

voor Henry, voor Rhea en voor Jarno

Promotor	Prof. dr. Jürgen Pieters Vakgroep Letterkunde
Copromotor	Prof. dr. Lars Bernaerts Vakgroep Letterkunde

Decaan	Prof. dr. Marc Boone
Rector	Prof. dr. Anne De Paepe

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Flora Keersmaekers

De schrijver als lezer

*Literatuuropvatting en leesmethode in Vladimir
Nabokovs colleges over literatuur*

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de letterkunde

2015

Dankwoord

In de eerste plaats gaat mijn dank uit naar mijn promotor, prof. dr. Jürgen Pieters, voor zijn inzet. Die inzet zorgde ervoor dat ik meteen na mijn masterjaar de kans kreeg om aan mijn doctoraat te beginnen, en leidde me ook met vaste hand naar een succesvolle afronding ervan. Ik ben professor Pieters dankbaar voor zijn enthousiasme voor mijn onderzoeksproject, en voor alle feedback die ik de voorbije jaren heb gekregen. Zijn reflecties en opmerkingen daagden me steeds uit om het beste uit mezelf én uit mijn onderzoeksmateriaal te halen, en wisten dat te doen op een bijzonder stimulerende manier. In moeilijker periodes kon ik op begrip en geduld rekenen, en ik ben hem daarvoor zeer erkentelijk. Dat geldt ook voor mijn co-promotor, prof.dr. Lars Bernaerts. Ik ben hem veel dank verschuldigd. Hij was steeds beschikbaar wanneer ik raad of hulp nodig had en leverde met zijn kennis en inzichten een belangrijke bijdrage tot mijn onderzoek. Bovendien heb ik het plezier gekend een aantal jaren een bureau met hem te delen. Ik denk met veel warmte terug aan de fijne gesprekken die we hebben gehad, ook over zaken die niets met wetenschappelijk onderzoek te maken hadden. Ook prof. dr. Bart Vervaeck wil ik hier hartelijk bedanken voor zijn begeleiding en advies.

Ik prijs me gelukkig met zo veel lieve vrienden en familieleden die altijd maar bleven vragen hoe het ging, en altijd zeiden dat het vast goed kwam. Dankjewel hiervoor, allemaal. Jullie zijn met te veel om allen bij naam te noemen, maar ik vertrouw erop dat jullie weten dat ik jullie dankbaar ben. Toch wil ik expliciet de meisjes van het Heilig-Hartinstituut bedanken voor het liefdevol supporteren, en ook Aurélie Van de Peer, partner in crime. Mijn ouders hebben vele vrienden die bij elke ontmoeting lieve en bemoedigende woorden spraken. Ook hen kan ik hier niet allemaal vermelden, behalve natuurlijk mijn meter Ciele en haar man Toon: verschrikkelijk hard bedankt voor jullie steun. Mijn schoonfamilie wil ik hier ook mijn dank betuigen, voor het begrip wanneer ik feestjes moest overslaan, voor de interesse en voor het luisteren naar mijn bekommernissen. Mijn zussen ben ik bijzonder erkentelijk voor hun onwrikbare geloof en vertrouwen. Er zijn weinig mensen die mij beter kennen, en dat zorgde ervoor dat ze altijd precies wisten wat ze moesten zeggen op welk moment. Ik heb mijn doctoraat kunnen afmaken door te proberen net zo moedig en volhardend te zijn als zij.

Ik beschouw dit proefschrift als een gezamenlijke verwezenlijking van mezelf en drie andere mensen. Om te beginnen had ik dit allemaal niet kunnen doen zonder de steun van mijn man Nico. Hij heeft geen idee hoe dankbaar ik hem ben voor zijn aanmoediging, zijn geduld en de opvang van de kinderen. Zonder uitzondering heeft hij elke zorg die ik had, opgevangen, elke twijfel die ik had, aangehoord, en elke gril die de spanning en de vermoeidheid met zich meebrachten, gedoogd. Ik had niemand anders naast me willen hebben op deze tocht. De twee andere mensen zijn mijn ouders. Ik zal nooit vergeten wat zij voor mij hebben gedaan om dit proefschrift te helpen verwezenlijken. Woorden schieten tekort om hen te bedanken. Ik kan alleen maar zeggen dat ik elke doctorandus of doctoranda ouders als de mijne toewens.

Ik wil dit proefschrift opdragen aan Rhea en Jarno, die van mij de fierste mama van de wereld maken, en aan Henry Coenjaarts, die zo wordt gemist.

Inhoudstafel

Inleiding.....	1
<i>Deel 1 ‘The perfect dictator in that private world’: Nabokovs poëtica.....</i>	<i>7</i>
Hoofdstuk 1 Achtergrond.....	9
1.1 Vladimir Nabokov: biografie	9
1.2 Close-up: de lectures	12
Hoofdstuk 2 De ontwikkeling van een gedachtegoed.....	21
2.1 Verraad.....	22
2.2 Drie soorten vertalingen.....	24
2.3 Lezen en vertalen.....	27
2.4 ‘Onvertaalbaarheid’	29
2.5 1941-1965: van auteur naar geleerde	32
2.6 De ware impact van voetnoten.....	35
2.7 Besluit: literatuur versus geleerdheid	38
Hoofdstuk 3 Poëtica en leesmethode	41
3.1 Werk en werkelijkheid	44
3.1.1 Beginnen bij het begin: de werkelijkheid volgens Vladimir Nabokov	44
3.1.2 Literatuur en de werkelijkheid.....	49
3.1.3 Het vervreemdingseffect.....	56
3.2 Auteur en lezer	59
3.2.1 ‘La tyrannie de l’auteur’	60
3.2.2 Beeld en verbeelding.....	62
3.2.3 Van schrijver naar lezer	67
3.2.4 Het belang van de ruggengraat	71
3.2.5 Besluit.....	74
3.3 Nabokovs leesmethode	77
3.3.1 Plot, thema en structuur	79
3.3.2 Stijl en beeldspraak	87
3.3.3 Personages en vertellers	90
3.3.4 Besluit.....	94

<i>Deel 2 Fenomenologische en formalistische aspecten verder uitgediept.....</i>	<i>97</i>
--	-----------

Hoofdstuk 4 ‘Thinking the thoughts of another’: Nabokov en de fenomenologie 99

4.1	Waarom fenomenologie?.....	99
4.1.1	Inleiding.....	99
4.1.2	De fenomenologische literatuurwetenschap.....	100
4.1.3	The marvel of consciousness.....	104
4.1.4	De keuze voor Rousset.....	109
4.2	De roman als schilderij: Nabokov en Rousset.....	110
4.2.1	Inleiding.....	110
4.2.2	Jean Rousset: de vorm is cruciaal voor de betekenis.....	112
4.2.3	Van beeld naar woord naar beeld.....	115
4.2.4	Literaire sensitiviteit & poëtische sensibilliteit.....	117
4.3	‘As Flaubert intended it to be discussed’: <i>Madame Bovary</i> volgens Nabokov en Rousset.....	120
4.3.1	Inleiding.....	120
4.3.2	De rol van Flaubert.....	123
4.3.3	De lectuur van <i>Madame Bovary</i>	126
4.4	‘As Proust meant it to be seen’: Nabokov en Rousset lezen <i>À la recherche du temps perdu</i>	131
4.4.1	Inleiding.....	131
4.4.2	Het ‘probleem’ van de <i>Recherche</i>	136
4.4.3	De lectuur van <i>À la recherche du temps perdu</i>	143
4.5	Besluit.....	146

Hoofdstuk 5 Nabokov en het Russisch Formalisme 149

5.1	Introductie.....	149
5.1.1	Inleiding.....	149
5.1.2	Het Russisch Formalisme.....	150
5.1.3	Status Quaestionis.....	152
5.2	Nabokov en Viktor Sjklovski.....	155
5.2.1	De verwantschap: Kunst als procédé.....	155
5.2.2	Sjklovski’s <i>Theory of Prose</i> naast Nabokovs lectures.....	161
5.3	Het conflict tussen taalsystemen en het bewustzijn.....	170

Conclusie 175

Bibliografie 181

Inleiding

Vladimir Nabokov is wereldwijd bekend. Zijn oeuvre is vertaald naar tientallen talen en bewerkt tot films en toneelstukken. Menig gezaghebbend auteur noemt Nabokov als voorbeeld en inspiratiebron. Zijn impact op de twintigste-eeuwse literatuur kan moeilijk worden overschat. Samen met Jorge Luis Borges wordt Nabokov geroemd als internationaal wegbereider van het postmodernisme. Zowel in de Russische als in de Amerikaanse literatuurgeschiedenis staat hij geboekstaafd als een van de groten uit de 20^e eeuw. Er is een International Vladimir Nabokov Society, die een mailinglist beheert via welke ‘Nabokophiles’ en ‘Nabokovians’ elkaar dagelijks op de hoogte kunnen houden van alles wat ook maar over Nabokov verschijnt. Verschillende tijdschriften zijn uitsluitend gewijd aan het werk en leven van de Russisch-Amerikaanse schrijver en hebben een groot ledenbestand. Het aantal wetenschappelijke artikels en boeken over Nabokov en zijn werk valt moeilijk te overzien.

Kortom: er is al veel inkt gevloeid over Vladimir Nabokov. De meeste academische publicaties zijn gewijd aan zijn romans, verhalen en gedichten, en een aantal daarvan geeft een beeld van de filosofische invloeden die in Nabokovs werk te onderkennen zijn. Zo wordt binnen de Nabokovstudies bijvoorbeeld algemeen aanvaard dat Bergson een belangrijke invloed had op Nabokovs denken over tijd, zoals dat bijvoorbeeld uit *Ada* naar voren komt. Ook is er al gewezen op denkbeelden over literatuur die Nabokov hoogstwaarschijnlijk aan Flaubert of Proust heeft ontleend, en is er vastgesteld hoe bepalend Poesjkin en Gogol waren voor zijn ontwikkeling als schrijver. In verhouding zijn er echter relatief weinig artikelen, laat staan monografieën, die gewijd zijn aan Nabokovs literatuuropvatting *an sich*. Zijn denken over literatuur wordt zelden losgekoppeld van zijn eigen literaire productie als schrijver. Zo veel er over zijn fictie is geschreven, zo weinig werk is er exclusief gewijd aan de literatuurkritiek en –theorievorming die terug te vinden is in het (weliswaar minder omvangrijke) non-fictionele deel van zijn oeuvre. Nabokov heeft zichzelf natuurlijk altijd in de eerste plaats als schrijver geprofileerd, en nooit als literatuurtheoreticus. Hij was een figuur die geen blad voor de mond nam, regelmatig in de clinch lag met collega’s en commentatoren en te pas en te onpas zijn mening spuide. Dat zorgt voor een schat aan

materiaal dat niettemin uitnodigt om dieper op die meningen in te gaan, deze met elkaar te verbinden en zo een literatuurtheoretisch profiel voor Nabokov op te bouwen. Een belangrijk onderdeel van dat materiaal wordt gevormd door *Lectures on Literature* (1980) en *Lectures on Russian Literature* (1981), twee postuum gepubliceerde bundels die Nabokovs lesnotities verzamelen. Geen enkele docent is ooit 100% neutraal, maar zeker Nabokov stuurde zijn studenten met vaste hand in een bepaalde richting. De colleges bevatten een heleboel expliciete en impliciete poëtische aannames, en moeten wat dat betreft niet onderdoen voor bijvoorbeeld de essays, interviews en brieven verzameld in *Strong Opinions* of de correspondentie die in *Selected Letters of The Nabokov-Wilson Letters* is samengebracht.

Wat echter opvalt, is dat de bestaande poëtische studies zich voornamelijk richten op de vraag hoe Nabokov het schrijverschap conceptualiseerde. Aangezien hij in de eerste plaats schrijver was, is dat logisch, omdat men wil weten hoe hij precies te werk ging en welke overtuigingen hem daarbij leidden. Nabokov schetste van zichzelf het beeld van een zeer autoritaire auteur. Dat beeld maakt dus dat Nabokovs eigen retoriek al automatisch de aandacht op de auteursfiguur vestigt. Uiteraard is het materiaal uit de colleges interessant om meer te weten te komen over Nabokovs auteursbegrip. Maar ik wil in dit proefschrift het poëtische onderzoek opentrekken en een antwoord vinden op de vraag naar Nabokovs idee van literaire communicatie. Zo onthullen de lesnotities niet alleen wat volgens Nabokov de kracht van het literaire kunstwerk bepaalde, maar ook welke leesmethode zijn studenten volgens hem dienden te hanteren om tot het juiste begrip van die artistieke kracht te komen. Door die leesmethode te analyseren en zijn poëtische uitspraken met elkaar en met die methode in verband te brengen, zal ik aantonen welke rol het kunstwerk (de roman) en de lezer volgens Nabokov speelden. Zo kan ik Nabokovs uitspraken over het creatieproces van literatuur, afkomstig uit andere primaire bronnen, kaderen en aanvullen met zijn ideeën over het *receptie*proces ervan. Dit proefschrift beoogt dus de bestaande poëtische studies te nuanceren. Meer bepaald het eerste deel van dit proefschrift is gewijd aan een diepgaande studie van Nabokovs poëtica, zowel wat de ontwikkeling ervan betreft, als de belangrijkste pijlers, als de manier waarop die in de praktijk van de colleges tot uiting komt. Ik probeer daarbij ook bewijs te vinden voor de stelling dat niet alleen Nabokovs activiteit als schrijver bepaalde hoe hij les gaf, maar dat ook het omgekeerde het geval was: dat de noodzaak zich als lezer op te stellen en zijn manier van lezen uit de doeken te doen, van invloed was op zijn literatuuropvatting.

In het eerste hoofdstuk schets ik de achtergrond waartegen het onderzoek wordt gevoerd. Een analyse van de ontstaansgeschiedenis van de *lectures* leert ons hoe ze zich tot elkaar verhouden en hoe de uiteindelijke publicaties tot stand zijn gekomen. In het tweede hoofdstuk onderzoek ik de samenhang tussen Nabokovs ervaring als docent en zijn vertaalpraktijk. De precieze verbanden duid ik in het hoofdstuk aan. Zoals ik wil bewijzen, is dit relevant omdat Nabokovs voorschriften voor de vertaler evolueren in de

richting van de aanwijzingen voor het lezen die hij zijn studenten gaf. Bovendien kregen de vertalingen hetzelfde didactische oogmerk mee als zijn lessen, waardoor zijn commentaar in het notenapparaat inhoudelijk opvallende gelijkenissen vertoont met de colleges. Nabokovs vertaling van *Jevgeni Onegin* is een mooie casus om aan te tonen dat Nabokov zich meer met de lezer ging identificeren en hoe zijn benadering van teksten ontwikkeld werd in en door de wisselwerking tussen vertalen en lesgeven. In het derde hoofdstuk komen dan de kernprincipes van Nabokovs poëtica uitgebreid aan bod, en neem ik zijn leesmethode onder de loep. Ter inleiding ga ik dieper in op het begrip 'poëtica', meer bepaald op de indeling die M.H. Abrams voorstelde en de commentaar daarop van A.L. Sötemann en W.J. Van den Akker. In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik het materiaal uit de lectures gebruiken om te wijzen op patronen en mogelijkheden voorwaarden in Nabokovs poëticaal denken, die de bestaande studies naar mijn ervaring nog onvoldoende hebben belicht. In de eerste paragraaf ga ik na hoe Nabokov de werkelijkheid concipieerde, en in het verlengde daarvan, de verhouding tussen die werkelijkheid en de literatuur (en bij uitbreiding kunst). In de tweede paragraaf vul ik een analyse van Nabokovs auteursbeeld aan met mijn bevindingen betreffende zijn schrijfp praktijk. Nabokovs beschrijvingen van het fenomeen 'inspiratie' en van de esthetische ervaring stellen me in staat om de lijn door te trekken naar de lezer en diens rol in het literaire communicatieproces. De derde paragraaf legt het verband tussen deze theorievorming en Nabokovs benadering van literaire teksten. Hier staan de lectures zelf centraal. De bestaande poëticaal studies kijken naar Nabokovs romanproductie om patronen te achterhalen, maar ik wil de *lectures* als een volwaardig en apart onderdeel van Nabokovs oeuvre bij dit onderzoek betrekken. Hun ontstaansgeschiedenis (ze waren niet bedoeld voor publicatie en zijn daartoe niet voorbereid door Nabokov zelf, maar door redacteurs) maakt dit een minder evident standpunt. Toch onthullen ze volgens mij hoe Nabokov omging met het werk van andere schrijvers en wat hij daarvan wilde overbrengen naar 'de buitenwereld'. In mijn bespreking wijs ik op de constanten in Nabokovs aanpak, ga ik in op zijn definities van letterkundige begrippen en probeer ik zowel een systematiek naar voren te laten komen als te wijzen op inconsistenties.

Hoewel een intrinsieke studie van Nabokovs poëtica veel vragen beantwoordt, brengt ze ook een aantal nieuwe vragen aan de oppervlakte. Door de lectures bij die studie te betrekken, kan ik een duidelijker beeld schetsen van Nabokovs opvatting van de verhouding tussen een literair kunstwerk en de werkelijkheid waarin het tot stand komt, en van zijn idee van de relatie tussen auteur en lezer. Maar wanneer men dan nagaat hoe hij zelf leest, is het niet meteen glashelder hoe die denkbeelden zich vertalen naar zijn leesmethode. Aan het einde van het eerste deel van dit proefschrift heb ik Nabokovs literatuurkritiek geprofileerd en vastgesteld welke de achterliggende poëticaal overtuigingen zijn, maar de band ertussen komt nog niet voor als volkomen eenduidig. Op dit punt biedt een comparatieve aanpak een uitkomst. Ik vergelijk zowel

Nabokovs belangrijkste theoretische uitgangspunten als zijn leespraktijk met die van de School van Genève en het Russisch Formalisme. Op die manier kan ik ingaan op de onmiskenbare punten van verwantschap met deze literatuurwetenschappelijke stromingen die zich bij de studie van Nabokovs poëtica hebben opgedrongen. Meer specifiek valt bij Nabokov een sterke nadruk op de *subjectiviteit* van de auteur te onderkennen, zoals dat in het werk van de School van Genève ook het geval is. Tegelijkertijd heeft Nabokov ook de neiging om de autonomie van de roman te benadrukken en het literaire kunstwerk in *objectieve* termen te benaderen, zoals de Russisch Formalisten dat doen. Dit proefschrift wil de vraag beantwoorden hoe deze ‘tegengestelde’ polen in Nabokovs poëtica toch kunnen samenhangen. Door Nabokovs denken en werkwijze naast die van anderen te stellen, ben ik in staat zijn profiel beter bepalen en de relatie tussen zijn auteursgerichte literatuuropvatting en zijn formalistische lectuur beter te begrijpen. In het tweede deel werk ik de vergelijkingen uit. Ook hierbij analyseer ik eerst de respectievelijke poëtische premissen, om vervolgens verschillende analyses van romans van Flaubert, Proust en Dickens naast elkaar te leggen.

Wanneer ik Nabokovs literatuuropvatting en leesmethode in verband breng met de School van Genève en het Russisch Formalisme begin ik eveneens een lacune in de Nabokovstudies op te vullen. Tot op vandaag is er relatief weinig geschreven over de gelijkenissen die te bespeuren vallen tussen Nabokovs poëtica en/of leesmethode en het werk van (groepen) literatuurwetenschappers. Een uitzondering wordt gevormd door een niet erg uitgebreide reeks artikelen die in Nabokovs romans (al dan niet kritische) verwijzingen menen te onderkennen naar de essays en boeken van Viktor Sjklovski. In het Engels is er één boek(deel) dat op basis van die verwijzingen verder uitzoekt hoe Nabokov zich verhoudt tegenover het Russisch Formalisme en het werk van Sjklovski. Wat literatuurwetenschappelijke invalshoeken betreft, hebben de Nabokovstudies dus nog onontgonnen terrein voor zich liggen. Dit heeft misschien te maken met de eerder late publicatie van de *lectures* in de jaren tachtig en met het feit dat ze nog niet anders zijn benaderd dan ter bijkomende illustratie van studies over de rest van Nabokovs oeuvre. Brian Boyd wijst in *The Russian Years* (1990), een van zijn standaardwerken over Nabokov, op het primaat van het bewustzijn voor Nabokovs filosofie, en die stelling wordt ook in andere artikels wordt aanvaard. Toch is er slechts weinig secundaire literatuur die het verband legt met de fenomenologie. Nergens in de overzichtswerken of ‘companions’ die ik heb geraadpleegd, wordt de fenomenologische filosofie of literatuurwetenschap gesuggereerd als kader voor een eventuele vergelijking.

Ongetwijfeld zijn er ook nog verbindingen te maken met andere literatuurcritici (en ik zal niet nalaten daarop te wijzen). De overeenkomsten tussen Nabokovs (lees)poëtica en filosofie en die van de School van Genève vallen echter niet te ontkennen en hebben bovendien betrekking op punten die een aantal essentiële pijlers van Nabokovs theorie uitmaken. In het vierde hoofdstuk (het eerste van het tweede deel) beargumenteer ik in

de eerste paragraaf mijn keuze voor de fenomenologische invalshoek, en in het bijzonder voor Jean Rousset als ‘vertegenwoordiger’ van die school. Vanuit de nadruk op het subjectieve aspect van literatuur vinden we bij de School van Genève namelijk weinig tot geen aandacht voor de vormelijke elementen van romans, en worden de romans zelden tot nooit individueel bestudeerd. Nabokov hechtte daar echter veel belang aan, maar Jean Rousset weet de fenomenologische principes te verzoenen met aandacht voor de vorm van een literair kunstwerk. In de tweede paragraaf leg ik de respectievelijke poëtische uitgangspunten van Rousset en Nabokov naast elkaar. In de twee volgende paragrafen ga ik dan aan de slag met beider lectuur van *Madame Bovary* en *À la recherche du temps perdu*. Het is hierbij mijn bedoeling om een verwantschap te laten zien, maar tegelijkertijd ook aan te wijzen waar hun aanpak uiteenloopt en wat die aanpak dus uniek maakt. Zo onderscheidt Nabokovs benadering zich als tekstextern, blijkt hij de auteursintenties van Flaubert en Proust niet als uitgangspunt te nemen en kent hij elk werk een individuele creatieve kern toe. Die inzichten vormen een waardevolle aanvulling op mijn bevindingen uit het eerste deel. Ze helpen bijvoorbeeld beter te begrijpen hoe Nabokov zich verplaatst naar het scheppende brein van de auteur door de aandacht te vestigen op elementen als stijl en structuur.

Hierna volgt nog een laatste hoofdstuk over het Russisch Formalisme en Viktor Sjklovski. De reden hiervoor is tweeledig. In de eerste plaats blijkt zowel uit het eerste deel als uit de vergelijking met Rousset dat Nabokovs poëtica en leesmethode minstens evenveel formalistische aspecten bevatten als fenomenologische. Dat valt onmogelijk te negeren en vraagt dus om duiding. Ten tweede (en dat is ook meteen de verklaring voor de volgorde van de hoofdstukken) voegt de vaststelling van de fenomenologische elementen in Nabokovs poëticaal systeem een belangrijke correctie toe aan de huidige stellingen over Nabokov en het Russisch Formalisme. Momenteel wordt de lijn waarop de verwantschap tussen Nabokov en het Russisch Formalisme (en meer bepaald Sjklovski) wordt gesitueerd, mijns inziens te ver doorgetrokken. Dat is ook de reden waarom ik niet kies voor andere Russisch formalisten om de vergelijking met Nabokov te maken, ook al zou ik daarmee wel een onbetreden pad in de Nabokovstudies opgaan. Wat ik hier wil doen, is mijn onderzoeksresultaten uit de voorafgaande delen van mijn proefschrift aanwenden om de secundaire literatuur bij te sturen. Sjklovski en Nabokov mogen literatuur dan wel beiden benaderen in termen van ‘procedés’ en technieken, die haar haar louterend effect zouden meegeven, maar wat het individuele, creatieve bewustzijn van de auteur betreft, zijn hun meningen allesbehalve zo gelijklopend als soms wordt voorgesteld. Dat mijn werkwijze hier enigszins verschilt van die in het hoofdstuk over de fenomenologie, ligt dus aan het feit dat dit hoofdstuk in belangrijke mate gaat om de correctie van reeds bestaande bevindingen. Dit terwijl de verwantschap tussen Nabokov en de fenomenologische literatuurwetenschap nog niet was verkend en een degelijke inleiding dus onontbeerlijk was. Ook wordt slechts een klein aantal van de romans en verhalen die Nabokov behandelt in *LRL* ook door de

formalisten onderworpen aan een omvangrijke analyse. En in die gevallen blijken Nabokovs teksten dan weer te oppervlakkig en te kort om een concrete vergelijking van de benaderingen echt zinvol te maken. Daarom ga ik in dit hoofdstuk meer in op de theoretische en filosofische denkbeelden die de formalistische literatuuropvatting en die van Nabokov onderbouwen.

Dit proefschrift is niet geschreven om de *invloed* van de vermelde stromingen op Nabokov te bewijzen; elke ‘Nabokovian’ of ‘Nabokophile’ weet dat dat vergeefse moeite is, zoals Nabokov zelf beweerde in *Strong Opinions*. (SO 152) In het uitwerken van de vergelijkende analyses wil ik vooral uitzoeken welke elementen Nabokovs poëtica bij uitstek karakteriseren. Het is in de eerste plaats mijn doel de lezer een goed en grondig gefundeerd begrip mee te geven van de manier waarop Nabokov literatuur in al haar aspecten benaderde, inclusief de losse eindjes in die benadering. Tot slot geef ik graag nog een van Nabokovs reflecties mee. Ze komt uit een interview met *The Paris Review*:

INTERVIEWER: Do you think literary criticism is at all purposeful? Either in general, or specifically about your own books? Is it ever instructive?

NABOKOV: The purpose of a critique is to say something about a book the critic has or has not read. Criticism can be instructive in the sense that it gives readers, including the author of the book, some information about the critic's intelligence, or honesty, or both.¹

Literaire kritiek zegt volgens Nabokov dus nog het meeste over de criticus zelf. Vanuit die optiek wil ik mijn lezer nu uitnodigen om zich te verdiepen in de criticus die Nabokov zeker ook was.

¹ Gold, Herbert. ‘Interview with Vladimir Nabokov’. In: *The Paris Review*, No. 41, Summer-Fall 1967. (Paginanummering onbekend) <http://www.theparisreview.org/interviews/4310/the-art-of-fiction-no-40-vladimir-nabokov> (Geconsulteerd op 20/02/2015)

Deel 1

‘The perfect dictator in that private world’:

Nabokovs poëtica

Hoofdstuk 1

Achtergrond

1.1 Vladimir Nabokov: biografie¹

Vladimir Nabokov heeft veel van de wereld gezien. Nooit heeft hij langer dan twintig jaar op dezelfde plek gewoond. Dit biedt ons de mogelijkheid zijn leven onder te verdelen in vier periodes: een periode in Rusland, een in Europa, een in Amerika en ten slotte een in Zwitserland.

Vladimir Vladimirovich Nabokov wordt op 23 april 1899 (volgens de Juliaanse kalender, die in Rusland tot 1918 gebruikt werd, was dat 10 april) geboren in Sint-Petersburg als de oudste van de vijf kinderen van Vladimir Dmitrievich Nabokov en Elena Ivanovna Nabokov (geboren Rukavishnikov). In Rusland beleeft hij de idyllische kindertijd zoals hij die beschrijft in zijn autobiografie *Speak, Memory*. Zijn familie is zeer welgesteld en van jongs af aan krijgt Vladimir naast instructie in zijn moedertaal ook lessen Frans en Engels. Hij geniet een uitstekende opleiding en stort zich in zijn vrije tijd op het lezen van boeken, het verzamelen en bestuderen van vlinders, schaken en zo veel meer. In 1914, wanneer hij vijftien is, maakt hij zijn eerste gedicht, waarna nog vele zullen volgen. Het schrijven zal hem nooit meer loslaten. Van die andere grote liefde, Rusland, moet hij drie jaar later echter definitief afscheid nemen. Met de bolsjewistische revolutie in 1917 is Nabokovs Russische periode afgelopen. Zijn vader, een belangrijk lid van de liberale partij, stuurt zijn gezin naar de Krim en voegt zich in december bij hen.

¹ De informatie in deze paragraaf is gebaseerd op de volgende lectuur: Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Vintage, 1989./ Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton (NJ): Princeton U.P., 1990./ Idem. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton (NJ): Princeton U.P., 1991./ Field, Andrew. *The Life and Art of Vladimir Nabokov*. Londen: Futura Publications, 1988./ Connolly, Julian W. (ed.). *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge U.P., 2007 (2005), pp. xv-xxiii./ Nicol, Charles. 'Teaching'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 705-709.

In 1919 trekken de Nabokovs naar Londen. Vladimir reist met zijn broer Sergej door naar Cambridge, waar hij zoölogie, Frans en Russisch zal studeren aan Trinity College. In 1920 verhuist zijn familie naar Berlijn. Op 28 maart 1922 sterft zijn vader, neergeschoten wanneer hij partijgenoot Pavel Miliukov voor een aanslag wil beschermen. De gebeurtenis laat een enorme indruk na op Nabokov, en zal dan ook meermaals een echo vinden in diens werk. In juni van datzelfde jaar, 1922, is Nabokov afgestudeerd en reist hij eveneens naar de Duitse hoofdstad. Gedurende vijftien jaar is Nabokov daar werkzaam als schrijver, dichter en vertaler (voornamelijk naar het Russisch, zoals Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*). 1925 is een belangrijk jaar: hij trouwt met Véra Evseevna Slonim en schrijft zijn eerste roman, *Masjenka*. Dit boek is het eerste in de reeks van de ongeveer tien 'Russische romans' van zijn hand, die hij achteraf allemaal naar het Engels vertaalde, zij het meestal met de hulp van zijn zoon Dmitri (1934-2012) of andere vertalers. Voorbeelden zijn *Laughter in the Dark* (oorspronkelijk *Kamera Obskura*, 1933) of *Invitation to a Beheading* (oorspronkelijk *Priglaseniye na kazn'*, 1938). Hij verwerft bekendheid binnen de Russische emigrantengemeenschap, maar kan onmogelijk rondkomen van zijn literaire activiteiten alleen. Daarom geeft hij daarnaast lessen Engels en Russisch, maar ook bijvoorbeeld tennis en boksen. In 1936 verliest Véra haar werk vanwege haar joodse afkomst. In januari van het volgende jaar, 1937, vertrekt Nabokov uit Duitsland voor een tournee van lezingen, en hij besluit om daarna niet meer terug te keren. Hij vestigt hij zich met zijn vrouw en zoon in Parijs. In 1939 schrijft hij zijn eerste roman in het Engels, *The Real Life of Sebastian Knight* (gepubliceerd in 1941). In datzelfde jaar sterft zijn moeder in Praag en gaat Nabokov, die wegens de oorlogsdreiging niet van plan is om lang in Frankrijk te blijven, op zoek naar werk in Engeland. Het aanbod om in de zomer van 1941 een cursus Russische literatuur te doceren aan de universiteit van Stanford wordt door Nabokov aanvaard, en zorgt ervoor dat het gezin Nabokov in mei 1940 naar New York afreist.²

Gedurende het eerste jaar van zijn Amerikaanse periode huurt hij voor zichzelf en zijn familie een appartement in Manhattan, werkt hij als vlinderdeskundige voor het American Museum of Natural History en schrijft hij stukken voor de *New Republic* en de *New York Sun*. Ook het schrijven van een reeks lezingen over Russische literatuur, die in de volgende paragraaf aan bod zullen komen, houdt hem aan het werk. Een belangrijke ontmoeting is die met Edmund Wilson, die een grote rol zal spelen in het introduceren, verspreiden en promoten van Nabokovs werk in de Amerikaanse literaire wereld. In 1941 geeft Nabokov zijn eerste lessen Russische literatuur aan Wellesley College (in Wellesley, Massachusetts), wat hem vanaf de herfst een eenjarige betrekking als docent

² Een leuk detail: aangezien Nabokov geen rijbewijs heeft, wordt hij in de zomer van 1941 dwars door de Verenigde Staten naar Stanford gevoerd door een oud-studente, Dorothy Leuthold. Onderweg ontdekt hij een nieuwe vlindersoort, die hij uit dankbaarheid naar haar noemde: *Neonympha dorothea*. (Connolly, *The Cambridge Companion to Nabokov*, xix-xx.)

vergelijkende literatuurwetenschap oplevert. Gedurende het academiejaar 1941-1942 wonen de Nabokovs in Wellesley, zodat Nabokov ook in de buurt is van het Museum of Comparative Zoology van de universiteit van Harvard, waar hij de vlindercollectie helpt samenstellen. In 1942 wordt hij daar vast benoemd als lepidopterist. Het gezin verhuist naar Cambridge, Massachusetts, waar het tot juni 1948 zal blijven wonen. Zes jaar lang is Nabokov verbonden aan het museum, geeft hij lessen en lezingen aan Wellesley College (waar hij in zijn eentje de afdeling Russisch vertegenwoordigt) en andere universiteiten en schrijft hij romans, gedichten, verhalen en literaire studies. Het is een tijd die getekend wordt door onzekerheid over Nabokovs betrekkingen en over het succes van zijn boeken. Het gezin is relatief arm en soms hebben Vladimir en Véra het moeilijk om rond te komen. De vaste aanstelling die Nabokov door Cornell, een universiteit in Ithaca, New York, aangeboden krijgt, brengt verbetering in hun situatie. In 1948 begint hij er Russische literatuur te doceren, in 1950 komt het college over Europese fictie erbij. Hij is geliefd als lesgever, maar als auteur realiseert hij zijn grote doorbraak pas met *Lolita* (1955), zijn derde Engelstalige werk na het al vernoemde *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) en *Bend Sinister* (1947). Het overweldigende succes van deze roman maakt een einde aan Nabokovs financiële moeilijkheden en zorgt ervoor dat zijn naam voorgoed in het westerse literaire geheugen gegrift staat. Opvolgers *Pnin* (1957), *Pale Fire* (1962) en *Ada* (1969) zullen zijn reputatie bevestigen. Zo wordt *Pnin* genomineerd voor een National Book Award. Doordat hij nu zonder zorgen de kost kan verdienen met schrijven, verminderen Nabokovs academische activiteiten langzaam maar zeker. In 1959 neemt hij ontslag bij Cornell en reist hij naar Europa. In 1961 vestigt hij zich met Véra in het Palace Hotel in het Zwitserse Montreux. Hij blijft er schrijven tot zijn dood op 2 juli 1977.

Nabokovs leven werd dus getekend door een Russische periode, een Europese, een Amerikaanse en een Zwitserse. Het geheel van zijn romans, dat slechts een deel is van zijn oeuvre, laat zich gemakkelijker opdelen, in 'Russische' en 'Engelse' romans. De lessen literatuur die in dit proefschrift worden aangewend, zijn hoogstwaarschijnlijk allemaal ontstaan op Amerikaanse bodem en dit voordat *Lolita* Nabokovs leven drastisch zou veranderen. (LRL vii) Het is interessant ons af te vragen hoe Nabokovs werk in het algemeen, maar zijn *lectures* in het bijzonder zouden zijn geëvolueerd als hij niet zo beroemd was geworden. Het gaat hier immers om de lezingen van iemand die beseftte dat het goed mogelijk was dat lesgeven altijd zijn grootste bron van inkomsten zou blijven, en dus zijn belangrijkste activiteit. Misschien was doceren zelfs de enige manier om ooit enige erkenning en naambekendheid te krijgen binnen de (al dan niet academische) literaire wereld? Aan de andere kant bleef Nabokov toegewijd aan het schrijven, gedisciplineerd en altijd kritisch voor zichzelf. (Denk maar aan de controverse rond de postume publicatie (in 2009) van zijn laatste roman *The Original of Laura*, waarvan het manuscript, als het aan hem had gelegen, eigenlijk verbrand had moeten worden.) Hij geloofde oprecht in zijn eigen auteurschap en bleef hopen op

erkenning in de vorm van bekendheid en commercieel succes. Hij vond steun bij zijn agenten en vrienden als Edmund Wilson en Morris Bishop, de professor Romaanse talen die hem naar Cornell uitnodigde en er zijn beste vriend werd. In de periode dat ze geschreven werden, beschouwde Nabokov zowel het schrijven als het geven van zijn *lectures* dus niet als zijn belangrijkste bezigheid. Hij was in de eerste plaats schrijver en daarna pas docent. Desalniettemin laten getuigenissen, zowel van studenten en andere betrokkenen als van hemzelf, uitschijnen dat hij graag les gaf. Bijvoorbeeld deze:

He seemed to enjoy the act of presentation: although he worked closely from a prepared text he used the notes before him as if he were a conductor giving life to an orchestral score. He would rise to the balls of his feet or rush back and forth from lectern to blackboard in a way that created the impression of enormous physical energy.³

Ook het feit dat Nabokov lange tijd plannen heeft gehad om deze lezingen uit te geven, suggereert dat ze niet onbelangrijk waren voor hem. Ze vormden een manier om zijn ideeën over kunst en literatuur langs een andere weg uit te drukken, te toetsen en door te geven dan via de weg van fictie of eventuele interviews. Het zijn onafgewerkte lesnotities, maar ze hebben tegelijkertijd op sommige momenten het karakter van diepgaande essays. We zullen echter nooit weten welke vorm ze misschien nog hadden aangenomen, of welke wijzigingen Nabokov eventueel nog had aangebracht en om welke reden, als hij langer les had gegeven.

