 128, 130, 134-142

Bachelard, Gaston 54, 77
 B-Architecten 28-29
 Barthes, Roland 7, 17, 48, 49,
 52, 54, 55, 69, 70, 72, 75, 79, 97,
 100, 118, 199, 122, 123

Bataille, Georges 11, 129, 130
 Beckett, Samuel 17, 18, 22, 71,
 73, 110, 135, 139, 145
 Beel, Stéphane 23-25, 132, 133
 Bekaert, Geert 5, 17-34, 44, 79,
 80, 86, 92, 95, 97, 104, 120, 122,
 126, 146

Benjamin, Walter 69, 81, 83,
 90, 93, 98, 99, 102-104, 138

Bergson, Thomas 99

Betksy, Aaron 52

Blakelock, Ralph Albert 140

Bloomer, Jennifer 36n31

Borges, Jorge Luis 14, 82

Brouwers, Jeroen 130

Choay, Françoise 20, 71

Claes, Ernest 93

Claus, Hugo 26, 27, 102, 106

Coetzee, J.M. 30, 31, 60

Corbusier, Le 17, 21, 57, 86, 89,
 91-94, 96, 98, 101, 103, 104, 107,
 122

Coupland, Douglas 29

Dante, Alighieri 31, 32, 72

Derrida, Jacques 24

Dijk, Hans Van 35n18, 62

Doesburg, Theo Van 95

Dostojevski, Fjodor 121

Driessche, Maarten Van den
 36n43

Duthut, Georges 22

Eco, Umberto 20

Fellini, Federico 117

Flaubert, Gustave 8, 11, 48

Frank, Ellen Eve 75

Gaigneron, Jean de 76

Gehry, Frank 146

Geyter, Xaveer de 17, 22

Giedion, Sigfried 96

Graves, Michael 20

Grunberg, Arnon 31,50

Hebbelinck, Pierre 19

Hermans, Willem Frederik
 41-46, 48-50, 52, 55-58, 60-62

Hollein, Hans 26-27

Hollier, Denis 37n55, 85n42

Hopkins, Gerard Manley 75

Hulle, Dirk Van 85n40

James, Henry 75
 Jencks, Charles 20, 93
 Joyce, James 24, 89, 103

 Kafka, Franz 86, 93, 98, 99,
 130, 135
 Kierkegaard, Søren 130
 Klee, Paul 83, 97
 Koolhaas, Anton 41
 Koolhaas, Rem 7, 11, 20-22, 28,
 29, 41-45, 48-62, 104, 122, 123,
 126, 127, 132, 141
 Kooning, Mil De 5, 36n28, 44
 Kwinter, Sanford 98

 Leach, Andrew 105
 Lebey, Edouard 139
 Loos, Adolf 58, 102, 103
 Lyotard, Jean-François 26

 Magritte 117
 Mallarmé, Stéphane 77
 Mann, Thomas 89, 90, 94, 95,
 102, 103
 Mondriaan, Piet 95
 Moneo, Rafael 60

 Nabokov, Vladimir 24, 113-117,
 124, 129
 Nietzsche, Friedrich 121

 Ostaijen, Paul Van 105

 Panofksy, Erwin 78
 Pater, Walter 75

 Patteeuw, Véronique 44
 Perec, Georges 69, 70, 134, 135
 Picasso, Pablo 95
 Ponge, Francis 105
 Proust, Marcel 7, 29, 38, 49, 69-
 83, 89, 90, 94-99, 102, 103, 113,
 119, 132, 140, 145
 Pynchon, Thomas 23-26

 Reeth, Bob Van 125
 Reve, Gerard 100
 Rilke, Reiner Maria 92
 Rimbaud, Arthur 26, 28, 92, 93
 Rinckhout, Eric 36n29, 150n46
 Ruskin, John 14, 71, 72, 77

 Sainte-Beuve 132
 Sand, Georges 73, 74
 Sartre, Jean-Paul 57, 107
 Scheerbart, Paul 104, 105
 Seneca 56
 Sloterdijk, Peter 7, 58, 106, 116-
 118, 122, 124
 Stendhal 50

 Taut, Bruno 105
 T'Jonck, Pieter 36n44

 Valéry, Paul 18, 20, 21, 25, 32,
 34, 46, 48, 66, 70, 72, 77, 78, 101,
 105, 110, 114, 124, 130, 139
 Velde, Henry Van de 132
 Vermeer, Johannes 53
 Verschaffel, Bart 3, 6, 35n14,
 36n28, 55, 56, 92, 93, 131, 141

Vico, Giambattista 127

Viollet-le-Duc 71

Woolf, Virginia 94-97, 103, 107,
140, 146

Yates, Frances 77, 81

Yourcenar, Marguerite 72, 82,
89, 90

] 1 [

p.15 DIE NAASTE VERWANTE

] 2 [

p.39 WFH & OMA

] 3 [

p.67 HET MIRAKEL VAN DE ANALOGIE

] 4 [

p.87 VOLSTREKTE ILLUSIELOOSHEID,
ONVOORWAARDELIJKE AFFIRMATIE

] 5 [

p.111 “IT’S MIND OVER MATTER!”