1.2 Close-up: de lectures

In dit proefschrift zal ik veel verwijzen naar de *Lectures on Literature* (1980) en de *Lectures on Russian Literature* (1981). Deze twee bundels laten immers het beste zien hoe Nabokov verschillende werken van verschillende auteurs benadert en soms ook met elkaar vergelijkt. Maar het zijn niet de enige lessen die Vladimir Nabokov geschreven en gedoceerd heeft. Zo zijn ook de *Lectures on Ulysses* (1980) en de *Lectures on Don Quixote* (1983) uitgegeven.⁴ Als facsimile onderscheiden de *LU* zich van de rest van de reeks. De uitgave verzamelt de lesnotities die Nabokov voor het doceren van *Ulysses* aan Cornell

³ Boyd, *The American Years*, p. 173. Boyd plaatst hierbij de volgende eindnoot: 'BB interview with Elisabeth Lonsdale Webster, April 1983.' (p. 689).

⁴ Ik zal hierna *Lectures on Literature* afkorten als *LL*, *Lectures on Russian Literature* als *LRL*, *Lectures on Ulysses* als *LU* en *Lectures on Don Quixote* als *LDQ*. *Strong Opinions* zal worden afgekort tot *SO*.

(wat steeds de laatste zes à zeven weken van het tweede semester gebeurde) voorbereide: uitgebreide passages commentaar, opmerkingen, lijstjes, tekeningen, diagrammen, ... Zoals Julian Moynahan aangeeft, voorziet de uitgave de lezer niet van een coherente tekst,⁵ wat het moeilijker maakt om hem voor onderzoek te gebruiken. Ik zal er in mijn analyse dan ook zelden naar verwijzen, en gebruik maken van de les die in de *LL* is opgenomen.

De *LDQ* kennen een ontstaansgeschiedenis gelijkaardig aan die van de *LL*, uiteraard met het verschil dat de reeks aan één werk was gewijd in plaats van meerdere. De lessen van beide bundels zijn namelijk op relatief korte tijd opgesteld, voorafgaand aan de (eerste) presentatie ervan. Een tweede belangrijk verschil is dat Nabokov zijn colleges over Cervantes' meesterwerk slechts één maal heeft gegeven, namelijk tijdens het tweede semester van het academiejaar 1951-1952, beginnend in de lente. Nabokov had verlof gekregen van Cornell om aan Harvard professor Harry Levin te vervangen voor het tweede deel van het vak 'Humanities'. Dit college maakte deel uit van het 'General Education' programma en was in het eerste semester gewijd aan het epos, en in het tweede semester aan de roman. Levin en Nabokov waren het erover eens dat een discussie van de ontwikkeling van de roman met *Don Quichote* moest beginnen. Daarna zou werk van Dickens, Gogol, Flaubert en Tolstoj volgen, waarvoor Nabokov het lesmateriaal van zijn colleges op Cornell kon gebruiken. Omgekeerd zou Nabokov zijn lessen over Cervantes (volgens redacteur Fredson Bowers) niet hebben herhaald nadat hij naar Cornell was teruggekeerd.⁶ In het geval van de *LL* daarentegen (en de *LRL*, wat dat betreft), heeft Nabokov waarschijnlijk elk jaar opnieuw zaken aangevuld, gecorrigeerd of geschrapt, wat Bowers ongetwijfeld een heel ander redactieproces opleverde.

Nabokovs *LL* en *LRL* zijn, zoals ik reeds in de biografie vermeldde, ontstaan binnen de context van de Amerikaanse universiteiten waar hij tussen 1941 en 1959 doceerde. We moeten hier een onderscheid maken: enerzijds zijn er de universiteiten waar hij eenmalige lezingen of zomercursussen gaf, bijvoorbeeld Stanford University, Wells College of Coker College.⁷ Anderzijds zijn er de twee universiteiten waaraan hij langere tijd verbonden was. Eerst Wellesley, waar hij zeven jaar (voornamelijk) Russische taal- en letterkunde gaf, zij het nooit in het verband van een vaste benoeming. Daarna volgde Cornell, waar Nabokov begon als professor Russische literatuur, maar vanaf september

⁵ Moynahan, Julian. 'Nabokov and Joyce'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (hierna *The Garland Companion*). New York: Garland, 1995, pp. 433-444 (439; 444). Ook voor een concrete vergelijking van de *LU* met het stuk over *Ulysses* in de *LL* verwijs ik graag naar dit artikel.

⁶ Levin, Harry. 'Lectures on *Don Quixote*'. In: Alexandrov, *The Garland Companion*, pp. 226-234 (226-227). / Nabokov, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983, p. vii-viii.

⁷ Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, p. 201; pp. 208-210; p. 243.

1950 ook de cursus ‘Masters of European Fiction’ op zich nam.⁸ Dat Nabokov eerst tien jaar actief was als docent Russische literatuur vooraleer hij zich over Europese fictie boog, zorgt voor een verschil in de ontstaansgeschiedenis van de betrokken lectures. Op 5 juni 1962 vertelde Nabokov in een interview met enkele journalisten het volgende:

In 1940, before launching on my academic career in America, I fortunately took the trouble of writing one hundred lectures – about 2,000 pages – on Russian Literature [...] This kept me happy at Wellesley and Cornell for twenty academic years. (SO 5)

Van mei 1940, toen de Nabokovs in Amerika aankwamen, tot het begin van de zomercursus Russische literatuur in Stanford in de zomer van 1941, bereidde Nabokov zich dus voor op de academische post die hij hoopte te verwerven. Wat er van dit materiaal is bewaard, vinden we terug in *LRL*, al werden de lectures wel grondig herwerkt en aangevuld toen Nabokov ze in 1946, na vijf jaar voornamelijk taalkunde te hebben gegeven, weer ter hand nam voor ‘Russian Literature in Translation’.⁹ Ook bevat *LRL* uiteraard geen honderden lessen; de publicatie is een selectie. Ze verzamelt Nabokovs lezingen over werken van Gogol (o.a. *Dode Zielen*), Toergenjev (*Vaders en Zonen*), Dostojevski (o.a. *Misdaad en Straf*), Tolstoj (o.a. *Anna Karenina*), Tsjechov (o.a. *De Dame met het Hondje*) en Gorki (*Op de Vloten*). Volgens Fredson Bowers maakten de lezingen over Gogol, Toergenjev en Tolstoj (tenminste, zoals ze in *LRL* opgenomen zijn) oorspronkelijk deel uit van het college ‘Masters of European Fiction’. Dostojevski, Tsjechov en Gorki werden dan behandeld in ‘Russian Literature in Translation’. (*LRL* vii-viii) Beide colleges werden door Nabokov gedoceerd aan Cornell. Daarvoor had hij echter al zeven jaar lesgegeven en dus deze (en vele andere) Russische auteurs en dichters al behandeld. Kortom: de lezingen zoals we die terugvinden in *LRL* zijn het resultaat van een lang rijpingsproces en gebaseerd op een grote verzameling aan materiaal en voorafgaande studies.¹⁰ Nabokov was door zijn Russische afkomst al zeer vertrouwd met bovengenoemde auteurs en hun werk, maar door er ook nog les over te geven, kon hij er zich helemaal in verdiepen.

Voor de *LL* ligt het anders. Aan het einde van 1949 zat Nabokov in geldnood (*Conclusive Evidence*, de eerste versie van wat uiteindelijk *Speak, Memory* zou worden, had niet het succes waarop hij gehoopt had), maar hij kon geen opslag krijgen. Dit was onder andere te wijten aan het feit dat hij slechts eenentwintig studenten had voor drie colleges en zijn bijdrage aan de afdeling Literatuur bijgevolg niet voldoende werd

⁸ Boyd, *The American Years*, pp. 35-198.

⁹ McLean, Hugh. ‘Lectures on Russian Literature’. In: Alexandrov, *The Garland Companion*, pp.258-274 (258-259).

¹⁰ De ‘Berg Collection’ van The New York Public Library bevat het meeste archiefmateriaal hieromtrent. De site *Zembla*, geassocieerd met de International Nabokov Society, biedt een goed overzicht van de belangrijkste archieven op <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/archive.htm>. (Geconsulteerd 28/07/14)

geacht. David Daiches, het hoofd van deze afdeling, stelde voor dat Nabokov vanaf september 1950 het college over Europese fictie zou overnemen van professor Charles Weir. Hij zou een aantal Franse, Engelse en Duitse auteurs van de jongste honderdvijftig jaar moeten behandelen, maar het stond hem vrij te kiezen welke. Bovendien mocht hij er ook Russische werken in opnemen. Aanvankelijk zocht Nabokov toch nog naar andere oplossingen. Hij zag ertegen op om nieuwe lezingen te moeten voorbereiden en had bovendien nog niet veel Engelse romans kunnen bestuderen, laat staan dat hij een kenner was van Duitse literatuur. Toen er geen andere uitwegen bleken te zijn, ging Nabokov op het voorstel van Daiches in. Halverwege september 1950 waren zijn voorbereidingen klaar, zodat hij het college (dat gevolgd werd door honderdvijftig studenten) kon starten op 22 september. Dat eerste jaar gaf Nabokov les over Austen, Poesjkin, Dickens, Gogol, Flaubert, Tolstoj, Stevenson, Kafka, Mann, Tsjechov, Proust en Joyce. Toergenjev had hij op het laatste moment laten vallen. Het volgende jaar schrapte hij ook Poesjkin, Tsjechov en Mann.¹¹ Waarschijnlijk had Nabokov tijdens dit eerste jaar ondervonden dat hij bepaalde schrijvers moest weglaten, wilde hij het werk van andere auteurs grondig en uitgebreid kunnen bestuderen.

In Nabokovs eigen werk en in de secundaire literatuur valt echter wel enige informatie te vinden over het waarom van zijn keuzes (Waarom Austen? Waarom Joyce? Waarom Tolstoj? Waarom Gogol?). Uiteraard kreeg Nabokov de nodige richtlijnen en gebeurde een en ander in overleg met oversten en collega's. Bijkomend biedt de inleiding van de bijgesloten tekst 'Russian Writers, Censors, and Readers'¹² (*LRL* 1-13) enige achtergrond bij de keuze van de werken die in de *LRL* zijn opgenomen. In die inleiding schrijft Nabokov:

If we exclude one medieval masterpiece,¹³ the beautifully commodious thing about Russian prose is that it is all contained in the amphora of one round century [...] One century, the nineteenth, had been sufficient for a country with practically no literary tradition of its own to create a literature which in artistic worth, in wide-spread influence, in everything except bulk, equals the glorious output of England and France. (*LRL* 1-2)

Nabokov focuste op de grootste negentiende-eeuwse Russische auteurs omdat hij hun werk representatief achtte voor het begrip 'Russische Literatuur', wat in de jaren 1940 waarschijnlijk in de geest van zowel Russen als niet-Russen het geval was. We mogen ons echter niet enkel baseren op de inhoudsopgave van *LRL*, aangezien Nabokov óók

¹¹ Boyd, *The American Years*, pp. 144-145; pp. 166-172.

¹² Voorgedragen op het Festival of the Arts aan Cornell University op 10 april 1958.

¹³ Waarschijnlijk bedoelt Nabokov het Igorlied, dat hij van het Russisch naar het Engels vertaalde.

lezingen gegeven heeft over Poesjkin, Lermontov, Tyutchev, Fet, ...¹⁴ Zijn kennis van het Russische literaire erfgoed was zeer uitgebreid, en hij probeerde ook op de hoogte te blijven van wat er door Russen in en buiten de Sovjet-Unie geproduceerd werd. De werken die geselecteerd werden voor de *LL*, komen ook uit de negentiende (en vroege twintigste) eeuw, maar in dit geval had dat waarschijnlijk te maken met het feit dat Nabokov de Europese literaire traditie van voor en na die periode niet goed genoeg kende naar zijn zin. Daarbij waren het in de jaren 1950 nog relatief recente en vrij ‘moderne’ werken en geschikt voor een universitair college. In april 1950 schreef Nabokov een brief naar zijn vriend Edmund Wilson, die hij op de hoogte bracht van het college dat hij vanaf september zou gaan geven. Hij vertelde dat hij Kafka, Flaubert en Proust al uitgekozen had en vroeg welke Engelse auteurs Wilson kon aanraden. Deze antwoordde met de suggesties van Austen, Dickens en Joyce.¹⁵ Nabokov kende Dickens al vanaf zijn kindertijd en begon meteen aan *Bleak House*, dat hij zeer kon smaken. Ook Stevenson had hij als kleine jongen graag gelezen, dus werd *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ook in de reeks opgenomen. Ondanks het feit dat Nabokov geen zwak had voor Jane Austen (of vrouwelijke auteurs in het algemeen), besloot hij uiteindelijk toch eveneens *Mansfield Park* te behandelen. *Ulysses* had hem vroeger al weten te verrukken, maar de tweede lektuur stemde hem minder lyrisch.¹⁶ Flaubert en Proust had de auteur tijdens zijn studies Franse literatuur aan Cambridge beter leren kennen. Flaubert, met zijn gedurfde stijl, structuren en beelden, vond hij ronduit fantastisch; in Proust vond hij een gelijkgestemde ziel wat betreft ideeën over kunst, de herinnering en de literaire creativiteit. In het geval van Kafka was hij gefascineerd door de wijze waarop deze schrijver pure fantasie (een surrealistische wereld zoals die van Carroll of Gogol) weergaf door middel van een ijskoude, zakelijke behandeling.¹⁷

Nabokov volgde niet altijd zijn voorkeur. Austens roman vond hij geen meesterwerk, eerder ‘the work of a lady and the game of a child’. (*LL* 10) In het geval van Dostojevski en Gorki kunnen we zelfs spreken van minachting (volgens Bowers onder andere toe te schrijven aan Nabokovs afschuw voor het ‘vals sentiment’ in de romans van beide auteurs). (*LRL* ix) Zoals Hugh McLean aangeeft, kon Nabokov gewoonweg moeilijk om Dostojevski heen; gezien de immense bekendheid en populariteit van de schrijver bleek het zelfs voor Nabokov onmogelijk om hem weg te laten uit een overzicht van de Russische roman.¹⁸ Dat wil echter niet zeggen dat deze verhalen en romans ongeschikt

¹⁴ Boyd, *The American Years*, p. 112.

¹⁵ Karlinsky, Simon (ed.). *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*. Berkeley (CA): University of California Press, 2001, pp. 262-63; 265. Hierna afgekort als *NWL*.

¹⁶ Boyd, *The American Years*, p. 166; p. 170. Boyd verwijst hierbij in de eindnoten wel naar een oudere editie van de *NWL*, die in 1979 uitkwam bij Harper & Row Publishers in New York (zie bibliografie).

¹⁷ Foster, John Burt Jr. ‘Nabokov and modernism’. In: Connolly, *The Cambridge Companion to Nabokov*, pp. 85-100 (95-99).

¹⁸ McLean, ‘Lectures on Russian Literature’, p. 264.

waren voor de demonstratie van zijn poëtica en zijn leesmethode. Bovendien mogen we zijn benadering (af en toe) gerust ‘genuanceerd’ noemen, getuige de bewondering die hij alsnog kon opbrengen voor Dostojevski’s gevoel voor humor. (*LRL* xi) Maar uiteindelijk was het niet de persoon van de auteur (althans niet de biografische persoon) die telde voor Nabokov. Zoals we nog zullen zien, kwam het kunstwerk zelf altijd op de eerste plaats. Alle mogelijke ‘randinformatie’ (bijvoorbeeld over de periode waarin het werk werd geschreven, of over de stroming die het zou representeren, was voor Nabokov van geen of gering belang. Over zijn eigen lezingen zei hij na afloop tegen zijn studenten: ‘We did not talk around books, about books; we went to the center of this or that masterpiece, to the live heart of the matter.’ (*LL* 382)

Doordat de uitgaven van Nabokovs lectures zijn onderverdeeld in Russische en Europese literatuur, wekken ze de foutieve indruk dat de lezingen ook als dusdanig gegroepeerd aan de studenten gedoceerd zijn. Ook al is dat zoals hiervoor al duidelijk werd, niet het geval, toch is dit onderscheid nuttig. De lezingen die we in *LL* terugvinden,¹⁹ zijn namelijk allemaal, in tegenstelling tot de *LRL*, in ongeveer een half jaar tijd opgesteld en gaan in sommige gevallen over werken die Nabokov daarvoor nog niet goed kende. Fredson Bowers haalt in zijn inleiding op de *LRL* zelf nog twee grote verschillen aan tussen Nabokovs lezingen over Russische literatuur en die over Europese romans. Eerst en vooral is er het verschil in aanpak en presentatie van het materiaal. In de lezingen over Europese auteurs liet Nabokov de biografische achtergrond en het overzicht van het oeuvre links liggen om te focussen op één specifiek werk van de desbetreffende schrijver. Bij de Russische lezingen daarentegen liet Nabokov steeds een korte levensbeschrijving van de auteur en een korte samenvatting van diens literaire prestaties voorafgaan aan de studie van het(/de) belangrijkste werk(en). Dit verschil kan worden verklaard vanuit het feit dat hij voelde dat zijn studenten minder vertrouwd waren met de Russische cultuur en haar schrijvers. Bovendien zijn deze lezingen geschreven aan het begin van Nabokovs academische carrière, toen hij minder ervaring had in het lesgeven. Tegen de tijd dat hij aan Cornell zijn college over Europese fictie gaf, had hij zich al de meer individuele en gesofisticeerde aanpak aangemeten die in de *LL* naar voren komt. Toch bleven de Russische lezingen, die hij ook al aan Wellesley had gegeven, inhoudelijk vrijwel ongewijzigd. Waarschijnlijk werden ook hier zijn commentaar en stijl door de jaren heen wel gedurfder en meer ongedwongen. Ten tweede was Nabokov op nog een andere manier met Russische meesterwerken verbonden dan door zijn nostalgie naar en liefde voor zijn cultuur en zijn thuisland. Voor hem zetten deze boeken zich door hun artistieke rijkdom af tegen het utilitarisme van hun contemporaine negentiende-eeuwse

¹⁹ Meer bepaald de lezingen over *Mansfield Park*, *Bleak House*, *Madame Bovary*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Du côté de chez Swann*, *Die Verwandlung* en *Ulysses*.

critici, dat hij herhaald en uitvergroot zag in de staatsgeleide literatuurproductie van de door hem zo verafschuwde Sovjet-Unie. (LRL viii-ix)

Wat in de biografieën van Boyd en Field sterk wordt benadrukt, wil ik ook hier vermelden: Nabokovs lectures zijn oorspronkelijk uitgeschreven (soms ook door zijn vrouw Véra uitgetypte) notities, met doorhalingen, pijlen, voetnoten, opmerkingen in de kantlijn enzovoort. Ze waren bedoeld als hulpmiddel om in zijn lessen aan te wenden, en mogen dus in geen geval vergeleken worden met afgewerkte, voor publicatie bestemde studies zoals die over Gogol.²⁰ Ze zijn niet altijd even gepolijst, soms is de coherentie enigszins zoek en af en toe ontbreken er stukken die nog niet zijn teruggevonden. McLean voegt eraan toe dat ze ook qua stijl niet met zijn afgewerkte essays te vergelijken zijn. Volgens hem tonen ze Nabokov 'at a first rehearsal, still far from the easy elegance of the ultimate public performance.'²¹ We mogen nooit vergeten dat Nabokov een beperkte voorbereidingstijd had voor zijn lessen. En we moeten vooral onthouden dat zo veel mogelijk van zijn vrije tijd ging naar het zelf schrijven van literatuur, wat hij als zijn belangrijkste (professionele) bezigheid beschouwde, en de lepidopterologie. Het mag duidelijk zijn dat de lectures er helemaal anders hadden uitgezien, indien Nabokov ze zelf voor publicatie had voorbereid: 'It took work to make Nabokov Nabokov.'²²

De uitgever heeft dus niet zelden moeten ingrijpen, en daarbij soms moeilijke keuzes moeten maken. Die keuzes werden echter niet overal even goed onthaald. In *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* lezen we dat er nog veel meer lesnotities zijn te vinden in de archieven,²³ maar dat Bowers niet aangeeft over hoeveel materiaal het gaat, noch zijn selectie verklaart.²⁴ Brian Boyd onderzocht deze archieven en concludeerde dat 'The lectures as edited for publication contain many puzzling omissions, misreadings, spurious improvements, and even sheer editorial invention.'²⁵ Hoe het ook zij: vanaf 1950 had Nabokov wel degelijk plannen om de lezingen uit te geven. Toen hij zich in 1972 eindelijk nog eens over het materiaal kon buigen, was hij ontzet en noemde hij zijn lectures 'chaotic and sloppy'. In een briefje schreef hij: 'They must never be published. None of them!'²⁶ Gelukkig voor de enthousiaste lezers onder ons heeft men aan dit verzoek geen gehoor gegeven.

²⁰ Nikolaj Gogol (1944, gecorrigeerde editie 1961). Ik gebruik de Nederlandse vertaling door Else Hoog die in 1973 is uitgegeven bij Meulenhoff in Amsterdam (zie bibliografie).

²¹ McLean, 'Lectures on Russian Literature', p. 263.

²² Idem, p. 263; p. 273.

²³ Het wordt niet verduidelijkt, maar hoogstwaarschijnlijk bedoelt de auteur de 'Vladimir Nabokov Archives' die deel uitmaken van de Berg Collection in de New York Public Library.

²⁴ McLean, 'Lectures on Russian Literature', p. 259.

²⁵ Idem. McLean citeert Boyd uit *The American Years*, p. 173n.

²⁶ Boyd, *The American Years*, pp. 172-173.

Tot slot wil ik ook nog even ingaan op de ontstaanscontext van een werk dat ik vaak zal gebruiken ter aanvulling op de 'lectures': *Strong Opinions* (1973). Deze bundel verzamelt interviews, brieven en een aantal van Nabokovs essays en artikels, en is voorzien van een voorwoord dat Nabokov zelf geschreven heeft. Hierbij moet worden opgemerkt dat ook de opgenomen interviews uiteindelijk 'van Nabokovs hand' zijn. De interviews gebeurden immers vaak schriftelijk en op voorwaarde dat Nabokovs antwoorden verbatim werden gepubliceerd. (SO xv) Ook geeft Nabokov in zijn voorwoord grif toe dat hij (sommige van) de interviews heeft bewerkt: 'The thing is transmuted finally into a more or less neatly paragraphed essay, and that is the ideal form a written interview should take.' (SO xvi) Als schrijver van romans staat Nabokov bekend als een meester-manipulator, maar ook in deze bundel met non-fictie mogen we ervan uitgaan dat hij ons een impliciete auteur van jewelste voorschotelt. De manier waarop hij zichzelf en zijn 'private views' (SO xvi) in *Strong Opinions* voorstelt, moeten we dan ook met een flinke korrel zout nemen. De bundel werd voor het eerst gepubliceerd vier jaar voor Nabokovs dood, en bevat slechts materiaal vanaf de jaren zestig (met uitzondering van twee artikels). In het volgende hoofdstuk wil ik echter de evolutie van Nabokovs poëtica schetsen vanaf het begin, en aantonen welke invloed zijn ervaring als lesgever daarop heeft gehad. Daarvoor moeten we teruggaan in de tijd, voorbij de jaren zestig, naar materiaal uit de jaren veertig.

Hoofdstuk 2

De ontwikkeling van een gedachtegoed

Alvorens het over de belangrijkste ankerpunten van Nabokovs poëtica te hebben, lijkt het me nuttig om de ontwikkeling van die poëtica te schetsen. Ik zal dit doen aan de hand van Nabokovs vertaling van Poesjkins *Jevgeni Onegin*.¹ Die stelt me namelijk in staat om te beargumenteren welke invloed het lesgeven heeft gehad op Nabokovs denken over literatuur, en zo de waarde van de *lectures* te bepalen. Tijdens zijn jaren als docent werkte Nabokov immers dagelijks met vertalingen. Aangezien hij ervan afhankelijk was om zijn literaire opvattingen over te brengen, ontwikkelde hij al gauw een aantal ‘strong opinions’ over de eigenschappen van goede en slechte vertalingen. Die liggen duidelijk in het verlengde van de poëtische stellingen die Nabokov in zijn lessen inneemt, en vormen dus een belangrijke aanvulling op onze lectuur. Bovendien leveren de kritische analyses van Nabokovs vertaaltheorie en –praktijk inzichten op die evenzeer van toepassing zijn op Nabokovs standpunten in het algemeen.

Nabokovs letterlijke vertaling van *Jevgeni Onegin* werd gepubliceerd in 1964. In 1975 kwam een herwerkte versie uit. Reeds in 1949, toen hij de originele Russische tekst behandelde in zijn college Russische literatuur, overwoog Nabokov om aan een prozavertaling met noten te beginnen. Om het Igorlied en Gogols *De Mantel* in de klas te bespreken, had hij er al ‘wezenlijk pedagogische en letterlijke’² vertalingen van gemaakt. Reeds dan besloot hij nooit meer rijmende vertalingen te maken. Hun ‘dictatorschap’ was volgens hem immers ‘absurd and impossible to reconcile with exactitude.’³ Vijftien jaar later lag Nabokovs *Eugene Onegin* aan de basis van wat Brian

¹ Pushkin, Aleksandr S. *Eugene Onegin*. Vertaald en van aantekeningen voorzien door V. Nabokov. 4 vols. New York: Bollingen, 1964. (Herziene uitgave in 1975.)

² ‘Essentially pedagogical and literal.’ Klosty Beaujour, Elisabeth. ‘Translation and Self-Translation’. In: Alexandrov, *The Garland Companion*, pp. 714-724 (p. 714).

³ Boyd, *The American Years*, p. 136. Geciteerd in Beaujour, ‘Translation and Self-Translation’, p. 714.

Boyd 'the great debate on translation norms of the 1960s' noemt.⁴ Nabokovs vertaling was de spreekwoordelijke olie op het vuur dat hij een aantal maanden eerder al had aangestoken in *The New York Review of Books*, toen hij Walter Arndts vertaling van Poesjkins gedicht (1963) met de grond gelijk maakte.⁵ Gezien de provocatieve argumenten waarmee hij zijn radicaal on-poëtische en niet rijmende vertaling onderbouwde, is het niet verwonderlijk dat andere vertalers hem meteen aanvielen met tegengestelde ideeën. *Eugene Onegin* is met andere woorden een uitstekend uitgangspunt om Nabokovs positie binnen dit debat te specificeren. Die kan worden samengevat als de overtuiging dat loyaliteit aan een auteur betekent dat je diens werk letterlijk vertaalt. Vanzelfsprekend is het van belang ons de vraag te stellen wat Nabokov precies bedoelt met deze kwalificatie.

2.1 Verraad

Jevgeni Onegin, een Russische roman in verzen, werd door Alexander Poesjkin geschreven tussen mei 1823 en oktober 1831. Het werk bestaat uit driehonderdzesenzestig strofen van elk veertien rijmende verzen in jambische tetrameter, afgezien van twee brieven en een rijmloos lied.⁶ Anders dan Nabokov wilden de meeste vertalers van Poesjkins gedicht hun lezers een berijmde vertaling aanbieden die de melodie, de stijl en de ziel van het origineel wist te bewaren, kortom: een equivalent van de oorspronkelijke tekst, zij het in een andere taal. Nabokovs eigen vertaling in proza offert dit allemaal op voor het behoud van wat hij als de exacte betekenis van Poesjkins zinnen beschouwt. Voor een goed begrip van deze betekenis achtte hij zijn uitgebreide aantekeningen en commentaar (een volume van maar liefst twaalfhonderd bladzijden) onmisbaar. De reacties op Nabokovs werk over Poesjkin waren op zijn zachtst gezegd verdeeld: de Britse literaire criticus John Bayley (die later zelf een commentaar bij Poesjkin publiceerde) schreef dat 'a better commentary on a poem has never been written, and probably not a better translation of one.'⁷ Anderen,

⁴ Nabokov, Vladimir. *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry Selected and Translated by Vladimir Nabokov* (hierna *Verses and Versions*). Edited by Brian Boyd and Stanislav Shvabrin. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 2008, p. xxv.

⁵ Nabokov, Vladimir. 'Pounding the Clavichord'. In: *The New York Review of Books*, Vol. 2, No. 6 (1964), (geen referentie gevonden naar de bladzijden). Het is onder dezelfde titel opgenomen in *Strong Opinions* (pp. 231-240).

⁶ Nabokov, Vladimir. 'Problems of Translation: *Onegin* in English' (hierna 'Problems of Translation'). In: *Partisan Review*, Vol. 22, No. 5 (1995), pp. 496-512 (p. 498).

⁷ Boyd, *The American Years*, p. 321.

zoals zijn vriend Edmund Wilson, bekritiseerden hem sterk '[for] flattening Pushkin',⁸ of voor wat Douglas Hofstadter Nabokovs 'unrelenting verbal sadism' noemde.⁹ Op zijn beurt ging Nabokov in 'Reply to My Critics'¹⁰ in de tegenaanval: 'If told I am a bad poet, I smile; but if told I am a poor scholar, I reach for my heaviest dictionary.' (SO 241) Dit citaat onthult dat Nabokov zich niet aangevallen voelde op zijn literaire kwaliteiten, omdat hij zijn vertaling als een wetenschappelijk werk benaderde en als didactisch materiaal in het onderwijs wilde gebruiken.¹¹

Het mag duidelijk zijn dat Nabokov met ernstige verwijten te maken kreeg. De kritiek aan zijn adres kwam neer op het verwijt dat hij Poesjkins artistieke inspanningen had *verraden* door af te zien van (de reproductie van) de magie en de melodie van het oorspronkelijke meesterwerk ten gunste van een rijmloze, letterlijke taal en lomp, stilistisch verarmd proza. Nabokov gebruikte echter zelf herhaaldelijk woorden als 'verraad', 'bedrog' en zelfs 'wreedheid' om de vertalingen en bewerkingen te beschrijven die hij zo sterk afkeurde. Tijdens een interview met *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*¹² werd hem gevraagd welke wezenlijke problemen hij impliciet achtte aan de kunst en de activiteit van het vertalen. Nabokov antwoordde:

A tortured author and a deceived reader, this is the inevitable outcome of arty paraphrase. The only object and justification of translation is the conveying of the most exact information possible and this can be only achieved by a literal translation, with notes. (SO 81)

Nabokovs antwoord is in meer dan een opzicht verhelderend. Het toont niet alleen aan dat hij even bekommerd is om het lot van de lezer als om dat van de schrijver, maar hun lot lijkt in zijn ogen ook onlosmakelijk verbonden. De tekst kan met andere woorden worden beschouwd als het medium dat de auteur en zijn lezer samenbrengt. Maar in het geval van de vertalingen die Nabokov bestempelt als 'arty paraphrase' delen schrijvers en lezers niet hetzelfde lot. Indien de tekst wordt vertaald zonder dat de vertaler 'the most exact information possible' overbrengt, worden de gevolgen voor auteur en lezers immers anders omschreven. De auteur wordt *verraden* en *gemarteld* omdat een derde partij weigert zijn creatie om te zetten op een manier die het oorspronkelijke werk minimaal wijzigt. De lezer wordt *misleid* omdat een derde partij hem vertelt dat de

⁸ Idem.

⁹ Hofstadter, Douglas. *Le Ton Beau de Marot: In Praise of the Music of Language*. New York: Basic Books, 1997 (geen verwijzing naar bladzijde). Geciteerd in Nabokov, *Verses and Versions*, pp. xxv-xxvi.

¹⁰ Nabokov, Vladimir. 'Reply to My Critics'. In: Idem, *Strong Opinions*, pp. 241-267. Oorspronkelijk in februari 1966 gepubliceerd als 'Nabokov's Reply' in *Encounter* Vol. 26, pp. 80-89.

¹¹ Boyd, *The American Years*, p. 334.

¹² Apple, Alfred, Jr. 'Interview with Vladimir Nabokov'. In Nabokov, *Strong Opinions*, pp. 62-92. Oorspronkelijk verschenen in *Wisconsin Studies in Comparative Literature*, Vol. 8, No. 2 (1967), (geen verwijzing naar bladzijde).

parafrase de (zo goed als) perfecte reflectie is van het origineel in de spiegel van de taal, terwijl dat niet zo is. De derde partij ‘vervalst’ het enige kanaal waarlangs schrijver en lezer met elkaar kunnen communiceren; hij verandert de boodschap waarin (volgens Nabokov) elk woord van belang is. De auteur kan enkel toekijken vanaf de zijlijn, terwijl de lezer, zich van geen kwaad bewust, recht in de val loopt.

2.2 Drie soorten vertalingen

Als elk woord telt, kan een vertaling die zo vrij is om de volgorde van de woorden of zelfs hun betekenis te veranderen (in een poging de algehele vormelijke impressie te recreëren die ze in het origineel hoorden op te wekken), beschouwd worden als een bedreiging. De ‘exacte informatie’ waarover Nabokov het heeft in het bovenstaande citaat, moet de lezer dus voorzien van de ‘exacte betekenis’ van de originele tekst. Nabokov stelt zijn eigen methode van de ‘letterlijke’ vertaling tegenover wat hij de ‘artistiekerige parafrase’ noemt: het werk van een vertaler die zich in de plaats van een auteur stelt en zich kunstenaar waant. Daaruit zou men kunnen opmaken dat volgens Nabokov elke vertaling die niet letterlijk poogt te zijn, per definitie een parafrase is, maar zo simpel is het niet.

In het voorwoord bij zijn vertaling van *Jevgeni Onegin* onderscheidt Nabokov drie verschillende manieren om een vertaling van een gedicht te ondernemen: de ‘parafrastische’ vertaling, de ‘lexicale’ (of ‘constructionele’¹³) vertaling en de ‘letterlijke’ vertaling.¹⁴ De parafrastische vertaling omschrijft hij als ‘offering a free version of the original with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator’s ignorance.’¹⁵ Nabokov geeft toe dat een parafrase ‘may possess the charm of stylish diction and idiomatic conciseness’, maar waarschuwt zowel geleerde als lezer zich er niet door te laten verleiden. Zowat het tegenovergestelde doet zich voor bij de lexicale of ‘constructionele’ vertaling, die moet worden begrepen als de weergave van de eigenlijke betekenis van de woorden en van hun volgorde.¹⁶ Volgens Nabokov is dit type enkel gericht op de betekenis van een woord ‘out of [its] context’ (bij wijze van spreken de

¹³ ‘Constructional’.

¹⁴ Geciteerd in Rosengrant, Judson. ‘Nabokov, *Onegin*, and the Theory of Translation’ (hierna ‘Theory of Translation’). In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 38, No. 1 (Spring 1994), pp. 13-27 (p. 14-17).

¹⁵ Idem, p. 14. (Dit is Nabokovs eigen definitie, zoals die in het voorwoord bij zijn vertaling van *Jevgeni Onegin* staat.)

¹⁶ Idem. (Ook dit is Nabokovs eigen beschrijving, uit het voorwoord bij zijn *Eugene Onegin*.)

betekenis uit het woordenboek), of ‘conforming to the grammatical order of the words in the text’.¹⁷ De derde manier, de letterlijke vertaling, noemt Nabokov ‘true translation’. Hij definieert dit type als ‘rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original.’¹⁸ Een letterlijke vertaling verschilt van een lexicale omdat ‘it implies adherence not only to the direct sense of a word or sentence, but to its implied sense; it is a semantically exact interpretation.’¹⁹ Nabokov vraagt van de vertaler dat hij meer doet dan simpelweg een grammatica of woordenboek raadplegen. Om de lezer de ‘exacte contextuele betekenis’ te verschaffen, moet de vertaler de tekst als een tekst benaderen. Hij moet rekening houden met alle factoren die de betekenis zouden kunnen beïnvloeden, zoals ‘the range of association potential in the original language at the moment the work came into being, the range of association delimited by the text as a self-consistent aesthetic structure, and the new associations that [...] subsequent readers bring to the text.’²⁰

In zijn stuk ‘Nabokov, *Onegin*, and the Theory of Translation’ stelt Judson Rosengrant voor de drie methoden te beschouwen als ‘stages in a continuum of shifting semantic and structural correlation.’²¹ Daarbij presenteert hij ze echter in een andere volgorde dan Nabokov. In Rosengrants model vormt de lexicale vertaling het eerste stadium, aangezien ze niet probeert de esthetische vorm van het origineel te reproduceren. Die is immers irrelevant voor de zuiver cognitieve betekenis.²² Het tweede stadium wordt bereikt in de letterlijke vertaling, waarbij de esthetische vorm een belangrijker rol speelt, tenminste, in zover hij ondergeschikt blijft aan de representatie van de cognitieve betekenis.²³ In het derde en laatste stadium binnen Rosengrants continuüm gebeurt eigenlijk het tegengestelde:

And last is paraphrastic translation [...], wherein cognitive meaning is subordinated either to the replication of such formal features of the text as meter and rhyme [...] or to the reproduction of its ‘spirit’ – its tone and gestures – with a commensurate reduction in formal mimesis.²⁴

¹⁷ Idem. (Nabokov in zijn commentaar bij Canto 8, Strofes XVII en XVIII van *Onegin*.)

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem. Nabokov schrijft ook dat ‘a translation may be, and often is, both lexical and constructional, but it is only literal when it is contextually correct, and when the precise nuance and intonation of the text are rendered.’ (Rosengrant, ‘Theory of Translation’, p. 14. Rosengrant citeert uit Nabokovs commentaar bij Canto 8, Strofes XVII en XVIII van *Onegin*.)

²⁰ Idem, p.15. Dit is Rosengrants toevoeging, niet die van Nabokov.

²¹ Idem, p. 14-15.

²² Idem, p. 15.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

Terwijl Nabokov ‘basic meaning’ naast ‘contextual meaning’ plaatst om een lexicale vertaling te onderscheiden van een letterlijke, verwijst Rosengrant naar beide methoden met het overkoepelende concept ‘cognitive meaning’. ‘Bare²⁵ cognitive meaning’ is de basis voor het eerste stadium van de letterlijke of constructionele vertaling. ‘Cognitive meaning’ kan echter ook datgene inhouden wat Nabokov ‘contextual meaning’ noemt wanneer hij de letterlijke vertaling (Rosengrants tweede stadium) beschrijft als ‘rendering [...] the exact contextual meaning of the original’ (cf. supra). Wanneer we Rosengrants beschrijving lezen van wat er in het derde stadium van de ‘parafrastische vertaling’ gebeurt, kunnen we besluiten dat Rosengrant slechts twee concepten gebruikt om Nabokovs drie methoden voor een vertaling van verzen te bespreken, namelijk ‘cognitive meaning’ tegenover ‘aesthetic form’. Rosengrants artikel is te goed uitgewerkt en te gespecialiseerd om te beweren dat hij van Nabokovs theorie een simpele dichotomie maakt. Maar bij het lezen moet men de moeite doen om zijn benadering van Nabokovs theorie te onderscheiden van de theorie zelf, en ze niet gelijk te stellen of te verwarren. Volgens Nabokov geeft de letterlijke vertaling de ‘impliciete betekenis’ weer in plaats van de ‘directe betekenis’. Hij baseert zijn onderscheid tussen de verschillende vertaalmethoden dus *niet* op de relatie tussen semantiek en vorm, maar op een intrinsieke eigenschap van de vertaalmethode. Nabokovs onderscheid tussen ‘basic meaning’ en ‘(exact) contextual meaning’, of tussen de lexicale, letterlijke en parafrastische vertaling, kan met andere woorden niet voldoende worden uitgelegd door te verwijzen naar de klassieke relatie tussen betekenis en vorm. (Zoals ik hieronder zal bespreken, vereist de weergave van ‘contextuele betekenis’ door middel van een letterlijke vertaling een uitgebreid commentaar.) Zoals hij de drie vertaalmethoden ordent, ziet Rosengrant terecht dat elke methode zich meer vrijheid toe-eigent.²⁶ Men moet zich echter realiseren dat deze vrijheid niet automatisch betrekking heeft op de dominantie van de (esthetische) vorm ten opzichte van de betekenis van de woorden. Rosengrant suggereert dit alleen wanneer hij aangeeft dat cognitieve betekenis in een parafrastische vertaling óók ondergeschikt kan zijn aan ‘the reproduction of [the] spirit’.²⁷

Dat wil niet zeggen dat het geen zin heeft om de klassieke dichotomie van vorm versus betekenis te betrekken in de bespreking van Nabokovs vertaaltheorie. Hij verwerpt de stilistische en idiomatische overwegingen waarop een parafrastische vertaling zich baseert, en spreekt zijn voorkeur uit voor de exacte (contextuele) betekenis die een letterlijke vertaling biedt. Het is dus wel degelijk zinvol om zijn

²⁵ Mijn cursivering.

²⁶ Hoewel Nabokov heel duidelijk stelt dat een vertaling alleen letterlijk is wanneer er absolute loyaliteit en getrouwheid aan de originele auteur wordt gehandhaafd.

²⁷ Rosengrant, ‘Theory of Translation’, p. 15.

standpunt te verbinden met ‘de keuze tussen rijm en rede’,²⁸ zoals Nabokov zelf schrijft in zijn essay over de vertaling van *Jevgeni Onegin*. Rosengrants artikel geeft ons een beter beeld van Nabokovs ‘vertalingspoëtica’ door zijn ideeën over de stijl van een auteur te onderzoeken. Laten we aannemen dat Rosengrants concept van ‘cognitieve betekenis’ staat voor alle mogelijke informatie die een tekst als verbaal kunstvoorwerp omvat en verschaft. In dat geval kunnen we het concept bovendien gebruiken om aan te tonen dat Nabokov voor de letterlijke vertaling koos om uit te sluiten dat de vertaling werd beïnvloed door wat dan ook buiten de tekst zelf.

2.3 Lezen en vertalen

De vraag is nu *waarom* Nabokov het weergeven van de ‘cognitieve betekenis’ verkoos boven het streven naar formele equivalentie of de reproductie van de ‘ziel’ van een tekst. Waarom achtte hij de betekenis belangrijker om op de anderstalige lezer over te brengen dan de stijl, toon en particuliere formele karakteristieken van een tekst? Het vinden van een antwoord op die vraag wint nog aan belang wanneer we lezen hoe Brian Boyd het probleem omschrijft:

How could a writer supposedly concerned above all with style rather than content produce a translation that deliberately eschews every stylistic grace in order to render with ruthless fidelity the exact verbal meaning of Pushkin’s lines, at the cost of all their magic?²⁹

Nabokov zei inderdaad dat ‘style and structure are the essence of a book, great ideas are hogwash.’ (LL xxiii) Als auteur staat hij bekend als groot stilist, meester van de schoonheid van de taal. Zijn vertaalpoëtica zorgt dus voor een paradox. De paradox, zo wil ik aantonen, kan worden opgelost wanneer we deze terugkoppelen naar Nabokovs opvattingen over het lezen. Die zullen later nog uitgebreid worden besproken; ik beperk me hier tot wat relevant is voor dit hoofdstuk.

Volgens Nabokov kan een schrijver zijn lezer enkel een zuivere en unieke literaire ervaring bezorgen voor zover die lezer de aanwijzingen van de schrijver nauwgezet volgt. De hoofdgedachte van Nabokovs lessen is dan ook dat we bij het lezen en bestuderen van een boek vooral aandacht moeten besteden aan aspecten als stijl en

²⁸ ‘A choice between rhyme and reason.’ Nabokov, ‘Problems of Translation’, p. 504.

²⁹ Boyd, *The American Years*, p. 318. Het citaat komt uit de eerste paragraaf van het hoofdstuk over Nabokovs vertaling van *Jevgeni Onegin*.

structuur. Hij wilde van zijn studenten goede lezers maken door hen te tonen hoe beeldspraak werkt en hoe talige patronen een meesterwerk structureren. Het verbaast niet dat Nabokov zowel in *LL* als in *LRL* goede lezers omschrijft in termen van hun vermogen zich op de auteur toe te leggen:

The good, the admirable reader identifies himself not with the boy or the girl in the book, but with the mind that conceived and composed that book. (*LRL* 11)

I have tried to teach you [...] to share not the emotions of the people in the book but the emotions of its author – the joys and difficulties of creation. (*LL* 382)

Het gaat er niet om ‘de geest’ of ‘de essentie’ van een schrijver of een werk te vatten, maar om te begrijpen hoe hij te werk is gegaan bij het schrijven ervan. Lezer en vertaler delen de verantwoordelijkheid om scherp te stellen hoe de auteur zijn roman heeft opgebouwd en welke artistieke keuzes hij heeft gemaakt. De vertaler heeft echter de bijkomende taak deze ervaring met andere lezers te delen. Daarin schuilt het belangrijkste verschil tussen lezen en vertalen. Hoe helder de originele creatie ook tot leven komt in de geest van de lezende vertaler, als hij die niet kan laten herleven op papier, heeft de vertaling gefaald. Het volstaat niet om de foto te nemen, je moet haar ook kunnen afdrukken. Een goede lezer is met andere woorden niet noodzakelijk een goede vertaler. Toch lijken de vereisten vergelijkbaar.

In 1941, lang voordat hij expliciet de letterlijke vertaling bepleitte, schreef Nabokov een essay getiteld ‘The Art of Translation’.³⁰ Daarin beschrijft hij drie types van vertalers: ‘the scholar [...]; the well meaning hack; and the professional writer.’³¹ De werkwijze van de geleerde en de professionele vertaler mag dan wel min of meer ‘exact and pedantic’ zijn, maar in de regel ontberen ze wat Nabokov benoemt als ‘creative genius’. Dat heeft niets te maken met kennis, noch met toewijding, maar komt voort uit zaken als verbeelding en stijl.³² Hoewel hij zijn ideale vertaler op dat moment meer vrijheid toekent dan hij twintig jaar later zal doen, onderwerpt Nabokov hem toch al aan een principe dat alleen maar belangrijker zal worden. De ‘authentic poet’ zou namelijk wel eens niet in staat kunnen zijn z’n persoonlijke verbeelding en de stijl die hij zich eigen heeft gemaakt, te beheersen, waardoor het origineel wordt verstoord. Nabokov besluit: ‘Instead of dressing up like the real author, he dresses up the author as himself.’³³ Verderop in de tekst gaat Nabokov dieper in op deze metafoor. De vereisten om ‘an ideal version of a foreign masterpiece’ te produceren, slaan niet alleen op een gedegen kennis van beide betrokken talen, culturen en naties, aangezien de vertaler ook

³⁰ Nabokov, Vladimir. ‘The Art of Translation’. (*LRL* 315-321) Oorspronkelijk verschenen in *The New Republic* van 4 augustus 1941, pp. 160-162.

³¹ Idem, p. 319.

³² Idem.

³³ Idem.

even getalenteerd moet zijn als de schrijver wiens werk hij behandelt. Naast kennis en genie moet hij echter ook beschikken over ‘the gift of mimicry’, die Nabokov als volgt definieert:

[To] be able to act, as it were, the real author’s part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude.³⁴

De vertaler moet de actie van het lezen naar een hoger niveau tillen. Terwijl hij leest, moet hij niet alleen zijn geest vrij maken om zich te concentreren op *wat* de auteur heeft gecreëerd, maar ook op *hoe* hij dat heeft gedaan. Als Nabokovs ideale leesact benadert wat Georges Poulet omschreef als ‘thinking the thoughts of another’³⁵, zou ‘writing the words of another’ de taak van de ideale vertaler moeten zijn. Volgens Nabokov lijkt het proces op ‘een soort V-beweging: de ene stengel af en de andere op’, waarbij de twee bloemen (het originele gedicht en de vertaling) dezelfde (verborgen) wortel delen. Deze metafoor visualiseert drie stadia: sympathie, inspiratie en verpersoonlijking.³⁶ Door goed en zorgvuldig te lezen, wordt de vertaler in de letterlijke zin van het woord sympathisch met de auteur, wat wil zeggen dat ze dezelfde gevoelens of gedachten delen. Op die manier kan de vertaler datgene bereiken wat hij uiteindelijk kan *delen* met de oorspronkelijk auteur: diens inspiratie. Precies omdat die wordt gedeeld, is de vertaler vervolgens in staat om de auteur te verpersoonlijken en diens werk in een andere taal te (her)schrijven.

2.4 ‘Onvertaalbaarheid’

Nabokov schreef ‘The Art of Translation’ in hetzelfde jaar waarin hij les begon te geven aan Wellesley College. Gedurende de twintig jaar van lesgeven die volgden, werden zijn overtuigingen over de juiste manier van lezen alleen maar sterker. Maar aangezien hij in zijn lessen noodgedwongen met vertalingen werkte, werd het hem duidelijk dat zijn opvatting van de relatie tussen auteur en lezer het hem moeilijk maakte bij zijn ideeën over de vertaalpraktijk te blijven. In zijn inleiding tot *Verses and Versions* (de verzamelde poëzievertalingen) vermeldt Boyd een aantal gedichten van Chodasevitsj, die Nabokov

³⁴ Idem.

³⁵ Poulet, Georges. ‘Phenomenology of Reading’. In: *New Literary History*, Vol. 1, No. 1 (1969), pp. 53-68 (p. 55). Deze tekst verscheen origineel in het Engels.

³⁶ Nabokov, Vladimir. ‘A Kind of V Movement (The Art of Translation, part II)’. In: Nabokov, *Verses and Versions*, pp. 14-15.

vertaalde in de jaren 1940, ‘before the needs of teaching students drove him to total fidelity to sense even at the cost of style.’³⁷ De poëzievertalingen die Nabokov maakte vóór hij aan *Onegin* begon, hadden dus zeker een meer lyrisch karakter.³⁸ Eerder in zijn tekst legt Boyd al uit waarom Nabokov meende dat letterlijke vertalingen noodzakelijk waren om ‘Russische literatuur in vertaling’ te doceren: ‘... to allow them to appreciate great originals directly, not via pseudosurrogates.’³⁹ Hij wilde dat zijn studenten de originele tekst zo goed en volledig mogelijk leerden kennen. Hij was ervan overtuigd geraakt dat parafrases of bewerkingen geen bijdrage konden leveren aan deze didactische bedoeling. Die verschilden immers al te veel van het origineel, omdat de vertalers zich de vrijheid hadden toegeëigend om iets nieuws voort te brengen: een andere tekst, waarin hun eigen creativiteit en uitvindingen niet meer te onderscheiden vielen van het werk van de auteur, dat zo ook werd aangetast. Hij eiste perfect accurate vertalingen van de boeken die hij in zijn lessen besprak. Elke roman werd ingeleid door een klassikale correctie van de ergste fouten in de vertaling ervan, omdat ‘precision of meaning was essential to precision of imagination.’⁴⁰ Nabokov wijdde zelfs een paar examenvragen aan de verbetering van die vertaalblunders.⁴¹ Het was duidelijk van groot belang voor Nabokov welke vertaling hij zijn studenten aanbood.

Het lijkt logisch om letterlijke vertalingen te gebruiken voor het onderwijs. Het feit dat Nabokov ook in andere contexten de voorkeur gaf aan de letterlijke vertaling, wijst er echter op dat de redenen daarvoor verder zouden kunnen gaan dan de louter didactische en pedagogische. Zo worden zijn werk en denken gekenmerkt door een bijzondere aandacht en bekommernis voor de figuur van de auteur. Een literair kunstwerk is enkel diens verdienste, het resultaat van diens inspanningen. Adam Thirlwell merkt terecht op dat vertalen voor Nabokov een kunst werd die moest worden beoordeeld op ethische gronden.⁴² Thirlwell verbindt die ‘ethische eis’ met ‘een esthetiek van de elegie’: ‘a constant effort of what he called “fierce fidelity” to the silenced, the lost, and the dead.’⁴³ Hij verwijst hierbij naar Nabokovs verlies van en nostalgie naar zijn vaderland, en de moeilijke keuze om niet langer in het Russisch, maar in het Engels te schrijven. Volgens Thirlwell is het cruciaal om daarmee rekening te houden, wil men Nabokovs standpunt over vertaling begrijpen, alsook de

³⁷ Boyd, Brian. ‘Introduction’. In: Nabokov, *Verses and Versions*, pp. xix-xxxv (p. xxvii).

³⁸ Idem, p. xx. Zie ook Boyds beschrijving van de evolutie in Nabokovs vertaalpoëtica op p. xxvii.

³⁹ Idem, p. xxvi.

⁴⁰ Boyd, *The American Years*, p. 187. Het citaat is van Boyd, niet van Nabokov.

⁴¹ De informatie over Nabokovs klassikale benadering van vertalingen is afkomstig uit Boyd, *The American Years*, p. 187.

⁴² Thirlwell, Adam. ‘The Poet’s Head on a Platter’. In: *The New York Review of Books*, Vol. 57, No. 8 (13 mei 2010). www.nybooks.com/articles/archives/2010/may/13/poets-head-platter/ (Geconsulteerd 10/06/2010; geen verwijzing naar bladzijden.)

⁴³ Idem.

verschuiving die daarin gebeurt (en die ik in de volgende paragraaf zal bespreken).⁴⁴ Dat kan wel waar zijn, maar Nabokovs 'ethische eis' heeft duidelijk ook te maken met zijn algemene credo: aan het werk van een kunstenaar raakt men niet, het kan niet vervangen of geëvenaard worden. In zijn ogen was vertalen een onmogelijke opdracht geworden, omdat hij meende dat een (literaire) tekst enkel 'zichzelf' kan zijn in de vorm waarin hij is geschreven, en dus enkel kan bestaan in zijn oorspronkelijke verschijningsvorm. (Dit is verwant met de 'heresy of paraphrase'⁴⁵ van de New Critics.) Daarom is het onmogelijk een tekst te recreëren of te herschrijven, laat staan in een andere taal. J.D. Clayton besluit dat Nabokovs geloof in de uniciteit van een kunstwerk van zijn 'letterlijke vertaling' de handhaving van 'de onmogelijkheid van de vertaling' maakt.⁴⁶ De optie om de auteur van het origineel na te bootsen, was uitgesloten, en de inspiratie van een schrijver werd niet langer beschouwd als iets dat daadwerkelijk kan worden gedeeld. Nabokov minachtte parafrases en bewerkingen dus omdat die enkel artistieke varianten konden zijn van het origineel, maar geen equivalenten. Terwijl 'parafrastische' vertalingen proberen het origineel overbodig te maken door de leesbaarheid en begrijpelijkheid van zijn inhoud te bewaren, vond Nabokov dat een vertaling net de mogelijkheid moet bieden dat origineel te bereiken vanuit een andere taal. Volgens George Steiner en Douglas Robinson is Nabokovs *Eugene Onegin* 'intentionally 'adversionary', turning the target language towards the source, deforming English grammar with malign satisfaction.'⁴⁷ Nabokov nam zijn eigen voorschrift dus zeer letterlijk. In de woorden van Boyd: 'Nabokov pays Pushkin the compliment that his exact meaning matters [...] and that his music cannot be matched.'⁴⁸ Boyd begrijpt dat Nabokovs voorkeur voor de letterlijke vertaling niet alleen werd ingegeven door het belang dat hij hechtte aan de exacte betekenis, maar ook door zijn overtuiging dat stijl (muziek, esthetisch karakter, ...) iets idiosyncratisch is voor een auteur, en daarom niet te vertalen.

⁴⁴ De analyse van Thirlwell gaat nog veel verder dan dat, en verwijst onder andere ook naar Nabokovs opvatting over de verhouding tussen taal/ literatuur en werkelijkheid ('an infinite gap between the word and the world'). Die opvatting wordt verder besproken in hoofdstuk 3.

⁴⁵ Zie Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1947, pp. 192-214.

⁴⁶ Clayton, J.D. 'The Theory and Practice of Poetic Translation in Pushkin and Nabokov'. In: *Canadian Slavonic Papers*, Vol. 25, No. 1 (1983), pp. 90-100 (p. 99). Geciteerd in Beaujour, 'Translation and Self-Translation', p. 717.

⁴⁷ Beaujour, 'Translation and Self-Translation', pp. 717-718. Beaujour verwijst naar Robinson, Douglas. *The Translator's Turn*. Baltimore (MD): John Hopkins U.P., 1991, p. 241. / Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford U.P., 1975, p. 301.

⁴⁸ Boyd, *The American Years*, p. 327.

Wanneer we Nabokovs opvatting van de letterlijke vertaling beschouwen als de middenweg tussen de ‘vrije vertaling’ en de ‘woord-voor-woord mechanische transpositie’⁴⁹, verwerven we een bijkomend inzicht in de reden voor zijn keuze. In dit opzicht is de letterlijke vertaling dus niet zozeer het tweede stadium in een continuüm (zie Rosengrant), maar een *compromis* tussen twee tegengestelde vertaalmethoden. Clarence Brown licht toe dat Nabokovs bewustzijn van de onmogelijkheid van de ware vertaling van zijn definitie ‘een compromis tussen twee extremen’ maakt.⁵⁰ Tussen het Russisch en het Engels, tussen de parafrase en het woordenboek, is een letterlijke vertaling van *Jevgeni Onegin* ‘the best that under the circumstances and under the sway of Nabokov’s inexorable principles is possible.’⁵¹ Een letterlijke vertaling kan met andere woorden ook nooit perfect zijn. Ze doet de problemen die zowel de lexicale als de vrije vertaling met zich meebrengen, niet volledig teniet, maar biedt als gulden middenweg tenminste een gedeeltelijke oplossing. Terwijl een lexicale vertaling en een parafrase altijd een cruciaal element van de tekst moeten opgeven, dat te belangrijk is om met noten gecompenseerd te kunnen worden, kan de ‘letterlijke vertaler’, ‘if he is still not satisfied with his version [...] at least hope to amplify it in a detailed note.’⁵²

2.5 1941-1965: van auteur naar geleerde

In de ontwikkeling van Nabokovs vertaaltheorie lijkt de geleerde door de jaren heen dominant te worden onder de drie types van vertalers die hij aanvankelijk onderscheidde. In 1941 verenigt Nabokovs ideale vertaler de precisie en kennis van een geleerde, de ervaring en toewijding van de professionele vertaler en het creatieve genie van een schrijver, want elk type mist de pluspunten van de andere twee. In 1965 is dit voor Nabokov nog altijd zo, maar is de relatie tussen de types veranderd. Het doel van de geleerde, dat Nabokov in 1941 formuleerde als ‘to make the world appreciate the works of an obscure genius as much as he does himself’, is belangrijker geworden dan wat een schrijver doet wanneer hij vertaalt, namelijk ‘relaxing in the company of a foreign confrere.’ (LRL 319) De vertaler is met andere woorden in de eerste plaats een geprivilegieerde lezer, aangezien hij vertrouwd is (of zou moeten zijn) met de taal van

⁴⁹ Brown, Clarence. ‘Nabokov’s Pushkin and Nabokov’s Nabokov’ (hierna ‘NP-NN’). In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 8, No. 2 (1967), pp. 280-293 (p. 282).

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem.

⁵² (Nabokov in zijn voorwoord in) Pushkin, *Eugene Onegin* (vol. 1), p. ix. Geciteerd in Brown, ‘NP-NN’, p. 283.

de auteur, terwijl het publiek waarvoor hij vertaalt, dat niet is. Hij is geen schrijver, en zijn middelen, methoden en intenties zijn ook niet die van een schrijver. Zoals Nabokov zelf schreef in een brief naar James Laughlin, doet vertalen een beroep op ‘another section of the brain than the text of my book and switching from one to another by means of spasmodic jumps causes a kind of mental asthma.’ (SL 42) De creatie van een vertaler dient daarom geen ander doel te hebben dan een anderstalige door zijn of haar lectuur te leiden, en te proberen geen spiegel te zijn, maar een raam van het helderste glas. Elisabeth Klosty Beaujour merkt op dat Nabokovs ‘rijpe’ definitie van de ideale vertaler vereist ‘that he [de vertaler] be *only* a performer and interpreter, someone willing to subordinate his own creative talent in order to mimic another.’⁵³ Ze vervolgt dat dit problematisch kan zijn voor elke vertaler met ‘as much talent as the author he chooses.’⁵⁴ Beaujour beschouwt dit als een contradictie die inherent is aan Nabokovs ‘rijpe’ definitie van de ideale vertaler.⁵⁵

Er is inderdaad een contradictie, maar er is ook veel tijd verstreken tussen Nabokovs artikel ‘The Art of Translation’ (1941), zijn beslissing om geen rijmende vertalingen meer te schrijven toen hij aan de vertaling van *Jevgeni Onegin* begon (1949), en de publicatie van deze vertaling (1964). Zoals ik hierboven heb proberen aan te tonen, moet men ervan uitgaan dat Nabokovs vertaaltheorie wel degelijk verder evolueerde gedurende deze jaren. Wanneer men artikels als ‘Pounding the Clavichord’, ‘Reply to My Critics’ en ‘On Adaptation’⁵⁶ leest, valt op dat Nabokov de letterlijke vertaling alleen maar feller verdedigde, net zoals het contrast tussen creatief genie en nabootsing steeds intenser werd. Men zou kunnen zeggen dat de vertaling zich ‘naar buiten had gericht’, niet langer uitsluitend georiënteerd op auteurschap, maar nu op de tegenspeler, de lezer. Toen hij les begon te geven, werd Nabokov geconfronteerd met (een deel van) het publiek waarvoor buitenlandse werken worden vertaald. Vertaling was voor hem niet langer een uitdagende vorm van tijdverdrijf waarmee hij kon oefenen om een andere auteur te worden, en zich daarin uit kon leven. Het was een noodzakelijk instrument geworden om kunst aan anderen door te geven. Nabokov beschouwde vertaling niet langer als een middel om de originele schrijvervaring met de auteur van de tekst te delen, maar om de originele leeservaring over te brengen op zijn studenten. Het volstond niet om de rol van de oorspronkelijke auteur te spelen om zijn leerlingen uit te leggen hoe zijzelf in het hoofd van die auteur konden komen. Maar een letterlijke vertaling, gecombineerd met uitgebreide noten, kwam in de buurt.

⁵³ Beaujour, ‘Translation and Self-Translation’, p. 716.

⁵⁴ Idem. Dit zijn Nabokovs woorden, die Beaujour citeert uit ‘The Art of Translation’ (LRL 319).

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Nabokov, Vladimir. ‘On Adaptation’. In: Nabokov, *Strong Opinions*, pp. 280-283. Oorspronkelijk verschenen in *The New York Review of Books*, Vol. 13, No. 10 (1969), (geen verwijzing naar bladzijden).

In het essay 'Problems of Translation: *Onegin* in English' beschrijft Nabokov de gevolgen van zijn vertaalmethode:

Actually what happens is still a monist's delight: shorn of its primary verbal existence, the original text will not be able to soar and to sing; but it can be very nicely dissected and mounted, and scientifically studied in all its organic details.⁵⁷

Daarom spot hij met recensenten die een vertaling prijzen om haar 'leesbaarheid': "“Readable”, indeed! [...] the clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase.”⁵⁸ De vereiste dat een vertaling in de eerste plaats bruikbaar (of 'nuttig') moet zijn, onthult het verschil tussen de ambitie om de oorspronkelijke tekst te *herschep*pen⁵⁹ en die om *toegang te verlenen*⁶⁰ tot deze tekst door middel van nauwkeurige studie. In verband daarmee staat Boyds opmerking dat Nabokov Poesjkins tekst doelbewust uit het Russisch vertaalde, eerder dan in het Engels,⁶¹ of dat Nabokov geen replica wilde bieden van Poesjkins 'landschap', maar gedetailleerde wegwijzers om dit landschap te verkennen.⁶² Boyd vermeldt verschillende van Nabokovs redenen, zoals de onmogelijkheid *Onegin* te doceren aan de hand van parafrases. Maar het is vooral op Boyds vierde reden dat ik de aandacht wil vestigen: 'Above all he wanted to represent every turn of Pushkin's thought with the utmost exactitude.'⁶³ Om dat te realiseren, moest Nabokov zijn lezer voorzien van een volume met uitgebreide commentaar. Niet enkel omdat een letterlijke vertaling, zoals Rosengrant correct besluit, vereist dat men de lezer een semantisch accurate interpretatie aanbiedt die zowel de connotatieve als de contextuele betekenis weergeeft, waarvoor 'a massive scholarly and linguistic commentary' die alles omvat, onmisbaar is.⁶⁴ Het aanzienlijke aantal bladzijden dat deze commentaar telt en de mate van gedetailleerdheid en diepgang die de commentaar kenmerkt, brengt ons tot de conclusie dat de commentaar voor Nabokov geen aanvulling was op de vertaling, maar een cruciaal onderdeel ervan. Brown suggereert zelfs dat de commentaar eigenlijk het hart vormt van het 'Onegin Project', en de eigenlijke vertaling van weinig belang is, als het ware een voorwendsel.⁶⁵ Door het schrijven van deze commentaar was Nabokov in staat om *Jevgeni Onegin* aan de lezers te presenteren op dezelfde manier als hij andere romans en teksten in zijn lessen benaderde. In 1962 schreef hij inderdaad in de

⁵⁷ Nabokov, 'Problems of Translation', p. 504.

⁵⁸ Idem, p. 496.

⁵⁹ Zo omschrijft Rosengrant de parafrastische vertaling als 'recreative correspondence'. ('Theory of Translation', p. 15.)

⁶⁰ Ik ontleen deze uitdrukking rechtstreeks aan Brian Boyd. (Nabokov, *Verses and Versions*, p. xxvii.)

⁶¹ Boyd, *The American Years*, p. 334.

⁶² Boyd in Nabokov, *Verses and Versions*, p. xx.

⁶³ Boyd, *The American Years*, p. 335.

⁶⁴ Rosengrant, 'Theory of Translation', p. (14-)16.

⁶⁵ Brown, 'NP-NN', p. 283, p. 284 en pp. 290-291. Geciteerd in Beaujour, 'Translation and Self-Translation', p. 717.

kladversie van de flaptekst van zijn vertaling dat ‘although the ordinary reader [...] is welcome to glance through this work, its hoped-for user is the college instructor.’⁶⁶ Net als de lessen omvat de commentaar een overzicht van de structuur van *Onegin*, vestigt hij de aandacht op de narratieve en psychologische ontwikkelingen en analyseert hij de kracht en magie (of het gebrek daaraan) van afzonderlijke regels of strofen. Bovendien verzamelt Nabokov alle mogelijke informatie die ons ‘in staat stelt om de kleine wereld van het gedicht voor de geest te halen.’⁶⁷ Na deze beschrijving van de karakteristieken van Nabokovs methode, slaat Boyds conclusie de nagel op de kop wat betreft het gemeenschappelijke doel van Nabokovs vertaal-, lees- en lesmethode:

Nabokov [...] stresses the uniqueness of Pushkin’s invented world. He guides us through its various parts, encouraging us to imagine Onegin’s surroundings as precisely as Pushkin allows. [...] He makes us see a gesture. [...] The word [...] had to fire the imagination as the Russian equivalent fires the Russian mind.⁶⁸

2.6 De ware impact van voetnoten

Het onderscheid ‘in theorie – in de praktijk’ impliceert dat een theorie vaak te goed is om waar te zijn, en in dat geval niet vlekkeloos in de praktijk kan worden omgezet. Dat geldt ook voor Nabokovs vertaaltheorie. Zoals ik hierboven al aangaf, was Nabokov zich ervan bewust dat vertalen onvermijdelijk om een compromis vraagt. Toch meende hij dat noten de mogelijkheid boden om datgene aan te vullen wat in de letterlijke vertaling verloren ging, of ten minste om ‘the best that is possible’ te bereiken.⁶⁹ Maar Nabokovs noten bij *Eugene Onegin* staan niet altijd enkel en alleen ten dienste van de tekst en de vertaling zelf, en dragen zeker niet bij tot zijn ‘onzichtbaarheid’ als vertaler. In zijn artikel ‘The Footnote as Literary Genre: Nabokov’s Commentaries to Lermontov and Puškin’⁷⁰ stelt Nicholas O. Warner dat ‘in their verbal artistry, as well as their digressive, variously parodic and lyrical nature, Nabokov’s notes to Lermontov and Puškin both complement and compete with the texts they gloss.’⁷¹ Met andere woorden: terwijl

⁶⁶ Boyd, *The American Years*, p. 334.

⁶⁷ Alle informatie afkomstig uit Boyd, *The American Years*, p. 339.

⁶⁸ Idem, p. 340.

⁶⁹ Brown, ‘NP-NN’, p. 283.

⁷⁰ Warner, Nicholas O. ‘The Footnote as Literary Genre: Nabokov’s Commentaries to Lermontov and Puškin’ (hierna ‘The Footnote’). In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 30, No. 2 (1986), pp. 167-182. De Engelse transcriptie van het Russische Пушкин is ‘Pushkin’, de Nederlandse is ‘Poesjkin’, maar Warner verkiest de internationale transcriptie, ‘Puškin’.

⁷¹ Idem, pp. 167-168.

Nabokovs vertaaltheorie door de jaren heen van een auteursgericht uitgangspunt verschoof naar dat van een geleerde, deed zijn commentaar dat in de praktijk niet, of tenminste niet in dezelfde mate. Dat wil niet zeggen dat Nabokovs veranderende intenties geen impact hadden op zijn vertalingen, maar men zou kunnen zeggen dat zijn aanwezigheid als auteur zich slechts bewoog naar een ander veld: van tekst of vertaling naar commentaar. Volgens Warner creëren Nabokovs voetnoten bij Lermontovs *Een held van onze tijd* 'his own shadow text [...] diverting our attention from the main narrative to Nabokov's sub-narrative, as it were.'⁷² Warner toont duidelijk aan hoe Nabokov zijn lezer zo probeert te leiden dat die in Lermontovs tekst op zoek gaat naar beelden, patronen, thema's en technieken gelijkaardig aan die welke we in Nabokovs eigen werk ook kunnen vinden. Bijgevolg wordt de lezer in een gemoedsgesteldheid ('frame of mind') getrokken die overlapt met die van Nabokov, alsof hij Nabokovs ogen leent om naar het werk van Lermontov te kijken.⁷³ Wat *Eugene Onegin* betreft, legt Warner uit hoe Nabokov de lezersreactie op zijn commentaar controleert alsof het 'een counter-tekst tegenover die van Poesjkin' zou zijn, waarin hij dezelfde karakteristieken demonstreert als we in zijn eigen fictie kunnen onderscheiden.⁷⁴ Warner gaat in op het voorbeeld van Nabokovs poëtische opmerkingen over de duelscène, en concludeert dat men diens commentaar bij *Eugene Onegin* niet zozeer moet beschouwen als een kritische, analytische studie, maar als 'a work of art in its own right, [...] a product of creative imagination.'⁷⁵

Nabokov maakte van *Eugene Onegin* dus evenzeer zijn eigen verwezenlijking als die van Poesjkin. Warner gebruikt dan ook Harold Blooms 'theory of poetic misprision'⁷⁶ om de relatie tussen Nabokov en Poesjkin te benaderen. Blooms concept *apophrades*⁷⁷ blijkt namelijk uitermate geschikt om die relatie op te vatten als het voortdurend doorkruisen van (twee) stemmen, resulterend in een soort hybride mengvorm.⁷⁸ Op dit punt biedt Warners reflectie over Nabokovs commentaar een interessant perspectief op diens vertaaltheorie. Ook hier wordt Clarence Brown geciteerd; hij situeert het belang van Nabokovs werk in onze ervaring dat Nabokov *Jevgeni Onegin* aan ons doorgeeft 'door zijn intelligentie heen': 'We become Nabokov reading Pushkin.'⁷⁹ Brown omschrijft hoe Nabokovs romans de lezer uitnodigen exact dezelfde fenomenologische leesact uit te voeren waarvoor Nabokov zelf pleitte: 'Reading Nabokov is using, for a time, his central

⁷² Idem, p. 169.

⁷³ Idem, p. 172.

⁷⁴ Idem, p. 175.

⁷⁵ Idem, p. 177.

⁷⁶ Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (hierna *The Anxiety*). New York: Oxford U.P., 1973; 2^e editie 1997.

⁷⁷ Bij het nieuwe gedicht lijkt het 'as though the later poet himself had written the precursor's characteristic work.' (Bloom, *The Anxiety*, p. 16.)

⁷⁸ Warner, 'The Footnote', p. 179.

⁷⁹ Brown, 'NP-NN', p. 292. Geciteerd in Warner, 'The Footnote', p. 179.

nervous system.⁸⁰ Hetzelfde geldt dan ook voor Nabokovs vertaling van en commentaar bij *Jevgeni Onegin*: 'we [...] read Pushkin not *with* Nabokov but *as* Nabokov.'⁸¹

Warner en Brown onthullen iets waar Nabokov zelf nauwelijks aandacht aan besteedt, maar dat hem er mogelijk ook toe heeft aangezet anders te gaan denken. Een vertaler kan een anderstalige lezer geen absoluut transparant raam bieden op (de auteur van) het origineel. Hij kan zich immers nooit bewust zijn van alles wat verbonden was met en gebeurde tijdens de creatie, en bovenal kan de creatie van een auteur nooit worden geparafraseerd. Maar dat zijn niet de enige redenen; de struikelblokken van een (nabokoviaanse) vertaling hebben met meer te maken dan enkel de ontoegankelijkheid van het verleden en zijn inwoners, omstandigheden waarmee elke lezer wordt geconfronteerd. Bij een vertaling speelt een bijkomend aspect mee, dat niet verbonden is met de auteur, de lezer of hun relatie, maar met de figuur van de vertaler zelf. Want het feit dat de originele auteur er *niet is*, impliceert dat de vertaler er wel *moet zijn*. Volgens Warner biedt Nabokov niet zozeer een vergrootglas op *Jevgeni Onegin*, als wel een prisma, 'through which we see *Eugene Onegin* take on a distinctly Nabokovian hue.'⁸² De metafoor van het prisma is nochtans niet exclusief van toepassing op Nabokov. Of een vertaler zichzelf nu de grootste vrijheid toe-eigent, of een tekst benadert met de grootste nederigheid: hij functioneert als een prisma, niet als een vergrootglas. We lezen immers niet auteur X, maar wel auteur X zoals vertaler Y hem en zijn werk ziet.

Uiteraard is de idee van de vertaler als tussenpersoon niet nieuw, en we weten allemaal dat het werk van de vertaler een effect heeft op onze eventuele lectuur van de oorspronkelijke tekst. Nabokov wist dat ook, zoals hij al aangaf in zijn vroege geschriften over vertaling. Maar het wordt vaak vergeten dat het resultaat van een vertaling niet alleen wordt bepaald door de keuzes van de vertaler, of door zijn persoonlijke stijl, maar net zozeer door zijn (onder)bewustzijn: zijn karakter, zijn ervaringen, zijn voorkeuren, zijn gedachten, zijn gevoelens. In het geval van Nabokov onthult dit feit een ironische contradictie, een obstakel binnen zijn vertalingsideaal. Vertaling kan onmogelijk de originele leeservaring overbrengen op de anderstalige lezer, omdat vertalen zelf de aanwezigheid van een bemiddelende subjectiviteit impliceert. Nabokovs commentaar bij zijn *Onegin* dient zelf als het beste voorbeeld: niet in staat om zijn eigen bewustzijn volledig te vervangen door dat van de oorspronkelijke schrijver, blijft Nabokov merkbaar een derde partij.

⁸⁰ Idem (dus citaat van Brown, in Warner).

⁸¹ Idem (dus citaat van Brown, in Warner).

⁸² Warner, 'The Footnote', p. 179.

2.7 Besluit: literatuur versus geleerdheid

Duidelijker en directer dan enig andere schrijver of vertaler verbindt Nabokov vertalen en vertaling met het onderwerp van schrijven, lezen en literatuur in het algemeen. Toen hij naast auteur ook lesgever werd, ging zijn aandacht niet meer uitsluitend naar de creatie van literatuur, maar ook naar wat er met het literair kunstwerk gebeurt nadat de schrijver het heeft losgelaten. Voor het eerst in zijn leven werd hij verplicht om op professioneel niveau met literatuur om te gaan vanuit de positie van een lezer. Geleidelijk aan stelde hij zijn poëtische opvattingen bij; een nuancering die zich ook uitte op het vlak van het vertalen. De vertaler moest niet langer denken als auteur, maar als docent. Nabokovs eigen vertalingen hadden geen literaire of artistieke waarde of pretentie meer, omdat dat simpelweg zijn doel niet was. Zijn benadering was didactisch geworden in plaats van artistiek. Nabokov probeerde in zijn vertalingen exact hetzelfde te doen als in zijn lessen: toegang verlenen tot het creatieve proces en het ontstaan van een literair kunstwerk. Daarvoor achtte hij zijn noten onmisbaar. Zoals hierboven gesteld, kunnen die in zekere mate worden vergeleken met de lesnotities waarmee Nabokov-de-docent een tekst in de klas benaderde, tenminste, wat hun inhoud betreft. Nabokovs commentaar moet niet worden beschouwd als een aanvulling bij de vertaling, maar als een essentieel onderdeel ervan. We zouden zelfs verder kunnen gaan en stellen dat de vertaling onderdeel was van het wetenschappelijke apparaat (dat we ook in zijn lessen terugvinden), in plaats van omgekeerd.

Toen hij steeds meer overtuigd raakte van de uniciteit van een kunstwerk en bijgevolg de onmogelijkheid van zijn ideaal van vertaling, kende Nabokov de vertaler minder creativiteit toe. Want creativiteit houdt de zichtbaarheid van de vertaler in, iets wat Nabokov tegen elke prijs wilde vermijden. Ironisch genoeg bleek Nabokov een auteur in hart en nieren, want zijn commentaar bij de vertaling van *Jevgeni Onegin* is een kunstwerk op zich, waarvan Nabokov de enige schepper is. Zijn benadering bleef auteursgericht, maar in dat opzicht bleek hijzelf toch de belangrijkste auteur te zijn. Zoals ik later in dit proefschrift zal bespreken, projecteert Nabokov vaak zijn eigen meningen op de auteurs die hij behandelt, en identificeert hij hen met zichzelf. Er deed zich dus een ander soort 'V-beweging' voor: van een literair streven verschoven naar wetenschap, keerde Nabokov-de-vertaler onvermijdelijk terug naar zijn eerste liefde: de alleenheerschappij die hij als schrijver in zijn ivoren toren bezit en haar toppunt bereikt in de creatie van een kunstwerk.

In het volgende hoofdstuk werk ik een aantal punten die ik tot nu toe al heb aangestipt, verder uit. De identificatie met de auteur die Nabokov van een lezer verlangt, verloopt volgens hem bijvoorbeeld volgens een zeer specifiek proces, dat ook een en ander onthult over zijn conceptie van (literaire) creativiteit en van de artistieke ervaring. Maar eerst neem ik Nabokovs epistemologie onder de loep. Die biedt een

verhelderende achtergrond bij zijn overtuiging dat we in een literair kunstwerk de unieke, hoogst persoonlijke visie van een individu ontmoeten, evenals een wereld die nooit vergeleken mag worden met de onze.

Hoofdstuk 3

Poëtica en leesmethode

In het vorige hoofdstuk lichtte ik al een tipje van de sluier op wat Nabokovs poëtische opinies betreft. De aandacht voor de auteur, meer bepaald voor de wijze waarop de auteur een roman creëert en wat die creatie dan precies inhoudt, is het ankerpunt van Nabokovs literatuuropvatting. Ze bepaalt elke theorievorming over de verschillende aspecten die met literatuur te maken hebben. In wat volgt, ga ik dieper in op wat Nabokov in zijn werk en in zijn leven over elk van die aspecten heeft gezegd en geschreven. Dit hoofdstuk vertrekt met andere woorden van het materiaal dat we te onzer beschikking hebben en dat rechtstreeks van Nabokov afkomstig is. Ik schets dus een portret van Nabokovs poëtica aan de hand van ‘directe bronnen’, voornamelijk de lectures en *Strong Opinions*. Maar deze profielschets kan niet in het luchtledige blijven zweven. Ik zal aantonen dat Nabokov op sommige punten belangrijke overeenkomsten vertoont met andere poëtische systemen uit de geschiedenis van de literatuurwetenschap. In het tweede deel werk ik deze vergelijkingen uit, om te kijken hoe Nabokov die elementen precies in zijn denken incorporeert.

Maar wat is een ‘poëtica’ eigenlijk? De term kent een lange geschiedenis, tot ver in de Klassieke Oudheid, denk maar aan de *Poëtica* van Aristoteles. A.L. Sötemann hanteert de volgende definitie: ‘[de] opvattingen over het ontstaan, het wezen, het doel en de middelen van de poëzie.’¹ In de moderne literatuurwetenschap wordt het begrip doorgaans uitgebreid naar literatuur in het algemeen, en gelijkgesteld met ‘literatuurtheorie’.² We zouden dus kunnen zeggen dat een ‘poëtica’ het denken van een schrijver over literatuur omvat. Een bekende benadering is die van M.H. Abrams, in zijn boek *The Mirror and The Lamp* (1953). In zijn onderzoek naar romantische opvattingen van literatuur onderscheidt Abrams theorieën die zich richten op de relatie tussen het

¹ Sötemann, August L. *Over poetica en poëzie*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985, p. 57. Hierna P&P.

² D. Delabastita, G.J. van Bork, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse, G.J. Vis (red.). *Algemeen letterkundig lexicon* (2012). Hierna aangeduid als ALL. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03132.php (Geconsulteerd op 17/02/2015)

literair kunstwerk en, respectievelijk, de werkelijkheid (mimetische poëtica), de lezer (pragmatische poëtica), de auteur (expressieve poëtica en die van romantische schrijvers) en het werk zelf (objectieve of autonomistische poëtica). Hij situeert deze poëtica's ook in de tijd: de mimetische poëtica is eigen aan de Klassieke Oudheid; daarna wordt de poëtica meer pragmatisch, de expressieve poëtica leeft op tijdens de romantiek en vanaf het modernisme heerst een objectieve poëtica.³

Sötemann bouwt verder op Abrams. In het essay 'Poetics and periods in literary history' gaat hij, zoals de titel suggereert, dieper in op de verbinding die Abrams maakt tussen de poëtica's en historische periodes.⁴ Het eerste punt van kritiek, of misschien beter: de eerste aanvulling, is de suggestie om die verbinding te doorbreken en de vier concepten niet langer als synchronisch, maar diachronisch te beschouwen.⁵ Ten tweede merkt Sötemann op dat 'the four diachronic "columns" are not without their interrelations.'⁶ Elke poëticaal zuil heeft dus een aantal karakteristieke kenmerken die ze deelt met een of meerdere andere zuilen. Samen zorgen deze twee aanvullingen ervoor dat Sötemann het model flexibel en genuanceerd maakt. Volgens dit perspectief kan een schrijver immers makkelijk aspecten van meerdere poëtica's in zich verenigen, of zaken gemeen hebben met auteurs uit andere perioden, of verschillen van zijn tijdgenoten.⁷ Iemand als Wiljan van den Akker formuleert op zijn beurt dan weer kritiek op Sötemann en zo ook op het model van Abrams. Zo vindt hij dat het versimpelt in plaats van te differentiëren, dat het al te gemakkelijk leidt tot globale etikettering en niet uitnodigt om te wijzen op verschillen in een traditie. Ook mist van den Akker de verbinding tussen de poëtica zoals die respectievelijk in het literaire kunstwerk en daarbuiten tot uiting komt. Volgens hem focust het model te veel op 'externe' poëtica.⁸

In zekere zin vormt Nabokov het ideale voorbeeld om de tekortkomingen van dit Abrams' model aan te tonen. Zijn denken bevat kenmerken van meerdere poëtica's en valt dus niet onder één noemer te vatten. Zo is Nabokov allesbehalve een romanticus, maar toch speelt de auteur in zijn werk een niet te onderschatten, zeer dominante rol. Lezers moeten zich ten dienste stellen van de schrijver en zijn schepping, en nooit andersom. Nabokovs visie is dus allerm minst een pragmatische. Zijn denken over literatuur strookt echter evenmin met de expressieve visie. Die gaat er immers van uit

³ Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford U.P., 1953. Ik baseer me hier meer bepaald op de inleiding, 'Orientation of Critical Theories' (pp. 3-29).

⁴ Sötemann, August L. 'Poetics and periods in literary history: A first draft.' In: Sötemann, P&P, pp. 95-104.

⁵ Idem, pp. 99-100.

⁶ Idem, p. 101.

⁷ Een interessante aanvulling op Sötemanns essay is een ander hoofdstuk uit dezelfde bundel, 'Vier poëtica's' (pp.119-30), meer bepaald p. 125-30. Sötemann is verder ook bekend voor het onderscheid tussen versexterne en versinterne poëtica, maar daar ga ik nu niet verder op ingaan.

⁸ Dorleijn, Gillis J. en Van den Akker, Wiljan J. 'Poetica en literatuurgeschiedschrijving.' In: *De nieuwe taalgids* 84 (1991), pp. 508-526. http://www.dbnl.org/tekst/akke002poet01_01/akke002poet01_01_0001.php (Geconsulteerd op 17/02/2015) Van den Akker formuleert op zijn beurt een aanvulling op Sötemanns theorie over versinterne en -externe poëtica, maar ook daar kan ik nu niet verder op ingaan. Zie *Een dichter schreit niet : aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*.

dat de literaire tekst een gevolg en een uitdrukking is van de gevoelens, gedachten en intenties van de auteur, en dat de gepaste studie van het werk zich dus baseert op de daarover beschikbare gegevens om de inhoud, stijl of thematiek te verklaren. De relatie tussen de biografie en het oeuvre en de literaire opvattingen van de auteur vormen dan de belangrijkste bronnen voor zowel de creatie als de analyse van literatuur. Maar Nabokov dacht er anders over: volgens zijn denken is de auteur enkel belangrijk in zijn hoedanigheid van creatieve kunstenaar, en bevindt het werk zich afgezien daarvan in geen enkel verband met de persoon of het leven van de schrijver. Literatuur is bijgevolg geen uitdrukking van een extern gegeven, maar staat op zichzelf en mag enkel in literaire termen worden benaderd. Op het eerste gezicht kan Nabokov dus evenmin aan een mimetische poëtica worden gelinkt. De werkelijkheid verschaft geen vergelijkingsmateriaal voor het universum dat in een boek tot stand komt, noch is dat omgekeerd het geval. En toch bestaat er voor Nabokov tussen de realiteit zoals wij die kennen enerzijds, en literatuur anderzijds, een unieke verhouding die de literatuur haar belangrijkste functie geeft. Zoals ik in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk zal bespreken, heeft die functie voornamelijk effect op het lezen en begrijpen van literatuur.

Is de poëtica van Nabokov dan objectief en autonomistisch? De ideeën die achter deze literaturopvatting schuilgaan, vertonen in ieder geval een aantal belangrijke overeenkomsten met Nabokovs gedachtegoed, zoals ik in de derde paragraaf nog zal uitwijzen. Hier vormt echter niet de auteur het uitgangspunt, maar de pure tekst, zoals hij op zichzelf staat. De nadruk ligt daarbij op die eigenschappen die de tekst tot literatuur en kunst maken. Hoewel het model van Abrams dus verhelderend werkt, blijkt Nabokov zich nooit volledig en uitsluitend bij één van de vier polen aan te sluiten. In dit hoofdstuk zal Abrams' onderverdeling tussen werk, werkelijkheid, auteur en lezer evenwel worden gehanteerd om Nabokovs denken te benaderen. Daarbij zal blijken dat Nabokovs poëtische identiteit een aantal elementen samenbrengt die met verschillende literatuurwetenschappelijke stromingen worden geassocieerd. In de eerste paragraaf, 'Werk en Werkelijkheid', zal ik bijvoorbeeld eerst wijzen op de verwantschap tussen Nabokovs opvatting van de realiteit en de betekenis van dat begrip voor de fenomenologie. Wanneer daarna de verhouding van die werkelijkheid ten opzichte van de literatuur aan bod komt, leunt Nabokovs idee van de uitwerking van literatuur op haar lezers dicht aan bij het formalistische vervreemdingseffect. Maar in de tweede paragraaf, 'Auteur en Lezer', zullen we zien dat Nabokovs beschrijving van de literaire communicatie dan weer gelijkenissen vertoont met de theorie van de door de fenomenologie geïnspireerde literatuurcritici, zoals in het tweede hoofdstuk al werd gesuggereerd. De concrete vergelijking van Nabokovs poëtica met respectievelijk de School van Genève en het Russisch Formalisme gebeurt dan in deel twee van dit proefschrift, na eerst ook de poëtische implicaties van Nabokovs leespraktijk te hebben onderzocht.

3.1 Werk en werkelijkheid

3.1.1 Beginnen bij het begin: de werkelijkheid volgens Vladimir Nabokov

Come on! Play! Invent the world! Invent reality! (LATH 9)

De manier waarop we in de werkelijkheid staan, bepaalt in grote mate hoe we kunst definiëren. Maar ook omgekeerd: onze esthetica vertelt veel over hoe wij de realiteit beleven. De manier waarop de twee concepten in Nabokovs denken met elkaar verbonden zijn, heeft precies te maken met die beleving. Meer bepaald wordt Nabokovs begrip van de werkelijkheid gedomineerd door het menselijk bewustzijn. Dat gegeven blijkt, zoals in de eerste paragraaf van het vierde hoofdstuk meer uitgebreid zal worden besproken, het centrale uitgangspunt van zijn filosofie te zijn. In de *LL*, en niet toevallig in de inleiding tot de bespreking van *Die Verwandlung* van Franz Kafka, vinden we een duidelijke uiteenzetting over wat Nabokov verstaat onder 'realiteit'. (*LL* 252-253) De aanleiding hiervoor is opvallend genoeg de term 'fantasy': net zoals *De Mantel* van Gogol en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* van Stevenson bevat *Die Verwandlung* elementen die het boek niet waarheidsgetrouw of 'realistisch' maken, en is het dus een fantasieverhaal. (252)

Om te kunnen bepalen in welke mate deze vorm van literatuur afwijkt van de werkelijkheid, wil Nabokov eerst onderzoeken wat het gegeven 'realiteit' eigenlijk is. Hij roept het beeld op van drie mannen die, elk apart, door hetzelfde landschap lopen. De eerste is een stedeling op een welverdiende vakantie, de tweede een professionele botanicus en de derde een lokale boer. Nabokov stelt dat het landschap voor elk van hen anders voorkomt. De stedeling is een 'matter-of-fact type': hij beschouwt de bomen als eenvoudige bomen en ziet de omgeving weerspiegeld in zijn landkaart. De botanicus daarentegen kent alle wetenschappelijke benamingen van de planten, struiken, bomen en grassen die hij passeert. Het landschap openbaart zich aan hem in botanische termen. Voor de derde wandelaar, de boer, is het landschap geladen met emotionele en persoonlijke betekenissen, want hij is er geboren en opgegroeid. Hij kent elke plek en verbindt sommige van die plekken met herinneringen en gevoelens. (252-253) Nabokov concludeert dat drie verschillende mannen drie totaal verschillende 'realiteiten' ervaren. Elk individu beleeft een wereld die anders is, aangezien neutrale, objectieve woorden ('tree, road, flower, sky, barn, thumb, rain') steeds subjectieve connotaties oproepen, die verschillen van mens tot mens. Volgens Nabokovs denken is deze subjectiviteit zo sterk dat het een 'zogenaamd objectief bestaan' onmogelijk maakt. Om te kunnen overleven en functioneren baseert de mens zich dan op wat Nabokov omschrijft als een 'druppel' van de mix van al die individuele werelden: 'So when we say *reality*, we are really thinking of [...] an average sample of a mixture of a million

individual realities.’ (252) Elders in de *LL* vinden we nog een andere verwijzing naar het subjectieve, gelaagde karakter van wat wij werkelijkheid noemen:

All reality is comparative reality since any given reality, the window you see, the smells you perceive, the sounds you hear, are not only dependent on a crude give-and-take of the senses but also depend upon various levels of information. (146)

Nabokov benadert de idee van realiteit dus op een epistemologische manier: ze beperkt zich tot hetgeen elk individu ervan kent. Die nadruk op de subjectiviteit, het bewustzijn, als uitgangspunt is een belangrijk fenomenologisch principe. Daarom is het ook geen probleem dat Nabokov in zijn les over Kafka niet verder ingaat op de vraag hoe een fantasie zich dan onderscheidt van de werkelijkheid. Op dit punt heeft hij al voldoende informatie verschaft om fundamentele conclusies te trekken. Fantasie en werkelijkheid vallen namelijk niet strikt van elkaar te onderscheiden. In beide gevallen ligt het menselijke bewustzijn aan de oorsprong, waardoor de werkelijkheid evenzeer als de fantasie is verbonden met de individuele perceptie en verbeelding en zo een ontegensprekelijk subjectief gegeven wordt. Hier is een referentie aan Edmund Husserl, grondlegger van de fenomenologische filosofie, op zijn plaats. Hij ging ervan uit dat het ‘bestaan’ van een object onmogelijk was zonder een subject om het te vatten. Elk object heeft dus dezelfde oorsprong, namelijk het menselijk bewustzijn, of we dat object nu als fantasie of als werkelijkheid benoemen. Dat bewustzijn is de bron van alle betekenis, en dus is de fenomenologie de wetenschap van de subjectiviteit zelf. Husserl sprak van de ‘Lebenswelt’ van een individu, het kader van subjectiviteit waardoor dat individu de wereld in zich opneemt en interpreteert.⁹ Aan het begin van het tweede deel van dit proefschrift ga ik dieper in op Nabokovs verwantschap met dit fenomenologische denken.

Leland de la Durantaye merkt op dat perceptie en verbeelding voor Nabokov geen twee geheel verschillende vormen van waarneming zijn. De werkelijkheid is dus niet iets externs dat men op een passieve manier in zich kan opnemen. Zowel de creatie van kunst als de omgang met feiten en herinneringen kan niet tot stand komen zonder (de betrokkenheid van) een denkend en beeldend bewustzijn.¹⁰ In een interview met *Vogue*-journaliste Allene Talmey verduidelijkt Nabokov bijvoorbeeld dat hij ‘de objectieve werkelijkheid’ begrijpt als een vorm van onzuivere verbeelding. Immers, ‘whatever the mind grasps, it does so with the assistance of creative fancy.’ (SO 154) Feit en verbeelding kunnen met andere woorden niet gebruikt worden om elkaar *ex negativo* te

⁹ Een mooie uiteenzetting van Husserls begrip van de ‘Lebenswelt’ vinden we o.a. in *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1936). Ik gebruikte de Engelse vertaling van David Carr: *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Definities van ‘Lebenswelt’/ ‘Lifeworld’: zie o.a. pp. 108-109 en p. 142.

¹⁰ De la Durantaye, Leland. *Style is Matter. The Moral Art of Vladimir Nabokov*. Ithaca (NY) en Londen: Cornell U. P., 2007, p. 38-39.

definiëren, want ze zijn niet tegengesteld aan elkaar, maar liggen in elkaars verlengde. Zo kan de fantasie gezien worden als een functie van Nabokovs realiteitsbegrip, namelijk de artistieke reflectie ervan.¹¹ De manier waarop Nabokov kunst definieert ten opzichte van wat wij werkelijkheid noemen, heeft dus te maken met een *ander* gebruik van de verbeelding. Dit geeft Nabokov al aan het begin van zijn uiteenzetting aan, wanneer hij schrijft:

From my point of view, any outstanding work of art is a fantasy insofar as it reflects the unique world of a unique individual. But when people call these three stories [*De Mantel*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* en *Die Verwandlung*] fantasies, they merely imply that the stories depart in their subject matter from what is commonly called reality. (LL 252)

Volgens Nabokov is de werkelijkheid zelf 'a very subjective affair' (SO 10). Het begrip kan dus niet langer worden gebruikt als referentiepunt om te bepalen wat gefantaseerd is en wat niet. Maar wat belangrijker is, is het gevolg hiervan, namelijk dat *elke* vorm van kunst, 'waarheidsgetrouw' of niet, zich onderscheidt als fantasie en wel omdat we er een unieke, individuele wereld in terugvinden.¹² Het artistieke is bijgevolg datgene wat net die specifieke, persoonlijke beleving vanuit het algemeen herkenbare en de consensus naar voren haalt en daar tegenover plaatst. Nabokov herhaalt dit opnieuw bij zijn besluit, en wendt deze definitie aan als achtergrond waartegen de besproken verhalen 'specific fantasies' blijken te zijn.¹³ (LL 253) Deze tegenstelling houdt meteen ook een waardeoordeel in, en onthult volgens Nabokov waar kunst en literatuur hun belang aan ontleenen. In *Strong Opinions* gaat hij verder in op deze gedachte:

To be sure, there is an average reality, perceived by all of us, but that is not true reality: it is only the reality of general ideas, conventional forms of humdrummery, current editorials. [...] Paradoxically, the only real, authentic worlds are, of course, those that seem unusual. [...] Average reality begins to rot and stink as soon as the act of individual creation ceases to animate a subjectively perceived texture. (SO 118)

Zodra een waarneming of gedachte er niet langer een is die in de creatieve verbeelding van slechts een enkel individu leeft, is ze voor Nabokov van mindere waarde. Hoe meer mensen haar delen, hoe minder werkelijk ze voor hem wordt. Het omgekeerde geldt dan ook: een belevingswereld die als ongewoon en opvallend overkomt, is echter, meer wezenlijk (en meer artistiek).

¹¹ Idem, p. 40.

¹² De la Durantaye besluit: 'Something does not become fantasy by virtue of being fiction; it becomes fantasy by virtue of being imaginatively perceived.' (p. 40.)

¹³ Mijn cursivering.

De la Durantaye bespreekt in dit opzicht een bekende passage uit *Strong Opinions*, waarin Nabokov de werkelijkheid beschrijft als ‘a kind of gradual accumulation of information; and as a specialization. [...] reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable.’ (SO 10-11) Het is verleidelijk om uit dit citaat te concluderen dat Nabokov de werkelijkheid ultiem karakteriseert als ongrijpbaar, omdat ze zo eindeloos gedetailleerd is dat geen mens alles kan vatten. De la Durantaye gaat hiertegen in, en wijst erop dat dit besluit recht tegen Nabokovs eigenlijke punt ingaat. De stelling impliceert immers dat Nabokovs idee van de werkelijkheid er een is van een externe realiteit, en wel omdat die in principe voor verschillende mensen op dezelfde wijze toegankelijk is, als het al mogelijk zou zijn om alles te weten wat er te weten valt.¹⁴ De manier waarop deze werkelijkheid wordt waargenomen, is dan niet afhankelijk van het subject zelf, maar van de mate waarin het over kennis over die werkelijkheid beschikt. Volgens De la Durantaye is voor Nabokov echter het tegengestelde waar. Hij schrijft:

Both Boyd and Rowe stress how ‘reality’ is ‘elusive’. Reality, however, is only elusive in the optic of communality, not in the optic that Nabokov situates it. For him, it is described as perfectly graspable in the magic moment of individual, imaginative perception.¹⁵

Wanneer de werkelijkheid als ‘echter’ wordt ervaren, is dat dus niet in het geval men heeft geprobeerd zo veel mogelijk over de gegeven situatie te weten te komen. Immers, precies wanneer we haar als objectief kenbaar beschouwen, ontsnapt de werkelijkheid aan ons bevattingsvermogen. Die steeds verder opgebouwde specialisatie kan echter ook betekenen (en dit is de manier waarop Nabokov het ziet) dat men steeds dichter bij een beleving van de werkelijkheid komt die absoluut persoonlijk is, en dus werkelijk. Daarom schrijft Nabokov: ‘[...] a lily is more real to a naturalist than it is to an ordinary person. But it is still more real to a botanist. And yet another stage of reality is reached with a botanist who is a specialist in lilies.’ (SO 11) Het gaat niet zozeer om wat degenen die de lelie waarnemen, precies weten of niet, maar om wie zij door die kennis zijn geworden: iemand die de lelie meer intens, betrokken en dus subjectief waarneemt.¹⁶

Nabokovs inleiding tot *Die Verwandlung* indachtig kan ‘reality in the optic of communality’ worden gelijkgesteld aan wat hij als ‘objectieve realiteit’ benoemt, terwijl ‘reality in the optic of individual, imaginative perception’ synoniem is aan ‘subjectieve realiteit’. In een interview met Pierre Dommergues stelt hij rechtuit dat hij niet in een

¹⁴ De la Durantaye, *Style is Matter*, pp. 43-44.

¹⁵ Idem, pp. 44-45.

¹⁶ De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 46.

objectieve werkelijkheid gelooft.¹⁷ Maar hij betwist niet dat we zelf, ‘in the optic of communality’, iets gecreëerd hebben dat we objectieve realiteit noemen, omdat al die individuen anders niet met elkaar kunnen samenleven en communiceren. Binnen de fenomenologie wordt een gelijkaardig concept gehanteerd, ‘intersubjectiviteit’, dat Husserl omschreef als datgene wat voorvalt wanneer we empathie ervaren.¹⁸ Een wezen dat eruit ziet en zich gedraagt zoals ikzelf, zal zaken in het algemeen waarnemen op een gelijkaardige manier als ik. Daarom kan ik me makkelijk inbeelden *hoe* dat gebeurt. Op die manier ontstaat er een *gedeelde* ‘leefwereld’, een referentiepunt van kennis en ervaringen die een groep mensen (of de mensheid in het algemeen) delen.

In de tegenstelling tussen subjectief en objectief keert Nabokov onze associaties met de afzonderlijke concepten echter om: respectievelijk vaststaand en werkelijk tegenover veranderlijk en meerduidig. De objectieve werkelijkheid is meerduidig omdat ze een mix is van alle subjectieve realiteiten en dus heel veel verschillende standpunten herbergt, die nooit allemaal tegelijk door één persoon kunnen worden ervaren. Wél is het mogelijk om in die mengeling op zoek te gaan naar de afzonderlijke elementen waaruit ze is opgebouwd. Nabokov schrijft hierover:

We may taste in it a particle of madness if a lunatic passed through that locality, or a particle of complete and beautiful nonsense if a man has been looking at a lovely field and imagining upon it a lovely factory producing buttons or bombs; but on the whole these mad particles would be diluted in the drop of objective reality that we hold up to the light in our test tube. Moreover, this *objective reality* will contain something that transcends optical illusions and laboratory tests. It will have elements of poetry, of lofty emotion, of energy and endeavour (and even here the button king may find his rightful place), of pity, pride, passion – and the craving for a thick steak at the recommended roadside eating place.¹⁹ (LL 253)

Wie een inspanning doet en voldoende alert is, kan in de afgevlakte objectieve werkelijkheid dus wel degelijk de ongewone en aparte onderdeeljes opmerken. In het citaat geeft Nabokov evenwel aan dat deze specifieke, subjectieve elementen zodanig verschillend kunnen zijn dat ze lang niet allemaal aan een artistieke visie kunnen worden toegeschreven: ook een waanzinnige ziet de realiteit op een andere manier dan algemeen wordt aangenomen. Afwijkende perspectieven of ‘mad particles’ zijn bovendien makkelijker aan te duiden dan zaken die moeilijker te verklaren of op te roepen vallen, zoals (zo lezen we in het citaat) poëzie, vervoering of inspanning. Toch

¹⁷ Dommergues, Pierre. ‘Entretien avec Vladimir Nabokov’. In: *Les Langues Modernes*, Vol. 62, No. 1, (pp. 92-102) p. 95.

¹⁸ Het concept ‘intersubjectiviteit’ is een belangrijke constante in Husserls werk, maar wordt in detail besproken in de vijfde Cartesiaanse Meditatie en in *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, een werk dat is verdeeld over volume 13, 14 en 15 van de *Husserliana*, het verzameld werk (zie bibliografie voor referenties).

¹⁹ Nabokovs cursivering.

sluit dat natuurlijk niet uit dat ook een waanzinnige kunst kan creëren, of dat een waanzinnige en een kunstenaar de werkelijkheid op dezelfde manier zouden zien, of dat er ontroerende schoonheid kan schuilen in wat onzin wordt genoemd. Kunst doet met andere woorden nog meer dan de afzonderlijke bouwstenen ontsluiten waaruit de alledaagse werkelijkheid is opgebouwd, of de verbeelding zijn gang laten gaan. In een passage die ik reeds geciteerde, wordt gesuggereerd dat het gaat om ‘the act of individual creation [that] animate[s] a subjectively perceived texture.’ (SO 118) Het is opvallend dat Nabokov de creativiteit waaruit kunst voortkomt in dit citaat benoemt als ‘animeren’: een ware kunstenaar weet de subjectieve waarneming zo voor te stellen dat zijn publiek die net zo werkelijk beleeft als hij dat doet in zijn eigen bewustzijn, en ze dus deel lijkt te gaan uitmaken van de ‘werkelijkheid’. De wereld die we in zijn werk terugvinden, *lijkt* bovendien ongewoon, maar Nabokov merkt op dat wanneer die voldoende geïmiteerd wordt, deze ook gaat behoren tot de doorsnee realiteit. (SO 118) Dat het perspectief dat kunst ons biedt, opvalt, is dus niet in de eerste plaats eigen aan (de inhoud van) die waarneming zelf, maar wel aan hoe deze door de kunstenaar tot leven wordt gewekt. Dit vormt voor Nabokov, zoals we later nog zullen zien, de essentie van de literatuur.

3.1.2 Literatuur en de werkelijkheid

In het essay ‘The Art of Literature and Commonsense’ (LL 371-380) voert Nabokov een krachtig pleidooi voor een manier van denken die ingaat tegen veralgemeningen, universele beelden, gefixeerde betekenissen, rationaliserende benaderingen en vaststaande ideeën. Deze tekst vat een idee samen die overal in Nabokovs werk kan worden teruggevonden: ‘Commonsense at its worst is sense made common, and so everything is comfortably cheapened by its touch,’ zo redeneert hij. (LL 372) Aangezien ‘common’ niet alleen kan worden vertaald als ‘gewoon’, maar ook als ‘gemeenschappelijk’, heeft kunst te maken met een mentaliteit die zich daartegen afzet. Volgens Nabokov komt kunst voort uit een geest die vrij en onafhankelijk zijn gang kan gaan zonder te moeten streven naar het bevestigen van welke waarheid dan ook, en wordt ze geboren uit het onlogische en het irrationele. Op deze manier wordt immers een unieke visie geboren. Maar waar ligt dan het onderscheid tussen krankzinnigheid en genie? ‘Madness is but a diseased bit of commonsense,’ klinkt het. Volgens Nabokov is een waanzinnige niet in staat om uit de vertrouwde wereld die zijn geest onbesuisd uit elkaar heeft gehaald, een nieuwe op te bouwen die even harmonieus is als de oude. Dit vermogen is echter precies wat een kunstenaar onderscheidt van een krankzinnige: hij kiest zorgvuldig wat hij uit de bekende wereld losmaakt, en is zich daarbij bewust van het feit dat hij gestuurd wordt door een vaag idee van het eindresultaat, op dat moment nog niet bereikt, maar toch al sterk aanwezig. (LL 377) In de inleidende tekst op

de LL, 'Good Readers and Good Writers' legt Nabokov uit dat 'het materiaal' waarmee een auteur moet werken, geen eenheid is, maar een chaos, waarop de auteur een ingreep uitvoert waardoor ze opnieuw wordt samengesteld, op zo'n manier dat de chaos verandert in een nieuw, helder en coherent wereldbeeld. (LL 2)

Dat de kunstenaar in staat is om niet enkel te dissociëren, maar daarna ook nieuwe associaties te bedenken, dankt hij volgens Nabokov aan het bijzondere en cruciale fenomeen van de *inspiratie*, waar hij de rest van het artikel over 'The Art of Literature and Commonsense' aan wijdt. (LL 377) Wat dit begrip voor Nabokov precies inhoudt, zal in de tweede paragraaf van dit hoofdstuk ('Auteur en Lezer') nog uitgebreid worden behandeld. Hier wil ik bekijken waar die inspiratie toe leidt, namelijk de werkwijze die een 'good writer' tegenover zijn mislukte collega stelt. Om inspiratie op te doen moet de auteur volgens Nabokov beschikken over het vermogen de wereld (of, waarschijnlijk, de 'objectieve werkelijkheid') te beschouwen als 'the potentiality of fiction. (LL 2) Deze formulering maakt de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid minder eenvoudig dan de idee van een weerspiegeling. Terwijl kunst vaak wordt geëvalueerd in termen van geloofwaardigheid en overtuigingskracht, lijkt Nabokov te denken in de omgekeerde richting: (mogelijk) fictieve elementen zijn buiten de literatuur, in de werkelijkheid, reeds aanwezig, en dienen in het kunstwerk te worden geïntegreerd. Fictie staat dus bij wijze van spreken niet meer 'ten dienste' van de werkelijkheid. Die is niet langer het uitgangspunt. Het verschil ligt voor Nabokov in 'the inborn capacity not only of recombining but of *re-creating* the given world.'²⁰ (SO 32) Slechte auteurs, vertelt Nabokov aan zijn studenten, zijn diegenen die de wereld niet willen of kunnen heruitvinden. Meestal gaat het om schrijvers van populaire literatuur en sjabloonliteratuur, maar Nabokov maakt geen uitzondering voor sommige schrijvers die tot de literaire canon worden gerekend.²¹ Slechte auteurs maken gebruik van gemeenplaatsen, van een gegeven orde, traditionele verhaalpatronen en bestaande ideeën en hoeven die alleen nog maar aan- en in te vullen en/of te 'versieren'. (LL 2) Hun schrijven bestaat dus enkel en alleen uit hercombineren en kopiëren. Ware auteurs daarentegen worden in LRL door Nabokov vergeleken met God: '[Art is] divine because this is the element in which man comes nearest to God through becoming a true creator in his own right.'²² (LRL 106)

²⁰ Mijn cursivering.

²¹ Zo bevat het werk van Dostojevski volgens Nabokov 'wastelands of literary platitudes'. (LRL 98)

²² De vergelijking van de kunstenaar met God is een poëtisch cliché, zie bijvoorbeeld ook James Joyce in het vijfde hoofdstuk van *A Portrait of the Artist as a Young Man* ('The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.'). Nabokov was ook vertrouwd met gelijkaardige uitspraken van Gustave Flaubert, zoals op 9 december 1852 in een brief naar Louise Colet ('L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.'), of op 18 maart 1857 in een brief naar Mlle Leroyer de Chantepie ('L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création,

We kunnen ons afvragen hoe Nabokov zich dan precies inbeeldt dat een auteur gebruik maakt van wat hij kent, van wat al in zijn geest voorhanden is, van 'the potentiality of fiction' dus. Werkelijk starten van nul, als het ware als een pasgeboren baby die nauwelijks indrukken heeft opgedaan, is immers onmogelijk. Er is altijd een relatie tussen de romanwereld en de (objectieve en subjectieve) werkelijkheid waarin we leven. Nabokov stelt literatuur voor als '[the world] recombined in its very atoms, not merely in its visible and superficial parts.' (LL 2) We mogen er met andere woorden nooit van uitgaan dat we concreet kunnen aanwijzen waar en wanneer een boek met de werkelijkheid overeenstemt. De her-uitvinding of re-creatie moet dan ook worden benaderd als 'something brand new, having no obvious connection with the worlds we already know.' (LL 1) In deze context wordt het begrip 'nieuw' dus vooral gebruikt in zijn betekenis van 'origineel', niet duidend op een volgende versie van een bekend fenomeen, maar op een onbekend fenomeen dat herinnert aan wat we reeds kennen. Deze idee wordt in de lectures meerdere keren sterk benadrukt, en zal in de volgende paragraaf aan bod komen onder de noemer 'vervreemding'. In zijn bespreking van Jane Austens *Mansfield Park* schrijft Nabokov over de idee van realisme in de literatuur:

In a book the reality of a person, or object, or a circumstance depends exclusively on the world of that particular book. An original author always invents an original world, and if a character or an action fits into the pattern of that world, then we experience the pleasurable shock of artistic truth, no matter how unlikely the person or thing may seem if transferred into what book reviewers, poor hacks, call 'real life.' There is no such thing as real life for an author of genius: he must create it himself and then create the consequences. (LL 10)

In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk lezen we al dat een schrijver zijn subjectieve beleving en visie in zijn werk tot een hoogtepunt moet brengen. Op die manier creëert hij dus zijn eigen, 'nieuwe' realiteit, los van de objectieve werkelijkheid, en in tegenstelling tot deze werkelijkheid volledig, harmonieus en consequent.²³ Niet alleen in het geval van Jane Austen, maar bijvoorbeeld ook nog wanneer hij het heeft over Flaubert of Proust, benadrukt Nabokov dat alles wat er in een literair kunstwerk gebeurt, enkel en alleen voorvalt en bestaat in het bewustzijn van de auteur, compleet onafhankelijk van de omstandigheden waarin het boek tot stand is gekomen. Ter

invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.'). Op p. 97 in LL citeert Nabokov uit de brief naar Louise Colet.

²³ Een fictieve wereld is niet per definitie volledig, harmonieus en consequent. Merk op dat Nabokov in dit citaat een voorwaarde stelt voor het ervaren van 'artistieke waarheid': de romanwereld heeft een intrinsiek patroon, een orde zeg maar, waarbij alle elementen moeten aansluiten. Zo schreef Nabokov over Dostojevski: '... he is not a great writer [...] not because the world he creates is unreal – all the worlds of writers are unreal – but because it is created too hastily without any sense of that harmony and economy which the most irrational masterpiece is bound to comply with (in order to be a masterpiece).' (Nabokov, LRL, p. 130.)

verduidelijking voegt hij eraan toe: ‘... just as Cornell University will be a fantasy if I ever happen to write about it some day in retrospect.’ (LL 126 [Flaubert], 208 en 210 [Proust en citaat]) We zagen al dat in Nabokovs theorie ieder mens de werkelijkheid op een persoonlijke, subjectieve manier beleeft, en dat feit en verbeelding daarom in elkaars verlengde liggen. Nabokov pleit hier dan ook niet voor het welbekende onderscheid tussen fictie en non-fictie. Wat hij wil voorkomen, is dat ‘the optic of individual, imaginative perception’ wordt vereenzelvigd met ‘the optic of communality’. Wanneer Nabokov dus aan zijn studenten uitlegt dat literatuur altijd een uitvinding is, en elke grote schrijver steeds een meesterlijke bedrieger (LL 5), wil hij vooral benadrukken dat met het ontstaan van artistieke werelden een enkel, individueel bewustzijn is gemoeid, wat nooit het geval is met ‘de realiteit’ zoals wij ze kennen, die voor iedereen hetzelfde is en waarbij creativiteit geen voorwaarde is om haar te kunnen waarnemen.

‘Great novels are great fairy tales,’ heet het in Nabokovs inleiding. (LL 2) Deze uitspraak vat zeer duidelijk en beknopt Nabokovs denken over de verhouding tussen literatuur en werkelijkheid samen: niet alleen sprookjes, maar elke vorm van literatuur geeft gebeurtenissen, personages en bij uitbreiding een wereld weer die enkel en alleen bestaan/ bestaat in het hoofd van de schrijver. Nabokov poneert deze stelling echter voornamelijk in de context van de studie van literatuur. Hij wil voorkomen dat *À la Recherche du Temps Perdu* wordt gelezen als een autobiografie, of dat *Bleak House* wordt gebruikt als een bron van historische kennis. Hij hanteert hierbij een normatieve strategie. Al op de eerste bladzijden van LL beantwoordt Nabokov de vraag of we mogen verwachten dat een roman ons iets kan leren over een plaats of een periode met een scherp ‘Certainly not.’ (LL 2) Nabokov heeft een hekel aan alle benaderingen die kunst en meer bepaald literatuur behandelen als een middel met een bepaald doel of een bepaalde functie. Het lezen van boeken om hun educatieve waarde, hun morele impact, hun symboliek, als vorm van emotionele verrijking, als bron van nationale en/of sociale geschiedenis, ... wijst hij resoluut van de hand. Aan het begin van zijn lezing over *Madame Bovary* herinnert hij zijn studenten eraan dat ‘literature is of no practical value whatsoever.’ (125) De idee dat literatuurstudie zich moest richten op trends, scholen, mythen, symbolen, sociale commentaar en tijdsgeest stemt allerminst overeen met Nabokovs overtuiging dat een roman een origineel, uniek en specifiek kunstwerk is, en dus moeilijk of zelfs onmogelijk te verzoenen valt met externe en veralgemenende ideeën, concepten en theorieën. Literatuur moet op zichzelf worden bestudeerd: ‘We did not talk around books, about books; we went to the center of this or that masterpiece, to the live heart of the matter.’ (382) De tekst zelf staat centraal, en vooral de manier waarop die door middel van vorm en inhoud een wereld en een geschiedenis tot leven roept.

Wat literatuurstudie en -onderwijs betreft, kan Nabokov dus niet genoeg benadrukken dat de dagdagelijkse werkelijkheid en de romanwereld niet met elkaar mogen worden vergeleken. Wanneer hij het echter concreet heeft over het *schrijven* en

lezen van literatuur, gaan zijn aanwijzingen op het eerste gezicht regelrecht tegen onze verwachtingen in. Zo schrijft Brian Boyd: 'he also insisted [...] that their [i.e. the novels] worlds should be dwelled on *as if real*.'²⁴ Dit geldt voor zowel de auteur als zijn publiek, en heeft niet zozeer te maken met wat romans ons kunnen leren over wat er buiten de romanwereld gebeurt en bestaat. Eerder gaat het over hoe dat onlosmakelijk verband tussen kunst en werkelijkheid werkt bij het scheppen én waarnemen van literatuur. Zoals al eerder werd besproken, schreef Nabokov dat een auteur het 'potentieel' van de werkelijkheid moest weten te gebruiken. In *Strong Opinions* legt hij uit hoe een auteur dat moet doen:

A creative writer must study carefully the works of his rivals, including the Almighty. He must possess the inborn capacity not only of recombining but of re-creating the given world. In order to do this adequately, avoiding duplication of labor, the artist should *know* the given world. Imagination without knowledge leads no farther than the back yard of primitive art, the child's scrawl on the fence, and the crank's message in the market place.²⁵ (SO 32)

Aan het begin van deze sub-paragraaf stelde ik reeds de vraag waarin een kunstenaar verschilt van andere mensen die hun eigen bewustzijn en verbeelding cultiveren tegenover de 'common sense'. Het antwoord luidde dat een artiest een nieuwe wereld als een feniks kan laten herrijzen uit de realiteit waarin we leven. Nu weten we ook *waarom* hij hiertoe in staat is: hij kent zijn materiaal zodanig goed dat hij steeds weet wat hij kan gebruiken, en hoe hij dat moet doen. Volgens John Simon gaat het Nabokov erom de romanwereld werkelijkheid te doen *schijnen*, in plaats van deze *gelijkenissen* te laten vertonen met die werkelijkheid ('semblance' ten opzichte van 'resemblance'). Wanneer een schrijver specifieke elementen uit de 'echte' wereld in zijn roman integreert, doet hij dat bij wijze van 'aas', als lokmiddel dat de lezer net dieper in de (on)werkelijkheid trekt die fictie is.²⁶ Simon had bij deze stelling gebruik kunnen maken van een passage uit het college over Tolstoj, waarin Nabokov deze idee zelf als volgt formuleert:

Some of you may still wonder why I and Tolstoy mention such trifles. To make his magic, fiction, look *real* the artist sometimes places it, as Tolstoy does, within a definite, specific historical frame, citing fact that can be checked in a library – that citadel of illusion.²⁷ (LRL 213)

²⁴ Boyd, *The American Years*, p. 174.

²⁵ Nabokovs cursivering.

²⁶ Simon, John. 'The Novelist at the Blackboard', in: *The Times Literary Supplement*, 24/04/1981, p. 458. (Geciteerd in Nabokov, *LRL*, p. xi-xii.)

²⁷ Nabokovs cursivering.

Nabokov wist dat een leugen pas waarheid kan lijken door middel van precisie: de lezers gaan er enkel in mee zolang ze niet beseffen dat het om bedrog gaat, dus alles moet perfect kloppen. Om te bepalen in welke mate een schrijver hierin slaagt, hanteert Nabokov een concept dat in het verlengde ligt van begrippen zoals 'geloofwaardig' of 'realistisch', maar binnen zijn poëtica een heel eigen invulling meekrijgt. Hij heeft het over 'the enchantment of the novel', een betovering die in de woorden van Brian Boyd tot stand komt door 'a writer's power to make any detail of an invented world spring to life, whether or not it confirms to the 'real' world outside.'²⁸ Voor Nabokov was de kracht en de artistieke waarde van een literair kunstwerk dus afhankelijk van de vaardigheid waarmee de auteur zijn wereld dicht bij de lezer bracht en haast voelbaar maakte. Een unieke visie hebben is één ding, maar een ware auteur schrijft zodanig dat die subjectieve perceptie wordt overgebracht op zijn publiek.

Nabokov vertelt zijn studenten dat een auteur kan worden beschouwd vanuit drie verschillende perspectieven. Men kan een schrijver benaderen als een verhalenverteller, die ons entertaint en zorgt voor puur en simpel plezier, opwinding en emotionele participatie. Een schrijver kan voor ons ook de rol aannemen van een leraar, die ons zowel morele als praktische kennis bijbrengt. Tot slot is er de auteur als tovenaars, die ons de individuele magie van zijn genie onthult door middel van de stijl, beeldspraak en patronen in zijn roman of gedicht. 'A major writer combines these three [...] but it is the enchanter in him that predominates and makes him a major writer.' (LL 5) In deze tekst legt Nabokov niet verder uit wat we precies onder die betovering moeten verstaan. Brian Boyd vat het echter goed samen: 'Great novels are great fairy tales for Nabokov not because they ignore the world, but because they see it so well they re-create it as if by magic: *that is enchantment*.'²⁹

Wat Boyd hier bedoelt met 'de wereld', valt voor Nabokov samen met de idee van de subjectieve (beleving van de) werkelijkheid. Volgens de commentaar van De la Durantaye is de werkelijkheid immers 'perfectly graspable in the magic moment of individual, imaginative perception'.³⁰ Als Nabokov dan schrijft dat een creatief schrijver de wereld moet kennen en er zo veel mogelijk kennis over moet verzamelen, betekent dit dus dat de auteur zijn subjectiviteit zo ver mogelijk moet proberen door te drijven, waarbij hij zijn beleving dan steeds unieker en persoonlijker maakt. In zijn essay 'The Art Of Literature and Commonsense' geeft Nabokov aan hoe we ons bewustzijn tot het uiterste kunnen brengen: 'this capacity to wonder at trifles – no matter the imminent peril – these asides of the spirit, these footnotes in the volume of life are the highest forms of consciousness.' (LL 374) De magie van literatuur, de bewuste 'betovering' waar

²⁸ Boyd, *The American Years*, p. 174

²⁹ Idem, p. 187. Boyds cursivering.

³⁰ De la Durantaye, *Style is Matter*, pp. 44-45.

Nabokov het over heeft, wordt met andere woorden geboren uit het detail, want het zijn de details die de romanwereld tot leven brengen. Daarom moet een auteur zijn materiaal dus tot in de puntjes kennen. Maar ook van de lezers vraagt Nabokov dezelfde aandacht. 'In reading,' zo luidt het, 'one should notice and fondle details.' Als elk kunstwerk de deur opent naar een nieuwe wereld, spreekt het immers voor zich dat je deze eerst tot in elk hoekje moet verkennen en bestuderen, vooraleer eventuele verbanden met andere werelden aan bod kunnen komen. (LL 1) Het belang dat Nabokov hecht aan het detail, maakt deel uit van de meest algemene kennis binnen de Nabokovstudies, en wordt dan ook gezien als het hart van zijn les- (en lees)methode.³¹ 'Caress the details, [...] the divine details!' sprak hij zijn studenten toe.³² Wanneer hij een uitgebreide beschrijving van een haven uit Dickens' *Bleak House* volledig overneemt, is hij de sceptische leerlingen een stap voor: het is altijd de moeite waard om stil te staan bij dergelijke futiliteiten, want literatuur bestaat uit zulke futiliteiten. De magie waarbij een beeld tot leven komt, is niet zomaar een willekeurig spelletje. Een verhaal kan niet zonder, want de magie is het verhaal. (LL 116-117) Met andere woorden: om te kunnen worden betoverd, moet de lezer op zoek gaan naar het detail.

Opdat zijn studenten de details die de romanwereld kleur geven, zouden kunnen opsporen en hun betekenis zouden kunnen begrijpen, probeerde Nabokov hen de noodzakelijke kennis bij te brengen over al het 'potentieel' uit de werkelijkheid dat de auteur had gebruikt:

In my academic days I endeavored to provide students of literature with exact information about details, about such combinations of details as yield the sensual spark without which a book is dead. In that respect, general ideas are of no importance. Any ass can assimilate the main points of Tolstoy's attitude toward adultery but in order to enjoy Tolstoy's art the good reader must wish to visualize, for instance, the arrangement of a railway carriage on the Moscow-Petersburg night train as it was hundred years ago. Here diagrams are most helpful.³³ (SO, 156-157)

Ook wat het lezen van literatuur betreft, stoten we dus op een paradox: Nabokov weigerde literatuur primair als een bron van historische kennis te beschouwen, maar omgekeerd was die kennis wel onontbeerlijk om een boek tot in de diepte te kunnen

³¹ (Fredson Bowers in zijn inleiding tot) Nabokov, *LRL*, p. xi. + Field, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, p. 273.

³² Updike, John. 'Introduction', in: Nabokov, *LL*, (pp. xvii-xxvii) p. xxiii. (Updike citeert Wetzsteon, Ross. 'Nabokov as Teacher,' in: *For Vladimir Nabokov on His Seventieth Birthday* (eds. Charles Newman, Alfred Appel, Jr.). *TriQuarterly* (Evanston, Illinois), 17, Winter 1970, pp. 240-246.) De kans is groot dat Nabokov vertrouwd was met het motto 'God is in the detail[s].' Dat wordt toegeschreven aan de Duitse kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929) maar ook aan Flaubert, die meermaals gezegd zou hebben: 'Le bon Dieu est dans le détail.'

³³ Het bewuste plan dat Nabokov van de treinwagon uit *Anna Karenina* maakte, bevindt zich in de *LRL* op p. 232.

lezen. Kennis van de politieke toestand, de sociale omstandigheden, de gebruiken, de mode, de technologie, de geografie en de architectuur van de wereld van de schrijver waren voor hem van het grootste belang om een literair kunstwerk tot in de puntjes in de verbeelding tot leven te kunnen wekken. De ‘diagrammen’ die hij voor zijn studenten op het bord tekende, waren schema’s van de reizen die de personages aflegden, de stamboom van de koninklijke families die in het in de boeken opgeroepen tijdperk regeerden, de plattegrond van de locaties... Bekend zijn Nabokovs tekeningen van Gregor Samsa, die hem tot het besluit leidden dat het hoofdpersoonage van *Die Verwandlung* geen kakkerlak is, zoals velen denken, maar een specifiek soort kever. (LL 258-260) Het mag duidelijk zijn dat de romanwereld voor Nabokov echt kenbaar was, en we dan ook moeten proberen om er alles over te weten te komen wat er te weten valt.

Nu rijst de vraag *waarom* dat eigenlijk zo belangrijk was. Het lijkt heel aannemelijk dat details een grote rol spelen bij het schrijven en lezen van literatuur, maar waar komt Nabokovs vurige normatieve houding precies vandaan? Waarom sluit de aandacht voor het ‘werkelijkheidseffect’ van literatuur net uit dat we een gelijkenis mogen veronderstellen tussen de roman- en de ‘buitenwereld’? Waarom mogen we literatuur niet pragmatisch benaderen? Die vragen zal ik nu beantwoorden.

3.1.3 Het vervreemdingseffect

In de afgevlakte, objectieve werkelijkheid kun je wel degelijk de ongewone en aparte onderdeeljes opmerken. Het is deze capaciteit die Nabokov bij zijn studenten ten volle wilde ontwikkelen. Nabokov wilde met zijn lessen dus niet alleen de ontvankelijkheid en opmerkzaamheid van zijn studenten stimuleren voor de details die een literaire wereld rijk maken. De ultieme droom was dat zijn studenten dezelfde aandacht ook zouden richten op wat de wereld *rondom hen* bijzonder en specifiek maakt; dat ze hun omgeving niet als vanzelfsprekend zouden beschouwen, maar de vele dimensies zouden ontdekken waarin die zich voor de mens ontplooit. In de uitleiding van zijn lessen over Europese fictie keert deze idee meermaals terug:

It [zijn lessenreeks] may help you [...] to build up a sense of more genuine mental comfort, the kind of comfort one feels when one realizes that for all its blunders and boners *the inner texture of life is also a matter of inspiration and precision*. [...] After all, there are other thrills in other domains: the thrill of pure science is just as pleasurable as the pleasure of pure art. The main thing is to experience that tingle in any department of thought or emotion. *We are liable to miss the best of life if we do not know how to tingle*, if we do not learn to hoist ourselves just a little higher than

we generally are in order to sample the rarest and ripest fruit of art which human thought has to offer.³⁴ (LL 381-382)

Volgens het ‘mimetische’ aspect van Nabokovs poëtica bestaat de waarde van kunst er dus in dat ze ons genoeg leert scheppen in de creativiteit rondom ons: die van mensen, maar ook die van het leven in het algemeen.³⁵ Als de realiteit ook een kwestie van verbeelding is, moet die verbeelding getraind worden, en dat is wat kunst doet.

Ik had het al over Nabokovs mening over de verhouding tussen werkelijkheid en fictie: fictie ‘doet alsof’ ze werkelijkheid is, maar is het in geen geval. Maurice Couturier voegt hier in het licht van het bovenstaande nog een extra dimensie aan toe. Hij stelt dat fictie (‘kunst’) volgens Nabokov objecten dus niet van hun realiteitswaarde berooft, maar hen integendeel nieuwe, originele en ongewone associaties en betekenissen meegeeft. Kunst maakt zich van de simpele dingen meester om ze van de schitterendste vormen te voorzien, hun kleur te geven en leven in te blazen.³⁶ Zoals ik in het laatste hoofdstuk van dit proefschrift nog uitgebreid zal aantonen, leunt Nabokov in dit denken over de rol van kunst erg aan bij een concept dat voorkomt bij enkele literatuurwetenschappelijke ‘autonomiebewegingen’ zoals het Russisch Formalisme. Dat concept is de ‘vervreemding’: we zien de dingen niet langer zoals we ze voorheen zagen. Een van de bekendste teksten waarin ‘vervreemding’ wordt uitgelegd, is ‘Kunst als procédé’ van Viktor Sjklovski. Hij schrijft dat ‘vervreemding’, ondanks de negatieve connotatie van de term, een positief effect van literatuur (en bij uitbreiding kunst) betreft: doordat de literaire taal fundamenteel verschilt van het alledaagse, praktische taalgebruik doorbreekt ze de automatismen en routines die zich uit gewoonte en gemakzucht in onze waarneming en onze manier van denken hebben genesteld. Veel dingen zien of doen we zonder erbij na te denken, maar literatuur staat er net bij stil en neemt die zaken onder de loep. Wat we op die wijze voorgesteld krijgen, doorbreekt onze verwachtingen en wijkt af van wat we gewend zijn.³⁷

Volgens Sjklovski komt deze vervreemding tot stand door de behandeling die de vorm van taal ondergaat: specifieke technieken en kunstgrepen. Bij Nabokov ligt dit enigszins anders, en zijn deze stilistische mechanismen slechts een hulp- en werkmiddel voor de schrijver, wiens subjectiviteit en individueel bewustzijn de voorwaarden zijn

³⁴ Mijn cursivering.

³⁵ Boyd, *The American Years*, p. 183.

³⁶ Couturier, Maurice. *Nabokov, ou la tyrannie de l'auteur* (hierna *La tyrannie*). Parijs: Seuil, 1993, pp. 368-370. (Couturier citeert de laatste zin uit Nabokovs essay ‘Le rire et les rêves’, dat oorspronkelijk in 1923 in het Engels werd geschreven en in Franse vertaling is opgenomen in: Nabokov, Vladimir. *La Vénitienne et autres nouvelles*. Traduction par Bernard Kreise et Gilles Barbedette. Parijs: Gallimard, 1990 (geciteerde tekst op p. 21).)

³⁷ Zie Sjklovski, Viktor. ‘Kunst als procédée [sic]’. Vertaald door Wilfred Oranje. In: *Russies [sic] Formalisme*. Nijmegen: SUN, 1982, pp. 11-32. Oorspronkelijk verschenen als ‘Iskoesstvo kak prijom’ in 1917 in Sint-Petersburg, als onderdeel van de bundel *Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka* (II).

zonder welke vervreemding niet tot stand kan komen. Veralgemeenende en geautomatiseerde denkpatronen zijn volgens hem immers voornamelijk een constitutief element van de ‘objectieve werkelijkheid’ of ‘the optic of communality’, want ze worden per definitie gedeeld door meerdere of zelfs zo veel mogelijk personen en hebben het effect de communicatie tussen en het leven van deze mensen te vergemakkelijken. Wanneer ik eerder in dit hoofdstuk schreef dat ‘het artistieke [...] net die specifieke, persoonlijke beleving vanuit het algemeen herkenbare en de consensus naar voren haalt en er tegenover plaatst’, kwam Nabokovs vervreemdingsidee dus al impliciet ter sprake. Wat literatuur (of kunst) dan onderscheidt van andere fora voor individuele visies, is de creativiteit en de verbeeldingskracht die de schrijver aan de dag legt.

Wanneer we die wereld met de ‘realiteit’ proberen te verbinden, of wanneer we literatuur pragmatisch benaderen, is dat volgens Nabokov enkel mogelijk door uit te gaan van wat we al kennen. We zoeken op die manier immers altijd naar een bevestiging, niet naar een verrassing. Vanuit dat perspectief wordt de spanningsverhouding tussen het ‘werkelijkheidseffect’ en de autonomie die een romanwereld beide dient te bezitten, opgeheven, want beide eigenschappen zorgen ervoor dat een lezer zijn omgeving waarneemt zoals hij die niet eerder zag. ‘De fantasie is alleen maar vruchtbaar als zij nutteloos is,’ lezen we in *Nikolai Gogol*. (NG 76) Deze gedachte is binnen de Nabokovstudies vaak aan bod gekomen. De vraag waarop dit onderzoek zich baseert, wordt door Leland de la Durantaye als volgt geformuleerd: ‘What is an art that proudly proclaims its independence from all social, moral, philosophical, and political tasks but an art for its own sake?’³⁸ Nabokovs affiniteit met de *l’art pour l’art*-beweging is niet moeilijk vast te stellen en komt het meest rechtstreeks naar voren in *Strong Opinions*:

Although I do not care for the slogan ‘art for art’s sake’ – because unfortunately such promoters of it as, for instance, Oscar Wilde and various dainty poets, were in reality rank moralists and didacticists – there can be no question that what makes a work of fiction safe from larvae and rust is not its social importance but its art, only its art. (SO 33)

In dit citaat lijkt Nabokov ervan overtuigd dat alleen de pure kunstzinnigheid van literatuur tijdloos is en haar voor eeuwig kan laten voortbestaan. Alle andere aspecten ziet hij als tijdsgebonden, onderhevig aan de contemporaine context en zijn modes en grillen, en acht hij dus gedoemd aan belang te verliezen. Naast De la Durantaye benadrukt ook Tony Sharpe het belang dat Nabokov hechtte aan de nutteloosheid van fictie, maar geeft hierbij aan dat dit net de reden is waarom literatuur, los van doelbewuste moralisering of didactiek, voor Nabokov een belangrijk ethisch aspect

³⁸ De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 33. Dit boek is overigens in zijn geheel een briljante studie van Nabokovs kunstethiek.

bezit. Het is dus net de weigering om zich met iets buiten de romanwereld in te laten, deze belangeloosheid, die maakt dat een roman een impact kan hebben.³⁹ Nabokov legt het zelf als volgt uit aan zijn studenten:

Art has been too often turned into a tool to convey ideas – whether political or moral – to influence, to teach, to improve and enlighten and what not. I am not telling you that art does not improve and enlighten the reader. But it does this in its own special way and it does it only then when its own single purpose remains to be good, excellent art, art as perfect as its creator can make. The moment this *only* real and valuable purpose of art is forgotten, the moment it is replaced by a utilitarian aim, however commendable in itself, art [ceases] to be art, and through this loss of its ego, loses not only its sense and its beauty but also the very object to which it has been sacrificed: bad art neither teaches nor improves nor enlightens, it is bad art and therefore has no reasonable room in the order of things.⁴⁰

We kunnen besluiten dat de esthetische waarde van kunst en literatuur schuilt in de vervreemding, die dus alleen kan ontstaan wanneer literatuur als een onafhankelijk fenomeen wordt benaderd. Wat er dan gebeurt, is dat een individu tijdens het lezen deelgenoot wordt gemaakt van de unieke, specifieke visie van iemand anders, waardoor unificerende en bevestigende vormen van denken worden tegengegaan en bewust en empathisch leven wordt gestimuleerd. Kunst laat dus ‘delen in subjectiviteit’: hoe deze uitwisseling tussen auteur en lezer concreet plaatsvindt, komt aan bod in de volgende paragraaf.

3.2 Auteur en lezer

In *Style is Matter* analyseert Leland de la Durantaye een zin uit Nabokovs inleiding tot zijn Engelse vertaling van Lermontovs *Een held van onze tijd*. Nabokov onderscheidt in die zin alledaagse woorden, ‘tokens of sense’, van ‘particularizations of sense’. Enkel verwijzen naar de wereld, met algemene en vage tekens, is geen kunst, schrijft De la Durantaye. De taal van een schrijver die naam waardig *specificeert* de wereld die hij of zij waarneemt.⁴¹ In de vorige paragraaf lazen we dat die specificering voor Nabokov

³⁹ Sharpe, Tony. *Vladimir Nabokov*. Londen: Edward Arnold, 1991, p. 38, p. 40 en p. 106.

⁴⁰ Nabokov geciteerd in Boyd, *The American Years*, p. 111. Fragment afkomstig uit ongepubliceerde lesnotities. Aangezien Boyd niet aangeeft wie de cursivering doorvoerde (hij of Nabokov), meen ik te mogen aannemen dat het Nabokov was.

⁴¹ De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 56.

idealiter een vervreemdingseffect met zich meebrengt. Dit effect impliceert een publiek waarop het zijn impact heeft, maar kan niet tot stand komen als dat publiek zich passief opstelt. Voor Nabokov is lezen niet hetzelfde als ondergaan: het veronderstelt een actieve bijdrage van de lezer.

In wat volgt, zal ik nagaan waaruit deze bijdrage volgens Nabokov precies bestaat, en welke verhouding ze veronderstelt tussen lezer en auteur. Met mijn analyse van de rol van de nabokoviaanse lezer wil ik een aanvulling doen op het eenzijdige beeld dat Nabokov doorgaans van zichzelf schetst, en laten zien dat we zijn ‘dictatoriale’ uitspraken met een korrel zout moeten nemen. Wanneer we ons enkel baseren op de uitspraken die Nabokov doet vanuit zijn eigen ervaring als auteur, lijkt het namelijk alsof er tussen schrijver en lezer een fundamenteel onevenwicht heerst, waarbij de schrijver domineert en de lezer zwaar ondergeschikt is, een minieme rol speelt. Ik wil echter aantonen dat Nabokovs idee van die verhouding wel degelijk elementen van gelijkwaardigheid bevat. Daarvoor moeten we verder kijken dan Nabokovs uitspraken over schrijven en schrijverschap, naar wat hij te zeggen heeft over het lezen en over de literaire communicatie. Ik begin in de tweede sub-paragraaf met Nabokovs opvattingen over de (literaire) verbeelding. In de derde sub-paragraaf leg ik uit hoe literatuur er volgens Nabokov voor kan zorgen dat de lezer de verbeelding van de auteur in zijn eigen geest kan laten werken. In de vierde sub-paragraaf zal blijken dat dit gepaard gaat met een unieke ervaring, die Nabokov lokaliseert in de ‘ruggengraat’ van de lezer. In het besluit stel ik een nieuwe visie voor op Nabokovs begrip van het fenomeen inspiratie, die ook de gelijkwaardigheid van schrijver en lezer suggereert.

3.2.1 ‘La tyrannie de l’auteur’

Op de achterflap van het boek *Nabokov, ou la tyrannie de l’auteur* van Maurice Couturier wordt Nabokov gekarakteriseerd als een schrijver die

À aucun instant ne permet à son lecteur de s’approprier ses œuvres et d’ignorer sa présence et sa loi au cœur du texte, dictant des parcours de lecture, des images, des affects et des modes d’interaction.⁴²

De titel van het boek volstaat al om een beeld te geven van hoe Nabokov als auteur doorgaans wordt omschreven: een meedogenloze alleenheerser. Zijn autoriteit ten opzichte van zijn lezers weerspiegelt zich in de manier waarop hij zich als schrijver in de wereld van de roman zelf en in het creatieproces daarvan laat gelden. Hij staat bekend als een auteur die graag spelletjes speelt en misleidt. Alfred Apple, Jr. heeft het

⁴² Couturier, *La tyrannie*.

over 'Nabokov's Puppet Show' en erkent eveneens dat 'Nabokov's self-consciousness is supreme; and the range and scale of his effects, his mastery and his control, make him unique.' (AnL xvii en xxxi; xxvii) Nabokov lost die controle op geen enkel moment. Op de vraag of hij het wel eens meemaakt dat zijn personages of zijn verhaal met hem aan de haal gingen, geeft hij het volgende antwoord:

I have never experienced this. What a preposterous experience! Writers who have had it must be very minor or insane. No, the design of my novel is fixed in my imagination and every character follows the course I imagine for him. I am the perfect dictator in that private world insofar as I alone am responsible for its stability and truth. ^(SO 69)

Deze woorden roepen de vraag op naar de autonomie van de nabokoviaanse lezer, die in tegenstelling tot Nabokovs romanpersonages een eigen wil heeft en in principe onafhankelijk kan handelen. Volgens Couturier stelt die autonomie echter nog weinig voor als de lezer eenmaal de romanwereld betreedt. Hij haalt een passage uit *Speak, Memory* aan waarin Nabokov stelt dat bij een schaakprobleem de rivaliteit zich niet zozeer bevindt tussen Wit en Zwart, maar tussen de opsteller en de oplosser van dat probleem, net zoals binnen een roman het ware conflict niet tussen de personages gaande is, maar tussen auteur en lezer.⁴³ Couturier meent dat schaken volgens Nabokov om een ongelijke strijd gaat, 'une stratégie diabolique et incontournable mise en place par un stratège souverain et inaccessible'.⁴⁴ Nabokov zou dan ook als geen ander het solitaire en narcistische karakter van de artistieke onderneming (in dit geval het schrijven) onderstrepen: hij beweerde zelf immers niet geïnteresseerd te zijn in het spel, aangezien het de deelname van meerdere personen impliceert, maar wel in de 'lone performance' (SO 117).⁴⁵ Het narcistische aspect van Nabokovs schrijfp praktijk vindt Couturier onder andere terug in volgende uitspraak in *Strong Opinions*, waarin Nabokov (net als Narcissus in de mythe) het eigen spiegelbeeld als gezelschap verkiest:

I don't think that an artist should bother about his audience. His best audience is the person he sees in his shaving mirror every morning. I think that the audience an artist imagines, when he imagines that kind of a thing, is a room filled with people wearing his own mask. (SO 18)

De idee van de ideale lezer als spiegelbeeld of dubbelganger duikt nog een aantal keer op. Zo definieert Nabokov aan het slot van zijn les over Gogol de 'juiste soort lezers' als 'my brothers, my doubles'. (LRL 61) In een ander interview noemt Nabokov de auteur

⁴³ Couturier, *La tyrannie*, p. 391. Couturier citeert uit: Nabokov, Vladimir (trad. Yvonne Davet). *Autres Rivages*. Paris: Gallimard, 1989, p. 314.

⁴⁴ Idem, p. 391.

⁴⁵ Idem, p. 392-393; p. 395.

nog eens expliciet 'his own ideal reader.' (SO 183) Dat doet Couturier besluiten dat een creatieve auteur in Nabokovs ogen geen enkel ander doel voor ogen heeft dan deze 'moi idéal'.⁴⁶ In plaats van zich, zoals succesauteurs, te plooiën naar wat het publiek het liefst wil lezen, modelleert de schrijver zijn imaginair publiek naar zichzelf.⁴⁷ (In mijn besluit zal ik terugkomen op die term 'moi idéal', en op zijn bijdrage tot een beter begrip van Nabokovs schrijversschap.)

Wanneer Nabokov zaken schrijft als 'I write for myself in multiply,' (SO 114) is het inderdaad moeilijk te geloven dat hij zich om zijn lezers bekommert. Zoals reeds gesteld, wordt zijn verhouding tot de literatuur sterk bepaald door zijn hoedanigheid als schrijver, waardoor de figuur van de Auteur zijn poëtica duidelijk domineert. In Nabokovs wereld is een schrijver heer en meester. Maar terwijl zijn personages zijn galeislaven zijn,⁴⁸ geldt dit niet voor zijn lezers, of voor lezers in het algemeen. In wat nu volgt, wil ik ingaan tegen Couturiers beeld van de 'tiran' en aantonen dat, hoewel Nabokov veronderstelt dat lezers zich volledig ten dienste moeten stellen van de auteur, hij aan hen ook een actieve en vooral gelijkwaardige rol toekent in de verwerking van literatuur. De 'strijd' waarvan Couturier spreekt, is dan misschien wel ongelijk, maar niet automatisch op voorhand verloren voor de lezer. Bovendien suggereert die term een zekere animositeit tussen auteur en lezer, waarvan in Nabokovs poëtica eigenlijk geen sprake is. Zoals Nabokov het ziet, werken auteur en lezer idealiter samen om de literatuur tot haar recht te laten komen in haar overdracht van mens tot mens, en is dit effect een geschenk van de auteur aan de lezer, geen straf of beperking. Nabokovs lessen stellen een leespedagogiek voor die het voor zijn studenten mogelijk moet maken om indien geen ideale lezer, dan wel minstens een goede lezer te worden en zich te ontwikkelen tot waardige 'tegenstanders'.

3.2.2 Beeld en verbeelding

In januari 1964 verschijnt in *Playboy* een interview met Nabokov, van de hand van Alvin Toffler. Wanneer Toffler hem vraagt naar het genot dat hij uit schrijven put, antwoordt onze auteur:

⁴⁶ De term 'moi idéal' is afkomstig van Freud ('Ideal-Ich') maar is daarna nog verder ontwikkeld door onder andere Jacques Lacan. Het slaat op 'the inner image of oneself as one wants to become.' (Akhtar, Salman. *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis*. Londen: Karnac Books, 2009, p. 89.) Binnen de psychoanalyse wordt het vaak verbonden met de studie van het narcisme.

⁴⁷ Couturier, *La tyrannie*, pp. 395-96.

⁴⁸ 'My characters are galley slaves.' (SO 95)

[AT: What about the pleasures of writing?]

VN: They *correspond exactly* to the pleasures of reading, the bliss, the felicity of a phrase is shared by writer and reader: by the satisfied writer and the grateful reader, or – which is the same thing – by the artist grateful to the unknown force in his mind that has suggested a combination of *images* and by the artistic reader whom this combination satisfies.

Every good reader has enjoyed a few good books in his life so why analyze delights that both sides know? I write mainly for artists, fellow-artists and follow-artists. However, I could never explain adequately to certain students in my literature classes, the aspects of good reading – the fact that you read an artist's book not with your heart (the heart is a remarkably stupid reader), and not with your brain alone, but *with your brain and spine*. 'Ladies and gentlemen, the tingle in the spine really tells you what the author felt and wished you to feel.' I wonder if I shall ever measure again with happy hands the breadth of a lectern and plunge into my notes before the sympathetic abyss of a college audience.⁴⁹ (SO 40-41)

De passage is een van de weinige waarin Nabokov een expliciete vergelijking maakt tussen schrijver en lezer, en bevat een unieke concentratie aan informatie over zijn standpunt. Waar hij zichzelf op een voetstuk plaatst dat alleen door volgelingen en gelijken kan worden bereikt, is inderdaad een 'tirannie' en narcistisch aspect te bespeuren. Maar er valt veel meer te lezen dan dat.

Wanneer Nabokov vertelt dat een schrijver zijn plezier ontleent aan 'the unknown force in his mind that has suggested a combination of images', spreekt hij over literaire inspiratie in termen van *beelden*, en niet in termen van woorden of goede frasen die een auteur kunnen invallen. In een van zijn brieven herformuleert Nabokov dit persoonlijke begrip van literair denken. Naar aanleiding van een vertaler die, bekommerd om de eufonie, in de Franse vertaling van *Ada* weigerde 'à Ada' of 'd'Ada' te gebruiken, schreef hij: 'Literature is a visual, not auditive phenomenon.'⁵⁰ (SL 534) Dat literatuur in de eerste plaats om beelden gaat, heeft volgens Nabokov te maken met de aard van het denken in het algemeen. In *Strong Opinions* stelt een BBC-journalist Nabokov de interessante vraag 'in welke taal hij denkt'. Hier volgt Nabokovs antwoord:

I don't think in any language. I think in *images*. I don't believe that people think in languages. They don't move their lips when they think. It is only a certain type of *illiterate* person who moves his lips as he reads or ruminates. No, I think in images, and now and then a Russian phrase or an English phrase will form with the foam of the brainwave, but that's about all.⁵¹ (SO 14)

⁴⁹ Mijn cursivering.

⁵⁰ Geciteerd in Couturier, *La tyrannie*, p. 373.

⁵¹ Mijn cursivering.

Nabokov beschouwt woorden of taal niet als een noodzakelijk kwaad, of als van secundair belang. Het is alleen niet de oorspronkelijke gedaante waarin een roman, een kort verhaal of een gedicht in de geest van een auteur geboren wordt. Logischerwijs bestaat de grootste uitdaging voor die auteur er volgens Nabokov in om die beelden in woorden om te zetten. De tegenstelling die Nabokov benadrukt, is dus niet zozeer die tussen beeld en woord, maar tussen beeld en idee:

After all we should always bear in mind that literature is not a pattern of *ideas* but a pattern of *images*. Ideas do not matter much in comparison to a book's imagery and magic. [...] let us keep an eye on the imagery and leave the ideas to pile up as they please. The word, the expression, the image is the true function of literature. Not ideas.⁵² (LRL 166)

Uit dit soort uitspraken kunnen we afleiden dat voor Nabokov de term 'beeld' dus slaat op een sensitief, zintuiglijk gegeven, en geen abstract intellectueel concept. Het is de verbeelding die op volle kracht werkt, waarbij niet alleen het innerlijke oog, maar ook andere 'innerlijke equivalenten' van de zintuigen worden aangevuurd. Net zomin als authentieke inspiratie komt onder een talige vorm (bv. een originele alliteratie of een goed opgebouwde zin), is zij dus te vinden in een auteursintentie: een plot om uit te werken, een overtuiging of ervaring om te delen, een ideologie om te verkondigen. Zo kunnen we het ook lezen in het essay 'On a Book Entitled *Lolita*', dat sinds 1958 achteraan elke editie van de beroemde roman terug te vinden is:

Teachers of Literature are apt to think up such problems as 'What is the author's purpose?' or still worse 'What is the guy trying to say?' Now, I happen to be the kind of author who in starting to work on a book has no other purpose than to get rid of that book and who, when asked to explain its origin and growth, has to rely on such ancient terms as Interreaction of Inspiration and Combination – [...]. (AnL 311)

In de twee laatst geciteerde fragmenten worden termen herhaald die ook in de passage die ons vertrekpunt vormt een belangrijke plaats innemen. Een literair werk is voor Nabokov een *combinatie* van beelden, een *patroon*. Hij maakt een onderscheid tussen Inspiratie en Combinatie, wat impliceert dat een *combinatie* van beelden bij de eerste inspiratie niet aanwezig is en dus nog (in een volgend stadium) door de auteur moet worden uitgedacht. De inspiratie van een auteur en diens verdere uitwerking daarvan kunnen elkaar tijdens het creatieproces nog beïnvloeden en veranderen, vandaar dat Nabokov 'interreactie' verkiest om dat proces te omschrijven. Maar hoe verloopt het

⁵² Nabokovs cursivering.

ontstaansproces van een roman dan precies; wat houden Inspiratie en Combinatie concreet in?

In *Strong Opinions* vertelt Nabokov over de evolutie die hij als schrijver doormaakte met betrekking tot zijn compositiemethode. In een eerste fase, als twintiger en jonge dertiger, gebruikte hij papier en pen en groeide het werk onder vele correcties en herwerkingen. Over deze fase zegt hij: 'I generally followed the order of chapters when writing a novel but even so, from the very first, I relied heavily on mental composition.' (SO 68) Het lijkt misschien logisch dat een auteur zijn roman 'chronologisch' componeert, maar vanaf *The Gift*, in de late jaren dertig van de vorige eeuw, ontwikkelde Nabokov zijn bekende methode van het schrijven met potlood op indexkaartjes. Deze methode stelde hem beter in staat om de mentale compositie waarvan hij vertrok, uiteindelijk op papier te krijgen. Aan het eigenlijke uitdenken van de structuur en het verloop van een roman gaat namelijk een soort totaalvisie vooraf. Dit heeft echter gevolgen voor de chronologie van Nabokovs werkwijze:

Since I always have at the very start a curiously clear preview of the entire novel before me or above me, I find cards especially convenient when not following the logical sequence of chapters but preparing instead this or that passage at any point of the novel and *filling in the gaps in no special order*. [...] I do think that in my case it is true that the entire book, before it is written, seems to be ready ideally in some other, now transparent, now dimming, dimension, and my job is to take down as much of it as I can make out and as precisely as I am humanly able to be.⁵³
(SO 69)

Ook legt Nabokov aan de interviewer uit dat hij het gelukkigst is wanneer hij beseft dat hij eigenlijk niet begrijpt hoe of waarom een bepaald beeld, een structurele wending, een formulering of een zin tot hem komt. Net zoals Nabokov eerder in *Strong Opinions* spreekt van '[an] unknown force in his mind' waaraan de auteur zijn ingevingen te danken heeft, maakt hij dus ook hier gewag van de idee van een bovenmenselijke, oncontroleerbare inspiratiebron. Wat dan de eigenlijke praktijk van het schrijven betreft, heeft Nabokov het met ironische ondertoon over een nogal nederige positie: 'to take down as much of it as I can make out and as precisely as I am humanly able to be.' Het komt er dus niet zozeer op aan om 'the entire novel' op papier *neer* te schrijven, maar om zo *veel mogelijk* elementen van dat totaalbeeld als de auteur kan onderscheiden of vatten, een materieel bestaan te geven onder de vorm van woorden en zinnen. Waarom dit zo moeilijk is, ligt net in de status van de initiële inspiratie als 'beeld'. Zich iets kunnen inbeelden of de verbeelding gebruiken, is immers niet hetzelfde als iets visueel waarnemen, zoals het klassieke onderscheid tussen het 'innerlijk oog' en het

⁵³ Mijn cursivering.

fysieke oog aangeeft. Wat we ons inbeelden, kent een bepaald niveau van abstractie, maar wordt tegelijkertijd ook als een sensatie (en niet enkel conceptueel of intellectueel) ervaren en heeft daarbij trouwens niet uitsluitend betrekking op het visuele. Nabokovs methode van het schrijven op indexkaartjes komt tegemoet aan dit probleem: het stelt hem in staat om de verschillende facetten van zijn inspiratie uit te werken ('filling in the gaps') en pas achteraf, in een volgende werkfase, zelf de volgorde te bepalen die in de oorspronkelijke inspiratie (een 'beeld') niet aanwezig is.

Eerder in *Strong Opinions* legt Nabokov zijn specifieke methode en de fasen ervan meer precies uit naar aanleiding van niet-gebruikte indexkaartjes voor *Pale Fire* die de journalist mag doornemen. Die vraagt aan Nabokov: 'What inspires you to record and collect such disconnected impressions and quotations?' De schrijver antwoordt: 'All I know is that at a very early stage of the novel's development I get this urge to garner bits of straw and fluff, and eat pebbles. Nobody will ever discover how clearly a bird visualizes, or if it visualizes at all, the future nest and the eggs in it.' (SO 31) Hij veronderstelt dat wat hij inspiratie noemt, op dat moment reeds werkzaam is en hem alvast materiaal laat verzamelen. Op een bepaald moment volgt het besef of de ingeving wat hij zal schrijven, en begint de roman te groeien, maar, zo benadrukt Nabokov, enkel in zijn hoofd, nog niet op papier. Hij vervolgt:

To be aware of the stage it has reached at any given moment, I do not have to be conscious of every exact phrase. I feel a kind of gentle development, an uncurling inside, and I know that the details are there already, that in fact I would see them plainly if I looked closer, if I stopped the machine and opened its inner compartment; but I prefer to wait until what is loosely called inspiration has completed the task for me. There comes a moment when I am informed from within that the entire structure is finished. All I have to do now is take it down in pencil or pen. (SO 31-32)

Dit is hetzelfde moment dat hierboven al is beschreven: de gehele roman is compleet in Nabokovs gedachten, en moet nu zijn tastbare vorm krijgen en neergeschreven worden. Dat betekent dat de indexkaartjes er weer bij worden gehaald. Zoals reeds aangehaald geeft Nabokov daar dan de meer gedetailleerde onderdelen van de totale machine op weer. De manier waarop hij dit proces beschrijft, bevestigt nog eens dat Nabokov hierbij een willekeurige volgorde hanteert, wat kan worden teruggekoppeld naar de idee van de conceptie van de gehele roman als een 'beeld', waarin de dimensie van tijd niet aan de orde is:

Since this entire structure, dimly illumined in one's mind, can be compared to a painting, and since you do not have to work gradually from left to right for its proper perception, I may direct my flashlight at any part or particle of the picture when setting it down in writing. I do not begin my novel at the beginning. I do not reach chapter three before I reach chapter four, I do not go dutifully from one

page to the next, in consecutive order; no, I pick out a bit here and a bit there, till I have filled all the gaps on paper. This is why I like writing my stories and novels on index cards, numbering them later when the whole set is complete.⁵⁴ (SO 32)

In deze passage vergelijkt Nabokov die bijzondere staat van ‘de roman voordat hij is geschreven’ met een schilderij. In het Engels gebruikt Nabokov vaak de woorden ‘image’ of ‘picture’ om het over zijn inspiratie (en vaak ook over literatuur in het algemeen) te hebben. De term ‘painting’ is specifiek en onthult daarom meer over zijn begrip van de eigenlijke creativiteit die bij het schrijven (en lezen) wordt aangewend. Nabokov is niet voor niets vaak omschreven als een schilderkunstig schrijver en meende zelf dat hij geboren was als schilder en oorspronkelijk voor dat beroep was voorbestemd.⁵⁵ (SO 17) Het is dan ook in Nabokovs associatie van literatuur met schilderkunst dat de sleutel ligt voor die andere overeenstemming: die tussen ‘the pleasures of writing’ en ‘the pleasures of reading’.

3.2.3 Van schrijver naar lezer

Deze koppeling komt het duidelijkst naar voren in Nabokovs essay ‘The Art of Literature and Commonsense’, dat achteraan in *Lectures on Literature* is opgenomen. (LL 371-380) In deze tekst onderscheidt Nabokov twee types van inspiratie, die hij aanduidt met de aan Poesjkin ontleende Russische termen ‘vostorg’ en ‘vdokhnovenie’. Nabokov vertaalt deze begrippen als respectievelijk ‘rapture’ en ‘recapture’, en legt het verschil tussen beide uit als een van stemming (‘climatic’), *vostorg* zijnde ‘hot and brief’ en *vdokhnovenie* ‘cool and sustained’. (378) *Vostorg* (‘vervoering’) komt eerst en heeft, benadrukt Nabokov, geen welbewust doel voor ogen. Wel is het dankzij *vostorg* dat een auteur elementen uit de wereld die hem omringt, kan inzetten in het opbouwen van een geheel nieuwe verbeeldingswereld. Deze elementen komen volgens Nabokov zeker niet altijd voort uit een fysieke ervaring, en evenmin wordt inspiratie altijd voorafgegaan door een bewust receptie- en/of denkproces. Daarom kan het moment waarop *vostorg* ‘toeslaat’, gewoon het best begrepen worden als ‘the most natural form of creative thrill – a sudden live image constructed in a flash out of dissimilar units which are apprehended all at once in a stellar explosion of the mind.’ (LL 379)

Nabokov beschrijft hier dus die eerste bewuste shock, die eerste ingeving die de start van het mentale ontwikkelingsproces van de roman of het verhaal betekent. Die

⁵⁴ Mijn cursivering.

⁵⁵ Voor meer informatie over en onderzoek naar de rol van schilderkunst in Nabokovs werk en leven, zie de Vries, Gerard & Johnson, Don B. *Nabokov and the Art of Painting* (hierna *Art of Painting*). Amsterdam: Amsterdam U.P., 2006, pp. 11-29 (en in het bijzonder p. 18).

ontwikkeling kan een tijdje duren⁵⁶, maar zoals we reeds hebben gelezen, voelt de auteur volgens Nabokov instinctief aan wanneer de tijd rijp is om aan de eigenlijke compositie van zijn werk te beginnen. Vervolgens komt *vdokhnovenie* in het spel, ‘the second serene and steady kind of inspiration [...], the trusted mate who helps to recapture and reconstruct the world.’ (LL 379) *Vdokhnovenie* is met andere woorden de competentie en het talent van de auteur om de wereld en het verhaal die zijn initiële, laten we zeggen ‘beeldende’ inspiratie hem heeft aangereikt, in woorden te vatten en te doen herleven. Nabokov benadrukt gewoontegetrouw dat de auteur hierbij een willekeurige volgorde mag hanteren, en maakt dan de voor ons cruciale sprong naar het lezen:

You might if you choose develop any part of the picture, for the idea of sequence does not really exist as far as the author is concerned. Sequence arises only because words have to be written one after the other on consecutive pages, just as the reader's mind must have time to go through the book, at least the first time he reads it. Time and sequence cannot exist in the author's mind because no time element and no space element had ruled the initial vision. If the mind were constructed on optional lines and *if a book could be read in the same way as a painting is taken in by the eye*, that is without the bother of working from left to right and without the absurdity of beginnings and ends, this would be *the ideal way of appreciating a novel, for thus the author saw it at the moment of its conception*.⁵⁷ (LL 379-380)

De ideale manier van lezen maakt het dus voor de lezer mogelijk om de roman op dezelfde wijze te ervaren als de auteur op het moment van *vostorg*: als een schilderij, waarin tijd en volgorde niet bestaan. Schrijver en lezer zijn door de materiële gedaante van literatuur genoodzaakt dit beeld over een tijdsspanne respectievelijk uiteen te halen en samen te stellen uit verschillende achter elkaar geplaatste kleinere deeltjes, omgezet in woorden. Voor de auteur is dit de activiteit van *vdokhnovenie*. Maar hoe verloopt het omgekeerde proces, dat van de lezer? Gerard de Vries and Don Johnson schrijven dat

Nabokov, as a painter with words, expects the reader to translate verbal descriptions into visual ones. The writer, with his superior power of observation,

⁵⁶ In principe zou men die ontwikkeling (tussen de initiële vlag van inspiratie en het neerpennen van de eerst geheel in gedachten uitgewerkte roman) als een aparte, derde (chronologisch gezien tweede) fase kunnen beschouwen. Dan zou het niet juist zijn om te spreken van slechts twee stadia, en zou de vraag naar een derde concept (naast *vostorg* en *vdokhnovenie*) gerechtvaardigd zijn. De tweedeling klopt echter weer als we deze zien als Nabokovs onderscheid tussen het mentale, intellectuele aspect van schrijven enerzijds en het fysieke, materiële aspect anderzijds. De ‘rijping’ van de roman behoort dan nog tot de eerste fase.

⁵⁷ Mijn cursivering.

functions as a sort of medium, enabling the reader to see with the same measure of acuity as the author.⁵⁸

Maar is het voor deze lezer überhaupt haalbaar om de roman te lezen zoals een schilderij door het oog wordt opgenomen, of is dit ideaal onbereikbaar?

Nabokov reikt een antwoord op deze vraag aan in 'Good Readers and Good Writers'. Hij maakt de volgende belangrijke opmerking over lezen: 'one cannot *read* a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader.' (LL 3) Nabokov legt uit waarom: volgens hem staat, zoals we uit het bovenstaande fragment reeds kunnen afleiden, de fysieke act van het lezen (namelijk het bewegen van de ogen van links naar rechts, lijn na lijn, bladzijde na bladzijde), waarbij we in termen van tijd en ruimte leren waar het boek over gaat, in de weg van artistieke appreciatie. Het kost ons immers tijd, wat niet echt het geval is wanneer we met een schilderij geconfronteerd worden. We kunnen dat schilderij immers letterlijk 'in één oogopslag', *zonder* onze ogen van links naar rechts te moeten bewegen, in ons opnemen, om ons daarna toe te leggen op de details die het beeld rijk is. We hebben echter geen fysiek orgaan, gelijkwaardig aan een oog, dat dit voor het lezen van boeken ook mogelijk maakt: we moeten ze uitgelezen hebben voordat we het hele plaatje kunnen samenstellen en ons kunnen toespitsen op *alle* details waaruit het bestaat. Daarom herleest een goede lezer een boek twee, drie, vier keer, omdat hij het boek hierbij benadert zoals een schilderij. Het totaalbeeld is dan immers al bekend, waardoor de aandacht meer kan uitgaan naar de onderdelen van dat beeld zelf dan naar het opbouwen ervan. Theoretisch gesproken kan de lezer dan de werkwijze van de schrijver overnemen: hij hoeft geen rekening te houden met de chronologie en kan eender welk stuk kiezen om te lezen. Vandaar dat Nabokov in de hierboven geciteerde passage stelt dat de geest van de lezer tijd nodig heeft om door een boek te gaan, 'at least the first time he reads it.'

Samengevat meent Nabokov dus dat een lezer de ware artistieke appreciatie kan bereiken door een boek te benaderen op dezelfde manier als de auteur: vertrekkend van het totaalbeeld (cf. 'the entire novel') om zich dan toe te spitsen op de delen. Het is desalniettemin mogelijk om 'het schilderij' dat de roman is, aan de hand van één lezing samen te stellen. Het proces dat de lezer bij die *eerste* lezing doorloopt, behelst dus eigenlijk de omgekeerde mentale operatie van het schrijven. Nabokovs overtuiging dat de lezer hierbij een belangrijke, actieve rol speelt en zijn creativiteit moet gebruiken⁵⁹, komt naar voren uit een 'praktische suggestie' die hij zijn studenten Russische literatuur

⁵⁸ de Vries & Johnson, *Art of Painting*, p. 20.

⁵⁹ Cf. 'an active and creative reader is a rereader' (LL 3).

doet en die in het verlengde ligt van de instructies die hij hen in 'Good Readers and Good Writers' al had gegeven:

Literature, real literature, must not be gulped down like some potion which may be good for the heart or good for the brain – the brain, that stomach of the soul. Literature must be taken and broken to bits, pulled apart, squashed – then its lovely reek will be smelt in the hollow of the palm, it will be munched and rolled upon the tongue with relish; then, and only then, its rare flavor will be appreciated at its true worth and the broken and crushed parts will again come together in your mind and disclose the beauty of a unity to which you have contributed something of your own blood.⁶⁰ (LRL 105)

Nabokov lijkt hier te suggereren dat het echte, wonderlijke effect van literatuur zich niet realiseert wanneer de tekst wordt beschouwd als kant-en-klaar, met enkel ons voordeel (genot, loutering, ...) tot doel. Net zoals bij voedsel 'smaakt' bij literatuur elke hap hetzelfde als we het gerecht in één-twee-drie naar binnen slokken. Het is pas als we begrijpen hoe de 'schotel' is opgebouwd en samengesteld, dat we de sensatie van het geheel kunnen waarderen en deze volledig tot zijn recht komt. Bij het lezen mogen we niet passief achterover leunen en onze ogen zonder nadenken over de woorden laten gaan. Van Nabokov moet er gekauwd worden alvorens te slikken: we moeten ons bewust worden van de 'ingrediënten' van de roman, en die willen achterhalen tot we elke nuance ervan hebben geproefd, tot in het diepste van de constructie. Dat vraagt om een inspanning, aandacht, concentratie en tijd, en het is die bijdrage van de lezer die van Nabokov het beeld van het 'eigen bloed' meekrijgt.

Indien lezen de omkering van schrijven is, en indien een lezer een roman kan ervaren zoals de schrijver dat bij de conceptie deed (als een beeld), dan is het ook voorstelbaar dat auteur en lezer een gelijk(waardig)e positie bekleden in het literaire communicatieproces. De eenheid waarvan Nabokov spreekt, is de oorspronkelijke staat van de roman die de auteur door zijn inspiratie krijgt ingegeven als een 'beeld' met een sterk zinnelijk karakter, dat de auteur een tinteling in zijn ruggengraat bezorgt. Het is dat beeld dat Nabokov in *Speak, Memory* benoemt als 'something that can be turned over to the reader in printed characters to have him cope with the blessed shivers.'⁶¹ (SM 212) Deze uitspraak impliceert dat voor de lezer de omgekeerde werkwijze is weggelegd: om deelgenoot te worden van de 'blessed shivers', moet deze de gedrukte karakters op zijn beurt weten om te zetten. Volgens Zadie Smith biedt Nabokov een lezer 'the opportunity to precisely reconstruct the bliss of *vdokhnovenie*, of Nabokov's own

⁶⁰ Mijn cursivering.

⁶¹ Nabokovs cursivering. Geciteerd in De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 59.

writerly act. (And maybe even a trace of *vostorg* [...])⁶² Het is een belangrijk detail dat Nabokov de artistieke ervaring als gelukzalig en gezegend omschrijft. Hij beweert immers niet alleen dat schrijven en lezen exact corresponderen; het is meer bepaald het *plezier* van deze activiteiten waarmee beide zijden bekend zijn. Nu zal ik de aard van dit kunstzinnig genot verder onder de loep nemen.

3.2.4 Het belang van de ruggengraat

In hetzelfde fragment waarin het plezier van het schrijven met dat van het lezen wordt vergeleken, herinnert Nabokov zich er zijn studenten steeds op te hebben gewezen dat ‘the tingle in the spine really tells you what the author felt and wished you to feel.’ (SO 41) Het plezier dat auteur en lezer delen, dient dus tussen de schouderbladen te worden gelokaliseerd. De ‘rillingen’ waarover Nabokov in zijn autobiografie spreekt, zijn dan ook geen lukraak gekozen metafoor voor de sensatie die met het creëren en waarnemen van kunst en literatuur gepaard gaat. De ruggengraat speelt een belangrijke rol in Nabokovs werk, bijvoorbeeld wanneer hij wordt omschreven als ‘the seat of artistic delight’, waar zich die kleine rilling voordoet die als de hoogste vorm van emotie kan worden beschouwd.⁶³ (LL 64) Het aanwakkeren van de gevoeligheid van dit bijzondere lichaamsdeel blijkt zelfs het uiteindelijke doel van Nabokovs lessen te zijn: ‘I’ve tried to teach you to feel a shiver of artistic satisfaction, to share not the emotions of the people in the book but the emotions of its author – the joys and difficulties of creation.’ (LL 382)

Samengevat kunnen we dus zeggen dat de perceptie van een roman als een schilderij, een beeld volgens Nabokov voor een unieke en gelukzalige artistieke sensatie zorgt. Dit is echter niet alleen het geval wanneer de roman als geheel zich op die manier aan een schrijver of lezer voordoet, maar op *elk moment* dat dit beeld, of de verbale reproductie ervan, groeit, uitbreidt en steeds levendiger wordt. De schrijver ervaart dit plezier wanneer hij wordt geïnspireerd, eerst op het moment van *vostorg*, maar daarna ook telkens wanneer hij erin slaagt met woorden te schilderen, zoals een schilder zijn werk opbouwt, en de eerder vermelde ‘interreactie’ tussen inspiratie en combinatie plaatsvindt. (AnL 311) De lezer kent hetzelfde genot telkens wanneer de wereld die de schrijver schiep, tot leven komt. Het gaat in beide gevallen over een sterk zintuiglijke ervaring; het mag dan ook niet verbazen dat Nabokov ware kunst gelijkstelt aan ‘the literature of the senses’ (en niet aan ‘the literature of ideas, which does not produce true art unless it stems from the senses.’ (LL 237) Leland de la Durantaye selecteert een

⁶² Smith, Zadie. ‘Rereading Barthes and Nabokov’, in: Idem, *Changing My Mind: Occasional Essays*. Londen: Hamish Hamilton, 2009, pp. 52-53.

⁶³ Geciteerd in De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 58. De la Durantaye wijdt een hele paragraaf aan ‘The Phenomenology of The Spine’ (pp. 57-60).

andere passage uit de *Lectures on Literature* om duidelijk te maken welk vermogen de ruggengraat volgens Nabokov representeert:

Of course, no matter how keenly, how admirably, a story, a piece of music, a picture is discussed and analyzed, there will be minds that remain blank and spines that remain unkindled. [...] We can take the story apart, we can find out how the bits fit, how one part of the pattern responds to the other; but you have to have in you some cell, some gene, some germ that will vibrate in answer to sensations that you can neither define, nor dismiss. (LL 251)

Op basis van dit fragment definieert De la Durantaye twee categorieën om Nabokovs ideeën over de verhouding van een lezer tot literatuur te ordenen. Literaire intelligentie is noodzakelijk, maar niet voldoende om een literatuur ten volle te kunnen appreciëren. Zonder een zekere literaire sensitiviteit is zowel de volwaardige creatie als receptie van een roman onmogelijk.⁶⁴

Wanneer Nabokov schrijft dat men literatuur niet met het hart, maar met het verstand en vooral met de ruggengraat moet lezen (SO 41; LL 3-4, 6), stelt hij dus respectievelijk de literaire intelligentie, die zich op de verstandelijke analyse van het werk richt, en de literaire sensitiviteit, die aan de artistieke sensatie wordt gekoppeld, tegenover een derde speler die de lectuur kan bepalen. Wat hij bedoelt met 'lezen met het hart' legt hij uit in 'Good Readers and Good Writers', waar hij het 'emotional reading' noemt. Bij deze vorm van lezen wordt volgens Nabokov de verkeerde variant van de verbeelding gebruikt, namelijk de persoonlijke. De lezer vertrekt hierbij vanuit zichzelf en zijn eigen ervaringen en hoopt deze te ondersteunen en te verrijken. Wat hem raakt, zijn die zaken, personen, beelden, situaties... in het boek die herinneringen oproepen, waarmee hij zich kan identificeren, of die toch emotioneel iets teweeg brengen. (LL 4) Lezen met het hart zorgt dus voor een respons die even goed kan worden opgeroepen wanneer het verhaal in een andere dan zijn oorspronkelijke artistieke vorm wordt voorgesteld. Het berust in grote mate op herkenning, waardoor er weinig tot geen ruimte is voor vervreemding. Geen wonder dat het door Nabokov dan ook resoluut wordt afgekeurd. Daar komt nog bij dat de lezer die met het hart leest de auteur helemaal uit het oog verliest. Om dit tegen te gaan, spoort Nabokov zijn studenten aan om voor het lezen gebruik te maken van 'impersonal imagination and artistic delight.' (LL 4) De lezer moet een zekere afstand bewaren ten opzichte van het werk en een 'evenwicht' zoeken tussen zijn geest (verbeelding) en die van de schrijver, om tegelijkertijd passioneel te kunnen genieten van het 'innerlijke weefsel' van het literaire kunstwerk. Nabokov erkent dat het hierbij onmogelijk is om objectief te blijven, maar toch moet de lezer er naar streven om

⁶⁴ De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 57.

[to] know when and where to curb his imagination and this he does by trying to get clear the specific world the author places at his disposal. We must see things and hear things, we must visualize the rooms, the clothes, the manners of an author's people. The color of Fanny Price's eyes in *Mansfield Park* and the furnishing of her cold little room are important. (LL 4)

Nabokov schat zo'n reactie dus hoger in omdat ze ingesteld is op wat echt de waarde van kunst uitmaakt: de unieke wijze waarop de auteur zijn wereld in de verbeelding van zijn lezers oproept en die de enige juiste reden is dat literatuur aan ons appelleert. Ook hier heeft Nabokov het dus over de wisselwerking tussen een verstandelijk en een sensitief vermogen. Hij voegt met andere woorden een dimensie toe aan de clichématige tweedeling tussen gevoel en verstand die traditioneel met betrekking tot onze geestelijke vermogens wordt gehanteerd. Naast een rationele, intellectuele respons zijn er immers twee irrationele⁶⁵ reacties op literatuur mogelijk. Deze driedeling schept wel enige verwarring. Ze laat Nabokov toe duidelijk van elkaar gescheiden concepten te hanteren en te werken met vaste tegenstellingen. Hart, verstand en ruggengraat representeren elk een mogelijke lezershouding ten opzichte van literatuur, waarbij vooral de laatste in de kijker wordt gezet. Zo omschrijft Nabokov 'the spinal twinge' in *Strong Opinions* als de enige geldige reactie op grootse poëzie, en laat hij het daarbij na de intellectuele respons te vermelden. (SO 134) In een van zijn laatste romans, *Transparent Things*, wordt de ruggengraat 'the true reader's main organ' genoemd. (TT, 75) Een mogelijke koppeling is dan die van verstand en ruggengraat met respectievelijk woord en beeld, de twee gedaantes waarin literatuur zich aan auteur en lezer voordoet. Zo leent ook de tegenstelling tussen *vostorg* en *vokhnovenie* zich om de imaginaire en structurele activiteit van het schrijven voor te stellen. Maar Nabokov geeft vaak aan dat lees- (en schrijf)plezier niet enkel sensitief is, maar ook voor een groot deel uit intellectuele activiteit bestaat, en het verschil tussen beide soms niet zo eenvoudig te duiden is. In het essay 'Inspiration' staat te lezen dat de verschillende types van inspiratie in elkaar overlopen (SO 309), en in 'Good Readers and Good Writers' is het plezier dat bij het lezen met een tintelende wervelkolom gepaard gaat 'both sensual and intellectual.' (LL 6) Een mogelijke verklaring vinden we in de les over Dickens: 'The brain only continues the spine: the wick really goes through the whole length of the candle.' (LL 64) En wanneer Nabokov het over *vostorg* heeft, verduidelijkt hij het volgende:

On the other hand, I would *not* like to suggest that the initial urge with great writing is *always* the product of something seen or heard or smelt or tasted or touched during a long-haired art-for-artist's aimless rambles. Although to develop in one's self the art of forming sudden harmonious patterns out of widely separate

⁶⁵ Mijn woordkeuze, niet die van Nabokov.

threads is never to be despised, and although, as in Marcel Proust's case, the actual idea of a novel may spring from such actual sensations as the melting of a biscuit on the tongue or the roughness of a pavement underfoot, it would be *rash to conclude that the creation of novels ought to be based on a kind of glorified physical experience*. The initial urge may disclose as many aspects as there are temperaments and talents; it may be the accumulated series of several practically unconscious shocks or it may be *an inspired combination of several abstract ideas without definite physical background*. But in one way or another the process may still be reduced to the most natural form of creative thrill – a sudden live *image* [...] ⁶⁶
(LL 379)

Het is dus zeer moeilijk vol te houden dat de artistieke sensatie dan louter de innerlijke equivalent van een zintuiglijke gewaarwording is. We kunnen de verhouding tussen ruggengraat en verstand dan misschien beter opvatten als een dialectiek tussen een verstandelijke en een gevoelsmatige reactie, die in literatuur zijn synthese vindt? In Nabokovs concept van een 'image' lijkt de dichotomie die concepten en ideeën tegenover beelden en sensibiliteit plaatst, opgeheven. In literatuur krijgt de 'inspired combination of several abstract ideas' dankzij de auteur dan wel een 'definite physical background'. Wat in Nabokovs terminologie een 'beeld' dan onderscheidt van een 'idee' is dan misschien wel dat het geen abstracte of zelfs universeel geldige inhoud overbrengt, maar de concrete, unieke en specifieke ervaring van een universele waarheid. (Het ligt in de lijn van Aristoteles' concept van kunst en meer bepaald literatuur als het 'concreet universele': zaken of ervaringen die eigen zijn aan de mens en/of het leven, worden weergegeven door middel van concrete voorbeelden.⁶⁷) Daarom kunnen er maar twee actoren in het spel zijn, en literatuur draagt de unieke ervaring over van de ene naar de andere: 'A work of art is of no importance whatever to society. It is only important to the individual, and only the individual reader is important to me.' (SO 33)

3.2.5 Besluit

Ik begon deze paragraaf met Nabokovs omschrijving van de ideale lezer: zichzelf. Daarna liet ik zien dat dit dan wel Nabokovs 'theoretisch' uitgangspunt mag zijn, maar dat zijn idee van de 'praktijk' een proces suggereert waarin de rol van de lezer niet minder belangrijk is dan die van de schrijver. Wanneer Nabokov zegt dat een kunstenaar niet

⁶⁶ Mijn cursivering.

⁶⁷ Zie Aristoteles, *Poetica*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door N. van der Ben en J.M. Bremer. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1988.

moet inzitten met zijn publiek, heeft dat dus veel minder te maken met zijn inschatting van zijn lezers dan met de eisen die een kunstenaar zichzelf moet stellen. Volgens Maurice Couturier gaat Nabokov bij het schrijven uit van zijn 'moi idéal': de beste versie van zichzelf. Ik wil daar dus aan toevoegen dat het voor Nabokov gaat om zijn houding ten opzichte van zichzelf als schrijver, en de bron van motivatie die hij als auteur hanteert. Een goed voorbeeld is Nabokovs verwijt dat Toergenjev zijn structurele keuzes (in de opbouw van de roman *Vaders en Zonen*) baseert op het soort lezer dat hij zich inbeeldt, 'a matter-of-fact reader accustomed to certain methods', en daarom dus kiest voor traditionele, simpele en soms zelfs afgezaagde technieken. (LRL 73-74) Een schrijver is met andere woorden maar zo goed als het publiek dat hij zich tijdens het schrijven voor de geest houdt. Hij kan met andere woorden enkel het beste uit zichzelf halen als hij zich zijn lezer voorstelt als de beste versie van zichzelf, iemand die in staat is om zijn keuzes en handelswijze te begrijpen. Uiteraard zal er in het geval van Nabokov altijd wel narcisme mee gemoeid zijn, maar wat ik bedoel is dat de focus op de 'moi idéal' voor Nabokov een noodzaak is. De rol die auteur en lezer effectief spelen ten opzichte van elkaar, staat daar zo goed als los van, en kan beter gezien worden in het licht van andere begrippen.

Mijn voorstel is om de concepten van *vostorg* en *vdokhnovenie* te vergelijken of zelfs gelijk te stellen met De la Durantayes tweedeling tussen literaire intelligentie en literaire sensitiviteit, aangezien ze respectievelijk het meer verstandelijke en het meer sensitieve aspect van Nabokovs inspiratiebegrip voorstellen. Deze parallel werpt een nieuw licht op Nabokovs bewering enkel te schrijven voor 'fellow-artist and follow-artists', die zich bovendien in het fragment over het corresponderende esthetische plezier bevindt. (SO 41) Zijn uitspraak doet zich nu niet langer voor als een 'uiterst elitaire theorie over de literaire wisselwerking', zoals Maurice Couturier het ziet.⁶⁸ We hebben aangetoond dat sommige lezers Nabokovs gelijken zouden kunnen worden, aangezien 'good readers and good writers' gelijkaardige literaire kwaliteiten delen, sensitief en intellectueel, zij het aangepast aan hun verschillende rollen ten opzichte van literatuur. Bij het lezen moet de lezer immers van hetzelfde soort vermogens gebruik maken als de schrijver wanneer deze een roman creëert. In een interview over *Lolita* lijkt Nabokov zich bewust te zijn van deze vage grens. Hij vertelt de journalist dat 'She [*Lolita*] was like the composition of a beautiful puzzle – its composition and its solution at the same time, since one is a mirror view of the other, depending on the way you look.' (SO 20)

Als Nabokov zijn raadsels en puzzels tegelijkertijd opstelt en oplost, is het niet verwonderlijk dat hij zichzelf als zijn eigen ideale lezer ziet. (SO 183) Uiteindelijk weet

⁶⁸ Couturier, *La tyrannie*, p. 393.

alleen de auteur hoe de roman er in zijn eigen verbeelding uitziet, en is het onwaarschijnlijk dat zijn lezer dat op basis van de tekst op *exact* dezelfde manier zal kunnen reconstrueren. Dat Nabokov de 'ideale lectuur' als utopisch beschouwt, blijkt dan ook uit de 'if' en de voorwaardelijke wijs die op een irrealis duiden: '*if the mind were constructed on optional lines and if a book could be read [...] this would be the ideal way of appreciating a novel.*' (LL 380) Lara Delage-Toriel merkt op dat Nabokovs allusie op Jan Van Eycks portret van Arnolfini en zijn bruid⁶⁹ (waarin de bolle spiegel de originele perceptie van de schilder op één lijn brengt met het standpunt van de toeschouwer) zijn ideeën over de relatie van schrijver en lezer reflecteert. Hun neiging naar diezelfde originele perceptie wordt immers verhinderd door de tijd (*Johannes de eyck fuit hic*):

The diachronic split between Nabokov and his reader is such that the latter's relation to the initial creative vision can only be asymptotic, reaching towards the suspended miniature of conception but never grasping it in full.⁷⁰

Geconfronteerd met een moeilijke auteur moet een goede lezer dus grote inspanningen leveren. Ondanks het feit dat hij 'the suspended miniature of conception' nooit volledig zal kunnen vatten, zullen de inspanningen achteraf steeds de moeite blijken te zijn geweest. (SO 183) Zoals zijn lectures duidelijk aantonen, wilt Nabokov zijn studenten deze beloning toekennen door van hen goede lezers te maken, lezers die hun ruggengraat, hun literaire sensitiviteit gebruiken ter aanvulling op hun literaire intelligentie. De inspanningen die auteur en lezer beiden moeten leveren en het resultaat dat die inspanningen opleveren, worden door Nabokov nergens mooier verwoord als in 'Good Readers and Good Writers':

Up a trackless slope climbs the master artist, and at the top, on a windy ridge, whom do you think he meets? The panting and happy reader, and there they spontaneously embrace and are linked forever if the book lasts forever. (LL 2)

Dit citaat komt uit een passage waarin Nabokov de auteur beschrijft alsof die op tocht is door zijn zelf geschapen wereld, maar die schepping gebeurt gaandeweg, *tijdens* die tocht. De auteur bepaalt volledig zelf welke bessen eetbaar zijn, en of die mist in de verte een berg wordt. De metafoor van de berg/ helling is veelzeggend. Nabokov had auteur en lezer bijvoorbeeld even goed kunnen voorstellen aan weerszijden van een kloof of een rivier. Een dergelijke verhouding zou suggereren dat lezer en auteur elkaar al 'in het oog hebben' aan het begin van de voorwaartse beweging die hen uiteindelijk

⁶⁹ 'I think that what I would welcome at the close of a book of mine is a sensation of its world receding in the distance and stopping somewhere there, suspended afar like a picture in a picture : *The Artist's Studio* by Van Bock.' (SO 72-73)

⁷⁰ Delage-Toriel, Lara. 'Brushing through 'veiled values and translucent undertones': Nabokov's pictorial approach to women'. In: *Transatlantica: American Studies E-Journal*, Vol. 6, No. 1 (Januari-Juni 2006). <http://transatlantica.revues.org/index760.html> (Geconsulteerd 10/11/2009)

bij elkaar brengt, en dat de weg naar dat punt simpelweg rechtdoor is. Maar Nabokovs helling kent geen pad, en de ontmoeting vindt niet plaats tot de beklimming achter de rug is. Mogelijk leggen ze niet exact hetzelfde traject af en komen ze niet op hetzelfde moment aan, maar een lezer die zijn weg vindt naar en door de romanwereld van zijn auteur, bereikt uiteindelijk ook de auteur zelf.

In een commentaar op deze passage stelt Tony Sharpe dat Nabokov lezers eerder als medewerkers dan als tegenstanders ziet: fictie wordt niet door de auteur aan de lezer opgelegd, maar door deze laatste mee gerealiseerd, waarbij hij de voorwaarden aanvaardt.⁷¹ Maurice Couturier schrijft dat we op de duur het gevoel krijgen zeer dicht bij de auteur te staan, zo dicht dat we samen met hem, op hetzelfde moment, de tekst schrijven. Lezen is dan niet alleen toestaan dat een wereld en zijn personages bezit van ons nemen, maar vooral ons laten bewonen door de auteur waarmee we ons identificeren.⁷² Nabokovs tirannie bestaat er dus niet uit dat hij zich niet om zijn lezers bekommert, of hen niet waardeert. Hij vraagt de lezer iets op te geven: voor gelijkwaardigheid moet deze zijn vrijheid opofferen. Nabokovs tirannie is zijn narcisme: de beloning voor het offer is het spiegelbeeld van de auteur.

3.3 Nabokovs leesmethode

Nu ik de belangrijkste kenmerken van Nabokovs poëtica uit de doeken heb gedaan, wil ik in deze paragraaf nagaan hoe zijn theorie zich tot zijn lespraktijk verhoudt. Met andere woorden: hoe komt Nabokovs poëtica tot uiting in de aanpak die hij in zijn lessen tentoonspreidt? Kunnen we een vaste lees- en lesmethode onderscheiden en waardoor kenmerkt die zich? Voor de indeling van deze paragraaf wil ik vertrekken van Nabokovs omschrijving van de auteur die tegelijk tovenaar, verhalenverteller en leraar is. Hij geeft als volgt aan hoe we de magie kunnen begrijpen:

Finally, and above all, a great writer is always a great enchanter, and it is here that we come to the really exciting part when we try to grasp the individual magic of his genius and to study the style, the imagery, the pattern of his novels or poems.
(LL 5-6)

Er zijn dus drie grote pijlers die ons deelgenoot maken van de magie van de schrijver: de stijl, de beeldspraak en het patroon van intriges, ontmoetingen en gebeurtenissen in de

⁷¹ Sharpe, *Vladimir Nabokov*, p. 104.

⁷² Couturier, *La tyrannie*, pp. 399-400.

roman. In mijn bespreking zal ik echter een andere driedeling hanteren: structuur, stijl en personages. Nabokov stelt immers zelf stijl en beeldspraak vaak gelijk en gaat ook dieper in op hoe de karakters worden voorgesteld.

Krasse uitspraken als 'style and structure are the essence of a book, great ideas are hogwash' (LL xxiii) leiden mogelijk tot foute conclusies, bijvoorbeeld dat Nabokovs lesmethode geen oog had voor de inhoud van de bestudeerde romans. Niets is minder waar: Nabokov keek enkel en alleen naar wat letterlijk in de boeken stond, maar op een manier die afwijkt van een klassieke thematische lectuur (het zoeken naar de 'boodschap' van de roman of focussen op wat de roman ons leert over onze wereld of geschiedenis). Helemaal aan het begin van zijn eerste lezing legt hij zijn studenten al uit dat hij er niet van houdt om inhoud en vorm van elkaar te scheiden, maar ook niet van het mengen van conventionele plots met thematische lijnen. (LL 9) Uit wat volgt, zal inderdaad blijken dat vorm ontstaat door de schikking en de weergave van de inhoud, en dat thema's niet noodzakelijk verbonden zijn met het globale verloop van het verhaal. Nabokovs manier van onderzoekend lezen is verbonden met een belangrijk principe: 'To take upon us the mystery of things [...] this is also my suggestion for everyone who takes art seriously.' (LL 251) Nabokov hield van raadsels, en zag er zelfs in de wereld die hem omringde. Als je ervan uitgaat dat niets vanzelfsprekend is, maar alles een mysterie dat het waard is om op te lossen, gaat er inderdaad een nieuwe wereld voor je open.⁷³ Ook aan de kunst en literatuur zijn we het dus verschuldigd om uit te pluizen hoe het mysterie van hun schoonheid en kwaliteit tot stand komt, via welke middelen het zich realiseert. Nabokov hanteert hierbij een strategie die aanleunt bij de narratologie. Wie de lectures aandachtig leest, zal, zoals Brian Boyd, ontdekken dat

*No one [...] has had a greater sensitivity to narrative methods and conventions than Nabokov. He analyzed Flaubert's mastery of transition and compared it to Tolstoy's. He examined Flaubertian counterpoint [...] and contrasted it with its Joycean counterpart [...]. He savored Tolstoy's near approach to the interior monologue in *Anna Karenin* before criticizing the conventionality of Joyce's stream of consciousness. He made clear his dislike for easy narrative solutions (letters as a means of imparting rapid narrative information in eighteenth-century fiction or Jane Austen, eavesdropping in Proust), and praises in their stead Flaubert's relentless determination to seek out only what the situation will permit.*⁷⁴

⁷³ Om een idee te krijgen van Nabokovs metafysica, zie Boyd, *The American Years*, p. 175 en Connolly, *The Cambridge Companion to Nabokov*, pp. 237-242.

⁷⁴ Boyd, *The American Years*, p. 177. Mijn cursivering.

Het zou boeiend zijn om op alle voorbeelden van Boyd in te gaan, maar eerst en vooral moeten we de verschillende termen die Nabokov gebruikt, onderscheiden en aanvullen met zijn definities. De volgorde die ik hierbij hanteer, is niet willekeurig: om de ene definitie te begrijpen, moet je eerst de betekenis van andere termen kennen.

3.3.1 Plot, thema en structuur

Aan het begin van de lessen geeft Nabokov zijn studenten (en zo ook ons, lezers) wat uitleg bij de begrippen die hij in het college zal hanteren. De plot van een verhaal definieert Nabokov niet echt verrassend als ‘het vermeende verhaal’ (‘the supposed story’, LL 16). Waarom hij de term ‘vermeend’ gebruikt, wordt niet uitgelegd; maar het zou kunnen betekenen dat je dit verhaal niet rechtstreeks aangeboden krijgt. Nabokovs woordkeuze verradt in elk geval dat zijn visie afwijkt van de gangbare interpretatie van het begrip. Hij lijkt hier een onderscheid te impliceren dat herinnert aan het formalistische verschil tussen ‘fabel’ en ‘sujet’. Dat wil zeggen dat de verhaalinhoud, de plot dus, apart wordt beschouwd van de concrete vorm waarin de schrijver die verhaalstof heeft gegoten (in de gedaante van de uiteindelijke tekst).⁷⁵ De formalisten gingen onder andere op zoek naar de procedés die een auteur op de fabel toepast om het sujet te verkrijgen. Wanneer Nabokov de structuur van een roman bestudeert, doet hij eigenlijk hetzelfde. Door te spreken over het *vermeende* verhaal lijkt hij dan ook te snieren naar hen die een roman herleiden tot haar fabel, terwijl hij zich juist wil toeleggen op het sujet. Met die wetenschap is het weinig verrassend dat het ‘naakte’ verhaal zelf, dat je als lezer voor een buitenstaander kunt navertellen, van ondergeschikt belang zal blijken. Het wordt dan ook duidelijk niet vermeld in het kader van concepten als ‘thema’ of ‘structuur’.

Wanneer Nabokov (het verloop van) een roman bespreekt, gebruikt hij vroeg of laat, en meestal meerdere keren, het begrip ‘thema’. Daarmee duidt Nabokov *niet* op de centrale gedachte, het onderwerp of de ‘boodschap’ van een verhaal. Volgens zijn definitie zijn thema’s ‘images or an idea which is repeated here and there in the novel, as a tune reoccurs in a fugue.’ (LL 16) Uit deze omschrijving kunnen we afleiden dat het gaat om elementen die binnen de verhaalttheorie doorgaans ‘motieven’ worden genoemd (in plaats van ‘thema’s’). Volgens het *Algemeen letterkundig lexicon* komt dit ‘oneigenlijke’ en overlappende gebruik van de termen ‘thema’ en ‘motief’ in de praktijk vaker voor, met name in de Franse literatuurwetenschap.⁷⁶ Datzelfde lexicon definieert

⁷⁵ ALL. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04314.php (‘fabula/suzjet’) (Geconsulteerd op 18/02/2015)

⁷⁶ ALL. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02171.php (‘motief’) en http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03235.php (‘thema’) (Geconsulteerd op 18/02/2015)

een 'thema' als de 'korte aanduiding van de belangrijkste grondgedachte van een literair werk, waarbij geabstraheerd wordt van de specifieke tijds- en ruimtelijke aspecten van die tekst.'⁷⁷ Over de betekenis van het begrip 'motief' bestaat volgens het lexicon vrijwel geen overeenstemming, maar doorgaans wordt het gebruikt in zijn structurele betekenis, waarbij het in verband wordt gebracht met het 'thema': Een motief is de kleinste structurele eenheid in een tekst waaraan een betekenis kan worden toegekend en die door combinatie met andere soortgelijke eenheden het thema van de tekst kan vormen.⁷⁸

Het lexicon vermeldt ook dat het motief zijn verbindende functie krijgt wanneer het herhaald wordt, omdat het zich op die manier in het geheugen van de lezer grift en mee diens begripsvorming bepaalt. Nabokovs omschrijft zijn idee van een 'thema' met de metafoor van de fuga op dezelfde manier, dus als een motief. Ik ga later nog even verder in op de theorievorming rond deze begrippen, maar op dit punt wil ik graag kijken hoe Nabokov het begrip 'thema' concreet inzet bij analyses.

In de hele collegereeks van *LL* maakt Nabokov de lezer attent op allerlei mogelijke 'thema's', en de waarde van deze methode ligt in het feit dat Nabokov op die manier beelden en verbanden blootlegt die soms pas na een tweede of derde lezing van het werk, of gewoonweg nooit, aan de oppervlakte zouden komen. Hij past de term 'thema' daarbij toe op zowel kleinere, minder prominente als grote(re), bepalende verhaalelementen. In zijn bespreking van *Mansfield Park* vermeldt Nabokov maar liefst zes 'thema's', van het paardenthema over het thema van het toneelstuk naar het thema van plannen, regelen, bedisselen en organiseren. *Bleak House* organiseert zich in Nabokovs ogen duidelijk anders: het boek zou steunen op drie belangrijke thema's, namelijk het 'Court of Chancery theme' (een rechtszaak speelt een belangrijke rol), 'the theme of miserable children and their relationships with those they help and with their parents' en 'the mystery theme' (aspecten van het detectiveverhaal). Aan het eerste worden dan weer kleinere thema's gelinkt, zoals het thema van de mist of het vogelthema. (*LL* 69-70) Een mooi, typisch nabokoviaans voorbeeld van een 'thema' dat structureel misschien van minder belang is, maar het verhaal wel verrijkt en continuïteit verleent, is het rode handtasje van Anna Karenina, dat Nabokov volgt door heel het gelijknamige boek heen. Het duikt voor het eerst op in hoofdstuk 28 van het eerste deel, wanneer Anna van Moskou naar Sint-Petersburg terugkeert en haar betraande gezicht verbergt door zich over het tasje te buigen. Tijdens de treinreis neemt ze het nog eens ter hand. Vierenhalf jaar later, wanneer ze zelfmoord pleegt, zal dit tasje dat een fractie van een seconde vertragen, omdat het niet meteen van haar pols wil glijden. (*LL* 177-78)

⁷⁷ ALL. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03235.php (Geconsulteerd op 18/02/2015)

⁷⁸ ALL. http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02171.php (Geconsulteerd op 18/02/2015)

‘Thema’s’ zijn voor Nabokov zo belangrijk wegens de structuur die ze volgens hem aan een roman kunnen verlenen. Daarom is het concept zo cruciaal binnen zijn benadering. ‘My course, among other things, is a kind of detective investigation of the mystery of literary structures,’ lezen we in de les over Dickens. (LL 89) Structuur is dus van een niet te onderschatten belang voor het nabokoviaanse denken. Het gaat over meer dan de ‘opbouw’, want die term suggereert eerder een aan elkaar rijgen van aparte eenheden. Maar voor Nabokov is het niet voldoende om uit te zoeken uit hoeveel delen een roman bestaat of in welke volgorde gebeurtenissen, gedachten, gesprekken, ... voorkomen. We moeten niet alleen kijken naar de verschillende delen van een patroon, maar ook (en vooral) naar hoe de auteur die in verband brengt met elkaar en zo een continuïteit genereert. Daarom kunnen ‘thema’s’ dus een belangrijke rol spelen. Dat mag blijken uit de volgende definitie van structuur:

The development of a given story, why this or that line is followed; the choice of characters, the use that the author makes of his characters; their interplay, their various themes, the thematic lines and their intersection; the various moves of the story introduced by the author to produce this or that direct or indirect effect; the preparation of effects and impressions. In one word: the planned pattern of a work of art. This is structure. (LL 113)

De structuur van een roman hangt dus niet enkel samen met de feitelijke gebeurtenissen die erin plaatsvinden. Nabokov wil zijn publiek verder naar binnen leiden in de constructie, en aantonen hoe een auteur *alle* verhaalelementen weloverwogen inzet om de compositie van zijn boek multi-dimensioneel te maken. Een verhaal loopt dus niet gewoon rechtdoor, maar maakt bewegingen. Het groeit niet lineair, maar ‘exponentieel’, omdat de lezer gaandeweg steeds beter de (eerdere) keuzes van de schrijver begrijpt. Hoe karakterisering met structuur samenhangt, toont Nabokov onder andere aan in zijn les over *Mansfield Park*. Hij legt uit dat de aard, de natuur van personages er namelijk voor zorgt dat die personages bepaalde beslissingen wel of niet nemen, en bepaalde handelingen wel of niet uitvoeren. Zo is het de luiheid van Lady Bertram die haar op het platte land houdt, weg van Londen. Op deze manier blijft ook Fanny, het hoofdpersonage, op de plaats waar ze volgens Jane Austens plan van alles moet gaan meemaken. Dat Sir Thomas geldmoeilijkheden heeft, doet hem afreizen en in zijn plaats arriveren de Crawfords, die voor heel wat ontwikkelingen zullen zorgen.

Dat de structuur van een roman niet alleen gegenereerd wordt door de actie of de plot, vindt zijn beste voorbeeld in Nabokovs analyse van Toergenjevs *Vaders en Zonen*. Die bespreking volgt grotendeels de ontwikkeling van de roman van begin tot eind, waarbij Nabokov afwisselend de stilistische en structurele elementen bespreekt. Maar Nabokov begint zijn uiteenzetting door te wijzen op ‘a queer feature of Turgenev’s structure’:

He takes tremendous trouble to introduce his characters properly, endowing them with pedigrees and recognizable traits, but when he has finally assembled them all, lo and behold the tale is finished and the curtain has gone down whilst a ponderous epilogue takes care of whatever is supposed to happen to his invented creatures beyond the horizon of his novel. I do not mean there are no events in this story. On the contrary, this novel is replete with action; [...] ⁷⁹ (LRL 73)

Volgens Nabokov doorspekt Toergenjev het relaas van de gebeurtenissen in zijn roman met achtergrondinformatie over de personages. Dit gebeurt onder de vorm van anekdotes uit het verleden en ‘functionele illustraties’ (bijvoorbeeld dat ‘simpele mensen’ zich hechten aan Bazarov of dat Arkadi de wijsheid van zijn vriend probeert te evenaren). (LRL 73, 77) De structuur van de roman hangt dus samen met de manier waarop Toergenjev die afwisseling organiseert en de verschillende verhaalelementen aan elkaar knoopt. Hoewel Nabokov toegeeft dat de overgang van het ene thema naar het andere bijzonder moeilijk is om onder de knie te krijgen, verwijt hij Toergenjev toch dat die vaak voor de gemakkelijkste oplossing kiest.⁸⁰ Om van de ene scène naar de andere over te gaan, maakt Toergenjev gebruik van ‘traditionele hulpstukken’ (‘devices’), waardoor zijn overgangen heel simpel zijn, en soms zelfs afgezaagd. (LRL 73-74) Zo is er de luistervinktruc (‘eavesdropping device’, LRL 79), en het afsluiten met huwelijken aan het einde (‘pairing-off device’, LRL 94). Maar Nabokovs duidelijkste afkeuring zit in zijn oordeel over een scène uit het voor-voorlaatste hoofdstuk. De scène speelt zich af in het prieel, waar Arkadi en Katya zitten te praten. Tijdens hun conversatie vangen we ook flarden op van een gesprek tussen Anna en Bazarov. Nabokovs commentaar: ‘We have sunk to the level of a comedy of manners.’ (LRL 91) Zaken worden toevallig gehoord, personages bewegen zich in koppels en de structuur wordt gedomineerd door opsommingen. In zijn inleiding prijst Nabokov dan ook Toergenjevs talent voor natuurbeschrijvingen en het ‘kleuren’ van zijn observaties. Maar als verhalenverteller is hij gekunsteld en zelfs ‘mank’: ‘his literary genius falls short on the score of literary imagination, that is, of naturally discovering ways of telling the story which would equal the originality of his descriptive art.’ (LRL 69-70)

In het geval van Toergenjev hapert de structuur door de houterige overgang tussen de ‘thema’s’. Maar zoals Nabokov het voorstelt, kan een roman ook een structuur hebben die niet (alleen) afhankelijk is van ‘thema’s’. Dat kunnen we afleiden uit zijn analyse van *Die Verwandlung* van Kafka. (LL 250-83) Die valt te verdelen in vier stukken:

⁷⁹ Mijn cursivering.

⁸⁰ Op dit punt is Toergenjev dus een schrijver die zijn publiek *niet* met zichzelf vereenzelvigt. Zie mijn besluit bij de tweede paragraaf van hoofdstuk 3 voor de uitwerking van dit voorbeeld.

een theoretische inleiding,⁸¹ een korte inleiding op het verhaal, de bespreking van de structuur en ten slotte een korte uitweiding over de drie hoofdthema's en over Kafka's stijl. In het derde deel reproduceert Nabokov eigenlijk het hele verhaal. Daarbij maakt hij vaak gebruik van citaten, maar hij doet ook meer dan dat: hij wijst op (inhoudelijke) thema's, op de artistieke kwaliteit van beschrijvingen, op de implicaties van bepaalde handelingen en gebeurtenissen, op Kafka's stijl. Hij maakt thematische en stilistische connecties en haalt die details naar boven waaruit blijkt hoe dit verhaal evolueert en wat het zo rijk maakt. 'Thema' en structuur worden dus niet expliciet met elkaar verbonden. Als Nabokov hier melding maakt van 'thema's', hebben ze primair geen structurerende, narratieve functie: het gaat eerder om sterke beelden, die de tragiek van deze roman nog eens extra onderlijnen. In dit geval ziet Nabokov structuur blijkbaar niet als een patroon (het met elkaar vervloeien, verbonden raken en doorkruisen van verschillende lijnen), maar als een lijn, een trein met verschillende, elkaar opvolgende wagons. De structuur van *Die Verwandlung* komt hem namelijk voor onder de vorm van drie duidelijk te onderscheiden delen, respectievelijk bestaande uit zeven, tien en nog eens tien scènes. Het verschil met de andere lectures zit in Nabokovs (gebrek aan) aandacht voor de herhaling, alleszins op structureel gebied. Een scène is net iets wat niet terugkeert, omdat ze een specifieke functie vervult: voor onomkeerbare en daarom ook onherhaalbare verwickelingen zorgen.

Aangezien Nabokov de details zo belangrijk vond, is het aangewezen ook zijn structureel inzicht op microniveau onder de loep te nemen, des te meer omdat hij daar helderder te werk gaat dan wanneer hij de globale opbouw van een roman bespreekt. Een ideaal voorbeeld is *Madame Bovary*, waar Nabokov een 'hoogst artistieke structuur' aan toeschrijft. (LL 151) Later in dit proefschrift, bij mijn analyse van Nabokovs les over Flauberts roman, kom ik nog terug op Nabokovs opvatting van die structuur. Op dit moment selecteer ik een voorbeeld dat later niet terugkeert en bovendien in een mooi contrast staat ten opzichte van Toergenjevs techniek. Flaubert blinkt volgens Nabokov namelijk uit in de 'structurele transitie', de naadloze overgang van het ene personage of onderwerp naar het andere binnen hetzelfde hoofdstuk. Terwijl de overgangen in *Bleak House* gelijklopen met de hoofdstukken en zo, als waren het treden, een trappatroon voortbrengen, is het patroon in Flauberts meesterwerk vergelijkbaar met 'a fluid system of waves.' (LL 151)

Nabokov geeft drie voorbeelden van deze techniek. Het eerste is de overgang van een subjectieve ik-verteller (eerste-persoonsverteller) naar een objectieve, neutrale hij-verteller (derde-persoonsverteller). De vertelwijze waarmee de roman begint, namelijk die van iemand die met Charles Bovary op school heeft gezeten en een paar jaren jonger

⁸¹ Die bevat de reeds besproken uiteenzetting over wat 'realiteit' is plus een afwijzing van twee benaderingen: 1) Max Brod's idee van Kafka's genie als 'heilig' 2) de psychoanalytische benaderingen van het boek.

was dan hem, verandert na drie bladzijden in de gebruikelijke onpersoonlijke vertelvorm, en wel in één zin: 'It was the curé of his village who had taught him his first Latin.' (LL 151) De tweede overgang situeert zich op het moment net voordat Léon uit Yonville naar Parijs vertrekt. Eerst gaat de aandacht naar Emma en haar mentale toestand, waarna Flaubert overschakelt op (de stemming van) Léon en uiteindelijk op diens vertrek. Flaubert werkt deze overgang uit op een voor hem karakteristieke manier: door van het ene personage naar het andere te meanderen, alsof hij, zo zegt Nabokov, hen even oppakt om te kijken hoe het met hen gaat. Emma wordt gekweld door haar innerlijke onrust, die de priester niet heeft kunnen sussen, en duwt dan ook geïrriteerd haar dochttertje Berthe weg wanneer die haar wil omarmen. Berthe valt en bezeert haar kaak, waar een flinke jaap in zit. Daarom rept Charles zich naar de drogist Homais voor pleisters. Na het diner brengt hij ze terug, en in de drogisterij ontmoet hij Léon. Homais vermoedt dat Léon een affaire heeft, en de herbergier Mme Lefrançois ondervraagt de belastingcontroleur Binet over Léon. Door het gesprek van Binet met Léon neemt deze laatste eindelijk toch het besluit naar Parijs af te reizen. Zo is de cirkel rond en de overgang gemaakt. (LL 151-52) De derde overgang is even subtiel en vindt plaats wanneer Rodolphe Boulanger zijn intrede doet in het verhaal na het vertrek van Léon. Emma kwijnt weg van verdriet en Charles roept de hulp van zijn moeder in. Zij besluit Emma's abonnement op de bibliotheek op te zeggen wanneer ze op weg naar huis langs Rouen passeert. Charles' moeder vertrekt op een woensdag, dat is marktdag in Yonville. Emma leunt uit het raam om de marktgangers te bekijken en ziet een heer naar het huis komen met een boerenjongen die een aderlating wil. Even later blijkt de jongen te zijn flauwgevallen en roept Charles Emma's hulp in. Wanneer ze naar beneden komt, ziet ze Rodolphe voor het eerst. (LL 154-55)

Nabokov lijkt hier met zijn uitgebreide bespreking van deze voorbeelden van de gelegenheid gebruik te maken om zijn studenten te laten zien hoe het geheel van een roman is opgebouwd uit talloze kleine onderdelen. Net zoals hij hun wees op het belang van de details in Dickens' beschrijving van een haven, toont hij nu aan hoe kwesties van structuur ook met de kleinste details kunnen samenhangen. Als we de schilderijmetafoor aanpassen tot die van een legpuzzel, kunnen we zeggen dat Nabokov Flaubert bewondert omdat die erin slaagt om de scheidingslijnen tussen de kleinere puzzelstukjes onzichtbaar te maken, zodat we niet kunnen aanwijzen waar ze beginnen of eindigen. Het is op deze manier dat Flaubert op grotere schaal een structuur voortbrengt die zich vloeiend 'voortbeweegt'.

Tot slot wil ik een aantal zaken samenbrengen die ik tot hier toe ter sprake heb gebracht. Zo is het ondanks de definitie die Nabokov geeft, niet geheel duidelijk wat hij nu precies met 'thema' bedoelt. Het begrip lijkt meerdere ladingen te dekken: zowel 'thema', een onderwerp of beeld, als 'motief', een verhaalelement dat een patroon creëert. In theorie heeft het begrip 'thema' in de lectures dus betrekking op een inhoudelijke constante die bijdraagt tot de structuur van de roman, maar soms spreekt

Nabokov ook van een 'thema' wanneer een verhaalelement slechts eenmaal voorkomt. Dat is bijvoorbeeld het geval bij de scène van de geboorte van Levins zoontje, waar volgens Nabokov een dubbel thema in schuilt, van enerzijds de schoonheid van het drama der natuur en anderzijds het mysterie en de terreur ervan. (LRL 163) Dergelijke 'enkelvoudige' thema's staan in contrast met thema's die 'grensoverschrijdend' zijn en niet alleen één werk, maar een geheel oeuvre kenmerken. Dostojevski's favoriete thema, schrijft Nabokov, is dat van degradatie en vernedering, het verliezen van de menselijke waardigheid. Volgens hem is het aanwezig in *Schuld en Boete*, *Aantekeningen uit het Ondergrondse* en *Demonen*. (LRL 129, 115, 116) In dit voorbeeld gebruikt Nabokov de term 'thema' dus wel op een eerder klassieke manier, als de centrale gedachte of 'boodschap' van een verhaal. Overlappend met het probleem van de verschillende 'omvang' van thema's in Nabokovs analyses, blijkt duidelijk dat ze een verschillende functie kunnen hebben. *Bleak House* heeft, zoals reeds vermeld, volgens Nabokov 'three main themes' die dan weer in verband staan met kleinere thema's. (LL 69-70) Sommige thema's hebben op zich zelfs geen andere functie dan 'onderdeel van het verhaal' te zijn.

De relatie tussen 'thema' en structuur is trouwens niet altijd even duidelijk. Hetzelfde *Bleak House* heeft bijvoorbeeld naast zijn thema's blijkbaar ook 'eight particular structural features' (LL 100-13), waarvan hij er slechts één expliciet, maar terloops, als 'thema' benoemt. En wanneer Levins zoontje geboren wordt, wijst Nabokov op de vergelijking van dat nieuwe leven met de flikkerende lamp, en stelt dat het *beeld* (en niet 'het thema') van 'het licht' terugkeert wanneer Anna sterft en Tolstoj zo de cirkel rond maakt. (LRL 165) Nabokovs analyse van *Anna Karenina* toont overigens net zo goed als die van *Die Verwandlung* aan dat structuur niet volledig afhankelijk hoeft te zijn van 'thema's'. In het geval van Tolstoj's roman achterhaalt Nabokov de structuur immers op basis van het tijdsgebruik van de schrijver, aangezien die de levens van zeven personages tegelijk synchroniseert (LRL 194-98) Uiteraard zijn geen twee romans hetzelfde en uit zich dat ook in de analyse ervan. Toch dringt in het geval van Nabokov de vraag naar een systematischer aanpak zich op.

Wanneer we ons wenden tot de thematologie, komt het werk van de Russisch Formalist Boris Tomasjevski naar voren als bijzonder toepasselijk. Tomasjevski staat net zoals Vladimir Propp bekend om zijn onderzoek naar de relatie tussen de verschillende 'motieven' die een verhaal construeren. Een kernachtige, programmatische tekst is 'Tematika' uit 1925.⁸² De definities van 'thema' en 'motief' die Tomasjevski in deze tekst hanteert, liggen in het verlengde van de omschrijvingen uit het *Algemeen letterkundig lexicon*, maar zijn nog meer gebaseerd op de structurele relatie en het daarmee gepaard

⁸² Verschenen in de monografie *Teorija Literaturi*, gepubliceerd in Sint-Petersburg in 1925. Ik gebruik de Engelse vertaling: Tomasjevski, Boris. 'Thematics'. In: Lemon, Lee T. en Reis, Marion J. (red. en vert.). *Russian formalist criticism : four essays*. Lincoln (Nebr.): University of Nebraska Press, 1965, pp. 61-95.

gaande ‘niveauverschil’ tussen beide concepten. ‘The theme (what is being said in a work) unites the separate elements of a work,’ lezen we.⁸³ Zo’n thema splitst zich dan op in verschillende kleinere thematische elementen. Op een gegeven moment kunnen die thematische eenheden niet verder worden opgesplitst, in dat geval spreken we van motieven: ‘the theme of an irreducible part of a work is called a motif.’⁸⁴ Tomasjevski’s tekst gaat niet expliciet in op het mogelijke repetitieve karakter van sommige motieven, zoals Nabokov in zijn definitie wel doet. Maar Tomasjevski’s definitie van een motief is wel toepasselijk op die kleine, terloopse ‘thema’s’ (motieven dus) die Nabokov, ondanks zijn eigen definitie, slechts eenmaal aan bod laat komen.

Tomasjevski maakt ook een onderverdeling in motieven naargelang hun verschillende functies. Nabokovs omgang met kleinere, minder opvallende als duidelijke, meer structurerende narratieve ‘thema’s’ zou een systematiek kunnen krijgen dankzij specificaties zoals die van Tomasjevski. Die maakt bijvoorbeeld een onderscheid tussen ‘gebonden motieven’ (*‘the motifs which cannot be omitted without destroying the coherence of the narrative’*) en de ‘vrije motieven’ (*‘those which may be omitted without disturbing the whole causal-chronological course of events’*).⁸⁵ Een andere indeling vertrekt van de vraag of motieven verandering brengen in de gegeven situatie (*‘dynamic motifs’*, bepalend voor de fabel) of niet (*‘static motifs’*, eigen aan het sujet). De categorieën kunnen daarbij overlappen: de meeste vrije motieven zijn ook statisch, maar niet alle statische motieven zijn vrij.⁸⁶ Mogelijk had Nabokov een soortgelijke benadering in zijn achterhoofd toen hij zijn lesnotities neerpende. Wat we in ieder geval weten, is dat hij zijn uitgangspunt met Tomasjevski gemeen heeft: de eenheid van een roman hangt samen met een subtiel en goed uitgebouwd netwerk van motieven (door hem ‘thema’s’ genoemd).

Nabokovs definitie van structuur luidt, samengevat: ‘het geplande patroon van een kunstwerk’. Ik citeerde reeds Nabokovs idee dat literatuur een patroon van ‘beelden’ is, en uit de voorbeelden van Flaubert en Toergenjev mag ook blijken dat de ‘structurele technieken’ van een auteur meestal eigen zijn aan hem en met zijn naam kunnen worden verbonden. In wat volgt, zal verder blijken hoe Nabokovs begrippen samenhangen en elkaar soms overlappen. Zo worden structuur en stijl door Nabokov met elkaar verbonden door zijn definitie van ‘vorm’. De vorm van een verhaal wordt namelijk bepaald door zowel de structuur als de stijl ervan. Nabokov maakt er een formule van:

⁸³ Tomasjevski, *Thematics*, p.63.

⁸⁴ Idem, p. 67.

⁸⁵ Idem, p. 68. Mijn cursivering.

⁸⁶ Idem, p. 70.

‘Form (structure and style) = Subject Matter: the why and the how = the what.’ (LL 113)

De inhoud van een boek, het ‘wat’, is ook zijn ‘materie’: hij verschijnt aan de lezer in een zeer specifieke vorm, meer zelfs: hij *is* die vorm, bepaalt die, en omgekeerd. De vormkwestie roept twee vragen op: ‘waarom schrijft de auteur dit?’ (het antwoord wordt geleverd door de structuur: als we die goed doorhebben, begrijpen we waarom het ene volgt op het andere) en ‘hoe schrijft de auteur dit?’ (om dat te weten te komen, moeten we aandacht besteden aan de stijl van de auteur). Nabokovs zoektocht naar een antwoord op die tweede vraag is het onderwerp van de volgende sub-paragraaf.

3.3.2 Stijl en beeldspraak

Stijl is een eenduidiger concept voor Nabokov dan structuur, wat niet wil zeggen dat het een minder belangrijk aspect is. Integendeel: we vinden er meer definities van terug, en op een bepaald moment schrijft Nabokov onomwonden: ‘The effect of style is *the key to literature*, a magic key to Dickens, Gogol, Flaubert, Tolstoy, to all great masters.’⁸⁷ (LL 113) Wanneer Nabokov het over stijl heeft, bedoelt hij niet pakweg een realistische of romantische stijl. Hij hanteert de definitie waarbij stijl de identiteit van een schrijver uitmaakt, zoals bijvoorbeeld in dit citaat:

Style is not a tool, it is not a method, it is not a choice of words alone. Being much more than all this, style constitutes an intrinsic component or characteristic of the author’s personality. Thus when we speak of style we mean an individual artist’s peculiar nature, and the way it expresses itself in his artistic output. (LL 59-60)

Twee keer (LL 16, 212) duikt de idee op dat stijl datgene is dat een lezer, wanneer die geconfronteerd wordt met een niet nader geïdentificeerde passage, meteen doet uitroepen: ‘Oh, maar dit is Dickens/ Gogol/ Proust/...!’ Maar waar heeft Nabokov het concreet over wanneer hij de stijl van een auteur analyseert? De meest uitgebreide definitie is deze:

... the manner of the author, his mannerisms, various special tricks; and if his style is vivid what kind of imagery, of description, does he use, how does he proceed; and if he uses comparisons, how does he employ and vary the rhetorical devices of metaphor and simile and their combinations. (LL 113)

⁸⁷ Mijn cursivering.

Uit dit citaat mag al blijken hoe belangrijk Nabokov beeldspraak, vergelijkingen en metaforen vindt. Zoals gesteld in de inleiding heeft die voorliefde te maken met het ‘toveren’ dat iemand tot een groot schrijver maakt. De magie van het schrijven wordt door Nabokov namelijk gesitueerd in de kleurrijke, beeldende taal en gedetailleerde beschrijvingen die een roman karakter geven.

In het geval van bijna alle schrijvers die hij behandelt, neemt Nabokov uitgebreid de tijd om hun stijl te analyseren. Elk hebben ze karakteristieken die hun geheel eigen zijn. Nabokovs analyses van de stijl van Flaubert (o.a. LL 171-75) en Proust (o.a. LL 212-16) zijn uitstekende voorbeelden, maar aangezien ik die later in dit proefschrift nog bespreek, wil ik nu een atypisch voorbeeld selecteren. Dat voorbeeld is de stijl van Tsjechov. Die draait niet, zoals bij Gogol, Flaubert of James, rond speciale artistieke aandachtspunten en zorgen, integendeel. Nabokov oordeelt dat Tsjechov een arme woordenschat heeft en triviale woordcombinaties gebruikt; ‘his literary style goes to parties clad in its everyday suit.’ (LRL 252) Daarom is Tsjechov een goed voorbeeld van een schrijver die een perfecte artiest is zonder uit te blinken in uitzonderlijk taalgebruik of een uitzonderlijke zinsbouw. Tsjechov verleent zijn werk artistieke schoonheid ‘by keeping all his words in the same dim light and of the same exact tint of gray.’ (LRL 253) De verschillende stemmingen, Tsjechovs geestigheid, zijn hoogst artistieke karakterisering, zijn oog voor detail, ... ‘all the peculiar Chekhovian features – are enhanced by being suffused and surrounded by a faintly iridescent verbal haziness.’ (LRL 253)

Een ingetogen en subtiele stijl geniet dus evenzeer Nabokovs voorkeur als briljante taalvirtuositeit. Maar het kan ook gebeuren dat een schrijver niet één karakteristieke stijl heeft waarmee hij samenvalt. Dat Joyce in elk hoofdstuk van *Ulysses* een andere stijl hanteert, wordt door Nabokov ook zeer gesmaakt:

... this constant shift of the viewpoint conveys a more varied knowledge, fresh vivid glimpses from this or that side. If you have ever tried to stand and bend your head so as to look back between your knees, with your face turned upside down, you will see the world in a totally different light. [...] Well, this trick of changing the vista, of changing the prism and the viewpoint, can be compared to Joyce’s new literary technique, to the kind of new twist through which you see a greener grass, a fresher world. (LL 289)

Met andere woorden: terwijl een roman normaal gezien slechts één wereld oproept, krijgen we er bij Joyce meerdere aangeboden; we lezen als het ware drie romans tegelijk ‘voor de prijs van één’. In Joyces stijl komen volgens Nabokov drie varianten naar voren. (LL 289-90) De eerste is de ‘originele Joyce’: ongecompliceerd, helder, logisch en rustig. Daartegenover staat de tweede stijl, die van de *stream of consciousness*. Daarin worden zinnen niet afgemaakt, wordt razendsnel van de ene gedachte naar de andere gesprongen en daardoor zijn de zinnen gebroken. Nabokov vertelt dat net daardoor het verbale aspect van het nadenken in de verf wordt gezet waar in onze ervaring soms

eerder het beeldende domineert. Onder de derde stijl vinden we een allegaartje van parodieën op niet-literaire vormen zoals de muziek, maar ook op krantenkoppen, slapstick theater, de stijl van de catechismus en ga zo maar door. Maar ook literaire taalpatronen en schrijvers worden geparodieerd: de typische sentimentele toon van vrouwenblaadjes, het burleske vertellen en een heldere journalistieke stijl zijn slechts enkele 'slachtoffers'. Tussen en in die drie stijlen duikt er regelmatig een poëtische Joyce op, die door middel van lyrische beschrijvingen, alliteraties en klankspel een droefgeestige stemming opwekt. Die wordt vaak geassocieerd met het personage Stephen. Joyce blijkt echter ook een meester te zijn in allerlei soorten taalspelletjes en woordspelingen, verbale echo's, onomatopoeën, het samenbrengen en door elkaar halen van werkwoorden, transposities... Nabokov heeft hier tijdens het lezen ongetwijfeld zijn hart aan opgehaald. Dat valt alleen al af te leiden aan het feit dat hij de moeite neemt om voor bijna elk hoofdstuk van *Ulysses* de stijl nauwkeurig apart te bespreken, naast zaken als 'tijdstip', 'actie', 'plaats' enzovoort.

Volgens Nabokovs definitie van vorm kan stijl worden samengevat als 'the how', de manier waarop een auteur zijn roman schrijft. Daarom valt de stijl van een auteur meestal samen met de wijze waarop hij dingen *beschrijft*: de beeldspraak. In zijn les over *Anna Karenina* legt Nabokov uit hoe 'beeldspraak' volgens hem kan worden gedefinieerd:

Imagery may be defined as the evocation, by means of words, of something that is meant to appeal to the reader's sense of color, or sense of outline, or sense of sound, or sense of movement, or any other sense of perception, in such a way as to impress upon his mind a picture of fictitious life that becomes to him as living as any personal recollection. For producing these vivid images the writer has a wide range of devices from the brief expressive epithet to elaborate word pictures and complex metaphors. (LRL 199)

De kunstgrepen die Tolstoj in *Anna Karenina* toepast, hebben niet alleen betrekking op epitheta, 'woord-beelden' en metaforen, maar ook op de gebaren van de personages, de details in dromen, komische elementen, poëtische vergelijkingen (die de zintuigen aanspreken) en nuttige vergelijkingen (die het verstand aanspreken). Nabokov analyseert meestal aan de hand van algemeen bekende letterkundige en narratologische termen, maar soms onderscheidt hij ook elementen met benoemen die hij zelf uitvindt. Bij Austen merkt Nabokov bijvoorbeeld het regelmatig terugkeren op van voltooid deelwoorden, het afwisselen van monoloog en dialoog en van indirecte of directe rede. Maar de schrijfster maakt ook gebruik van de 'knight's move' (de plotse ommezwaai van emoties), de 'special dimple' (een vleugje ironie in een louter informatief statement) en de 'epigrammatic intonation' (een kort, beknopt ritme in de expressie van een lichtjes paradoxale gedachte). (LL 56-59) Dickens' stijl is beduidend anders: hij is rijk aan evocaties, gedetailleerde beschrijvingen, stijlfiguren, herhalingen,

het spel van vraag en antwoord, epitheta, alliteratie en assonantie en laat af en toe een humoristische, zinspelende, grillige 'twist' toe. (LL 113-23)

Maar belangrijker nog dan Nabokovs terminologie is het effect dat hij in bovenstaande definitie aan beeldspraak toekent. Hier is een terugkoppeling naar het derde hoofdstuk op zijn plaats. Nabokovs aandacht voor de stijl en de beeldspraak van een auteur wordt namelijk des te begrijpelijker wanneer we ons herinneren dat binnen zijn ideale literaire communicatieproces de lezer in zijn verbeelding herbeleeft wat de schrijver zich voorstelde vooraleer hij dat op papier zette. Dat 'herbeleven' beperkt zich idealiter niet tot de geest, maar mag bijna letterlijk worden genomen. Dat blijkt uit Nabokovs nadruk op de 'sense[s] of perception', waarbij hij preciezer en diverser voorbeelden aanhaalt dan de afzonderlijke zintuigen op zich. Zijn oordeel over Dostojevski's *De Gebroeders Karamazov* is in dit opzicht verhelderend: '[...] you will note that the natural background and all things relevant to the perception of the senses hardly exist.' (LRL 104) Dostojevski beschrijft zijn personages zelden, maar karakteriseert hen door de situatie waarin ze verkeren, de ethische vraagstukken waarmee ze worden geconfronteerd, hun psychologische reacties enzovoort. 'This is not the way of an artist, [...] who sees his character in his mind all the time and knows exactly the specific gesture he will employ at this or that moment.' (LRL 104) Het besluit luidt dat Dostojevski beter toneelschrijver was geworden, wat impliceert dat Nabokov vooral het publiek in overweging neemt. In het theater hoeft de toeschouwer zijn verbeelding immers enkel te gebruiken onder de vorm van inlevingsvermogen of wanneer hij wil begrijpen waarom iets gebeurd is en wat er volgen zal. Maar de personages en hun omgeving bevinden zich al voor hem, op het toneel.

3.3.3 Personages en vertellers

Zoals ik eerder heb besproken, gaat Nabokov er doorgaans van uit dat een auteur door zijn werk heen consequent een herkenbare stijl hanteert. Dat dat ook betekent dat een schrijver zijn personages telkens op dezelfde manier naar voren laat komen, blijkt wanneer Nabokov het heeft over Dostojevski's *Demonen*. Ook in dit boek gedraagt Dostojevski zich als een toneelschrijver. De dialogen zijn gespeend van elke inlassing over het uiterlijk van de personages, welke gebaren ze maken of in welke omgeving ze zich bevinden. Dostojevski vat zijn personages niet fysiek op, maar als poppen. (LRL 129) Een andere vergelijking die Nabokov maakt, is die met schaakstukken: mensen ontwikkelen zich niet door Dostojevski's verhaal heen, maar blijven psychologisch gezien steeds dezelfde, ondanks het feit dat er om hen heen wel van alles gebeurt en de plot verandert. Voor een her-lezer, merkt Nabokov op, is dit niet interessant. (LRL 109) Dat lijkt logisch, want volgens Nabokovs poëtica stelt een 'goed boek' ons in staat de onderdelen van de romanwereld in ons op te nemen terwijl we het geheel in ons het

achterhoofd hebben, en dat bij elke herlezing verder en beter kunnen invullen. Nabokov wil zeggen dat dit plezier niet is gegund aan Dostojevski's lezer. Dostojevski bouwt geen werelden, maar schrijft verhalen. Als de plot eenmaal gekend is en de spanning wegvalt, is er dan ook geen reden om een boek te herlezen: er blijft geen uitdaging meer over.

Gelukkig kiest Nabokov doorgaans voor auteurs die hem op het vlak van karakterisering tevreden kunnen stellen. Jane Austen past wel vier verschillende methoden toe om haar personages te schetsen. Wanneer Nabokov haar 'four methods of characterization' (LL 13-14) bespreekt, valt op dat karakterisering in dit geval ook verbonden wordt met de manier van spreken van het desbetreffende personage. Nabokov heeft hier dus oog voor indirecte karakterisering bij Austen. Zo leert hij ons opmerkzaam te zijn voor meer dan de typische, beschrijvende voorstelling van personages. Dit is trouwens de eerste wijze van karakterisering: 'direct description'. Deze methode krijgt volgens Nabokov bij Austen vaak een ironische toon mee, zoals bij haar typering van Mrs. Rushworth: 'a well-meaning, civil, prosing, pompous woman who thought nothing of consequence.'⁸⁸ (LL 13) Een tweede manier van karakterisering bestaat uit het letterlijk citeren van het personage, de directe rede. Door te spreken onthult het personage zijn of haar aard aan de lezer, niet alleen door de ideeën die worden uitgedrukt, maar vooral door de manier waarop dat gebeurt. Nabokov haalt het voorbeeld aan van Sir Thomas, wiens wijldropige vertelwijze hem meteen typeert als 'a heavy man' (LL 14), in alle betekenissen van het woord. Een derde manier van karakterisering gebeurt dan door middel van de indirecte rede. Hier moet zelfs geen gebruik gemaakt worden van de formule '... zei dat ...' Uit de manier waarop iets wordt geformuleerd (en door de inhoud ervan) moet volgens Nabokov al duidelijk blijken dat niet de verteller, maar het particuliere personage aan het woord is. Op een bepaald moment in *Mansfield Park* krijgt de zuinige Mrs. Norris de gulzige Dr. Grant te gast, die ze eerder uit principe dan uit vrije wil van het lekkerste eten voorziet. In dit verband schrijft Austen: 'Nobody loved plenty and hospitality more than herself,'⁸⁹ en Nabokov voegt hier tussen haakjes aan toe: '... says Mrs. Norris – this in itself an ironic characterizing implication, since Mrs. Norris loves it at other people's expense.' (LL 14) Een vierde methode waar Austen, zij het zeer zelden, gebruik van maakt, is die van het imiteren van de manier van spreken van een personage, wanneer andere karakters het over hem of haar hebben.

Een karakter is iemands manier van denken, in het leven staan, reageren, aanvoelen,... Dat die aard niet alleen naar voren komt uit wat we zeggen en hoe we dat zeggen, maar ook uit onze beslissingen, ons handelen, is een aspect dat door Nabokov minder expliciet wordt belicht. Volgens Nabokov heeft Emma Bovary bijvoorbeeld een

⁸⁸ Austen, Jane. *Mansfield Park*. Londen: Sovereign, 2012, p. 62.

⁸⁹ Idem, p. 28

oppervlakkig, ‘romanesk’ karakter. Ze is een droomster die haar beleving baseert op beelden die ze aan de literatuur ontleent. (LL 132-33) Met andere woorden: ze laat de literatuur haar niets nieuws leren, maar wendt die enkel aan om er haar eigen wensen in gerealiseerd te zien. Een aantal bladzijden verder noemt Nabokov Emma een slechte lezer, omdat ze emotioneel leest: ze verplaatst zichzelf voortdurend in de rol van het vrouwelijke hoofdpersonage. (LL 136-38) Nabokov bespreekt Emma’s karakter wel, maar toont ons niet dat Flaubert dat karakter nooit beschreven heeft, maar enkel aan ons onthult via de manier waarop Emma leest (zoals Jane Austen haar personages persoonlijkheid geeft door hun manier van spreken). Had Nabokov dit duidelijker laten blijken, dan had hij ons bewust kunnen maken van hoe een lezer een personage nog op andere wijzen ‘indirect’ leert kennen. Hij zou ons kunnen hebben laten zien hoe we automatisch bepaalde handelingen als typisch voor dit of dat karakter gaan beschouwen, ook als de verteller nooit uitgebreid is ingegaan op diens persoonlijkheid.

Aan het geleidelijk ontplooiën van een verhaal en zijn karakters wil ik nog een korte passage verbinden waarin Nabokov ingaat op verschillende wijzen van karakterisering. Hij onderscheidt namelijk ‘absolute’ van ‘comparatieve’ karakters en vormen van karakterisering (LL 217),⁹⁰ wat ik een bijzonder frisse, maar ook radicale blik op het fenomeen acht. Voor Nabokov staan Joyce en Proust tegenover elkaar als de vertegenwoordigers van de respectievelijke standpunten. Joyce zou dan een compleet en absoluut personage ‘opbreken’ in verschillende fragmentjes, die hij verspreidt over het gehele boek en die door de goede lezer geleidelijk aan bij elkaar worden geraapt, als een puzzel. Proust daarentegen zou ervan uitgaan dat een persoonlijkheid nooit van tevoren vaststaat, maar zich slechts kan realiseren en ontplooiën in relatie tot de anderen. Een personage verschijnt niet in stukjes, maar wordt getoond doorheen de blik van de overige karakters. Nabokov ervaart Prousts personages als door een prisma, waarvan je alle vlakjes moet combineren om tot een totale artistieke realiteit te komen.

Dit zijn theoretische reflecties op het schrijven, die in de praktijk moeilijker te bestuderen of te ‘bewijzen’ zijn dan Austens manieren van karakterisering. De personages die we in verhalen tegenkomen, zijn trouwens zelden enkel ‘personage’, ‘figuur-in-een-verhaal’: ze kunnen op verschillende niveaus worden ingezet. Zo kunnen ze bijvoorbeeld, stelt Nabokov, functioneren als vertegenwoordigers van de auteur. Dit gebeurt bij auteurs zoals Dickens die, in tegenstelling tot Flauberts ideaal van de onzichtbare, afstandelijke auteur-als-god, sympathieke en aimabele ‘halfgoden’ zijn die in hun boeken afdalen om daar rond te scharrelen. (LL 97) Ze doen dat in verschillende vermommingen, of sturen ‘various middlemen, representatives, agents, minions, spies, and stooges’ in hun boeken op pad. (LL 97) Nabokov onderscheidt drie vormen van

⁹⁰ Ik weet niet of Nabokov zich baseert op externe literatuur, ik heb daar alleszins geen bewijs voor kunnen vinden.

auteursvertegenwoordigers. (LL 97-98) Hierbij combineert hij de principes van verteller en focalisatie. In de narratologie worden deze verwante begrippen uit elkaar gehouden, omdat ze zeker niet altijd op hetzelfde neerkomen. Door ze als een functie van de schrijver te beschouwen, toont Nabokov op originele wijze hun verbondenheid aan.

De eerste 'auteursvertegenwoordiger' is dus de verteller, maar het moet een ik-verteller zijn; het gaat om 'the narrator insofar as he speaks in the first person, the capital I of the story, its moving pillar.' (LL 97) Het kan gaan om de auteur zelf, of om het hoofdpersoon (aanwezig als 'ik'), of om een verzonnen auteur die door de schrijver geciteerd wordt, zoals de Arabische historicus van Cervantes bijvoorbeeld. Het kan ook zijn dat een van de derdepersoonspersonages af en toe het verhaal vertelt, waarna een alwetende verteller het weer van hem of haar overneemt. (Nabokov geeft bij dit laatste fenomeen geen voorbeeld, maar ik denk bijvoorbeeld aan de briefvorm.) Volgens Nabokov zijn dit maar enkele van talloze mogelijkheden. Zijn punt is, zoals hij zelf herhaalt, dat het gaat om 'the capital I who tells a certain story.' (LL 98)

In het geval van de tweede auteursvertegenwoordiger, de focalisator, heeft Nabokov het over de 'sifting agent'. Deze kan samenvallen met de verteller, maar het komt vaker voor dat deze rol van 'sifting agent' toebedeeld wordt aan een derde persoonspersoonage, bijvoorbeeld Fanny Price in *Mansfield Park*. Het gaat er om dat 'whatever happens in the book [...] is seen through the eyes, is perceived through the senses, of a main character, a he or she who is the sifting agent, who sifts the story through his-her own emotions and notions.' (LL 98)

De derde term die Nabokov gebruikt, heeft hij zelf uitgevonden. De 'perry' (ondanks de dubbele 'r' afgeleid van 'periscope') lijkt op de focalisator, maar is toch niet hetzelfde. De laatste is immers een volwaardig personage, terwijl een perry enkel en alleen een dienaar van de schrijver is. Zoals Nabokov het doet uitschijnen, heeft (speelt) dit personage geen *rol*, maar heeft het een *functie*. Dankzij hem of haar worden we naar de plaatsen geleid die de auteur wil voorstellen, of ontmoeten we de personages die de auteur wil introduceren. Bijgevolg heeft de perry nauwelijks een eigen identiteit, omdat het de moeite niet loont om deze uit te werken. Soms wordt een perry later toch een betekenisvol personage, of wordt, omgekeerd, een betekenisvol personage even ingezet als perry. Esther uit *Bleak House* bijvoorbeeld is soms verteller, soms 'sifting agent' en soms perry. Nabokov vindt het zeer storend wanneer er gebruik wordt gemaakt van zo'n perry: 'Without the perry a story is sometimes difficult to direct and propel; but better kill the story than have a perry drag its thread about like a lame insect dragging a dusty bit of cobweb.' (LL 98)

Wanneer een romananalyse bij een bespreking van de personages aanbeldt, verwachten we doorgaans een studie van de psychologie, de lotgevallen en de ontwikkeling van die personages. Nabokov zal echter nooit 'het personage om het personage' bestuderen, maar neemt ook nu weer expliciet het standpunt van de auteur in. Hierdoor verschuift de aandacht naar *de manier waarop* personages worden

weergegeven en ingezet: Nabokov wil nagaan welke literaire techniek(en) een schrijver hanteert om de lezer met zijn personages te laten kennismaken. Het ene is uiteraard verbonden met het andere, en een studie van het meesterschap van een auteur kan in grote mate berusten op zijn psychologisch inzicht of zijn treffende portrettering. Er zijn twee redenen waarom Nabokov hier toch veel minder aandacht aan besteedt. Ten eerste houdt de interesse voor (herkenbare) emoties en gedachten van een romanpersonage een zeker gevaar in. Men helt daarbij immers makkelijk over naar ‘lezen met het hart’, het emotioneel lezen vanuit de eigen verbeelding, zoals Emma Bovary doet. Ten tweede sluit een analyse van de personages ‘an sich’ moeilijk aan bij het meta-perspectief dat Nabokov wenst in te nemen. Personages moeten geloofwaardig en goed uitgewerkt zijn omdat ze zo bijdragen tot de overtuigingskracht en de rijkdom van de romanwereld als geheel. Een onderzoek van de personages moet dan ook niet gebeuren met het oog op het verwerven van inzicht in hun psyche en gedrag, maar met het doel om de geest te begrijpen waaruit ze zijn ontsproten.

Daarom is het concept ‘verteller’ voor Nabokov belangrijker en interessanter dan de idee van een personage. Zonder een verteller is er niet eens sprake van een verhaal, laat staan van een personage. In een commentaar op Flauberts auteursideaal stelt Nabokov dan ook dat er weliswaar een aantal literaire kunstwerken zijn ‘where the presence of the author is as unobtrusive as Flaubert wished it to be.’ (LL 97) Maar hij voegt daar aan toe dat in die werken de afwezigheid van de auteur zelf duidelijk merkbaar en dus aanwezig is: ‘his very absence becomes a kind of radiant presence. As the French say, *il brille par son absence*.’⁹¹ (Idem) Een auteur kan zich met andere woorden volgens Nabokov nooit volledig losmaken van zijn werk, er nooit volledig uit verdwijnen. In dat opzicht is het logisch dat personages voor Nabokov van secundair belang zijn. Ze zijn immers veel minder direct terug te voeren op de auteur zelf dan de (eerstepersoons)vertellers, die Nabokov als vertegenwoordigers van de auteur beschouwt.

3.3.4 Besluit

Aan het begin van deze paragraaf ben ik vertrokken van Nabokovs voorkeur voor de schrijver als tovenaars, maar dat wil niet zeggen dat aspecten als ‘the style, the imagery, the pattern of his novels or poems’ (LL 5-6) niets te maken hebben met het vertellen van verhalen of het overbrengen van kennis of van een boodschap. Zo blijkt bijvoorbeeld uit het volgende citaat:

⁹¹ Nabokovs cursivering.

A writer might be a good storyteller or a good moralist, but unless he be an enchanter, an artist, he is not a great writer. Dickens is a good moralist, a good storyteller, and a superb enchanter, but as a storyteller he lags somewhat behind his other virtues. In other words, he is supremely good at picturing his characters and their habitats in any given situation, but there are flaws in his work when he tries to establish various links between these characters in a pattern of action. (LL 123)

Hier verbindt Nabokov aspecten van structuur met de capaciteit van een schrijver als verteller. Hij trekt een tweede parallel tussen het 'voorstellen' van de romanwereld en de status van Dickens als 'superb enchanter', en geeft nog eens mee dat het deze kwaliteit is die van een schrijver ook een kunstenaar maakt die zich onderscheidt van de rest.⁹² Aan het begin van zijn les is Nabokov scherper voor Dickens. Hij suggereert dat Dickens' stijl en beeldspraak de enige redenen zijn waarom *Bleak House* in de selectie is opgenomen:

As is quite clear, the enchanter interests me more than the yarn spinner or the teacher. In the case of Dickens, this attitude seems to me to be the only way of keeping Dickens alive, above the reformer, above the penny novelette, above the sentimental trash, above the theatrical nonsense. There he shines forever on the heights of which we know the exact elevation, the outlines and the formation, and the mountain trails to get there through the fog. It is in his imagery that he is great. (LL 65)

Merk op hoe Nabokov hier de verhalenverteller benoemt als 'garens spinner', duidend op de manier waarop die zijn verhaal ontrolt in een ingewikkeld, maar consistent web. Zo onderkent hij opnieuw hoe de opbouw en structuur van een roman bepalen hoe we de auteur evalueren als verteller. Het is trouwens opvallend hoe Nabokovs onderscheid tussen verteller-leraar-tovenaar gebaseerd is op de rol die een auteur kan vervullen voor een lezer. In dat opzicht zouden we kunnen zeggen dat de auteur in zijn hoedanigheid van verteller de taak heeft om de romanwereld in alle mogelijke dimensies met de grootste finesse op te bouwen. Als tovenaars heeft hij echter een nog belangrijker taak, namelijk om die illusie in stand te houden. Hoeveel zorg er ook is besteed aan het 'geraamte' van de romanwereld, het heeft geen zin gehad als die wereld niet tot leven komt en de lezer er niet in gelooft.

⁹² Voorafgaand aan zijn uitleg in 'Good Readers and Good Writers' zegt Nabokov ook nog: 'A major writer combines these three [...] but it is the enchanter in him that predominates and makes him a major writer.' (LL 5)

We kunnen dus besluiten dat in de *lectures* een hiërarchie naar voren komt in Nabokovs evaluatie van de verschillende “hoedanigheden” van de auteur: tovenaars > verteller > leraar.⁹³ Als we deze lijn doortrekken, moet Nabokov diezelfde hiërarchie ook in de verhouding tussen de fenomenen structuur en stijl denken. Stijl zou structuur zelfs kunnen overkoepelen. De manier waarop een auteur zijn roman vormgeeft, is immers vaak ook karakteristiek voor die auteur. Een schrijfstijl expliciteert zich met andere woorden in meer dan taalgebruik en beeldspraak alleen. Het is net doordat Nabokov (in sommige gevallen) de structuur van een roman zo uitvoerig en gedetailleerd bespreekt, dat dit duidelijk wordt. Neem bijvoorbeeld *Die Verwandlung* en *Ulysses*: het zijn natuurlijk twee verschillende boeken, maar het verschil in compositie valt ook terug te koppelen aan de respectievelijke auteurs en hun andere werken.

Maar de bedoeling van deze derde paragraaf was voornamelijk om theorie achter ons te laten om te kijken naar de praktijk. Wat zijn aandachtspunten betreft, bleek Nabokov consequent: zoals zijn eigen poëtica voorschrijft, doet hij zijn uiterste best om het creatieve proces van de auteur aan zijn studenten te onthullen. Maar bij zijn benadering ervan kunnen we moeilijk van een vaste methode spreken. Zo is ‘Esther’s book’ in *Bleak House* een van de acht belangrijke structuurelementen, terwijl het tegelijkertijd ook gaat om Dickens die zijn schrijfstijl aanpast aan het personage dat hij laat spreken, waardoor er ook meteen sprake is van een andere verteller. (LL 100-102) Op dergelijke momenten lijkt Nabokov te impliceren dat goede literatuur een zodanige coherentie vertoont dat geen enkel formeel of inhoudelijk aspect beschouwd kan worden alsof het apart functioneert. Deze idee weerspiegelt zich in zijn ‘anarchistische’ werkwijze, waarbij hij de zaken niet mooi van elkaar scheidt, maar die net door de les heen met elkaar verbindt. Vooral in de eerste sub-paragraaf kwam naar voren dat Nabokov geen eenduidige werkwijze heeft om kwesties van structuur aan te kaarten, wat ook te maken heeft met de verschillende mogelijke definities van het begrip ‘thema’.

In dit eerste deel van mijn proefschrift heb ik gewezen op de husserliaanse inslag van Nabokovs realiteitsbegrip, alsook op de intersubjectiviteit die het lezen volgens zijn voorwaarden teweeg kan brengen. Dit zijn elementen die Nabokov in verband brengen met de fenomenologische filosofie en de literatuurwetenschappelijke stroming die zich daarop baseert, de School van Genève. Anderzijds vertegenwoordigen figuren als Tomasjevski en Sjklovski, die ik ook met Nabokov heb geassocieerd, een theorie die literatuur net *niet* subjectivistisch, maar objectivistisch benadert. In het tweede deel zal ik Nabokovs idiosyncratische leeswijze proberen te bepalen door te kijken hoe hij zich tegenover elke van die ‘polen’ in het literatuurwetenschappelijke veld.

⁹³ Ik had het al over Nabokovs standpunt tegenover literatuur met een expliciete boodschap, praktische waarde of sociaal engagement. Dat de rol van de auteur als leraar of moralist nooit aan bod komt in zijn lessen, mag ons dan ook niet verbazen.

Deel 2

Fenomenologische en formalistische aspecten
verder uitgediept

Hoofdstuk 4

‘Thinking the thoughts of another’: Nabokov en de fenomenologie

4.1 Waarom fenomenologie?

4.1.1 Inleiding

In het eerste deel van dit proefschrift heb ik op bepaalde punten gewezen op het fenomenologische karakter van Nabokovs overtuigingen en stellingen. In het hoofdstuk waarin zijn vertaalpoëtica werd gehanteerd om een algemene evolutie in zijn denken aan te duiden, benadrukte ik bijvoorbeeld al de mate waarin een vertaler zich moet identificeren met de auteur wiens werk hij vertaalt. Bij de bespreking van Nabokovs poëtica kwamen een aantal aspecten aan bod die niet alleen betrekking hebben op een literatuuropvatting, maar bij uitbreiding ook op een epistemologie. Om te kunnen nagaan of kunst en literatuur zich voor Nabokov daadwerkelijk in de eerste plaats onderscheiden als fantasie of fictie, moesten we eerst vaststellen hoe Nabokov ‘de realiteit’ precies ervaart en hoe hij vindt dat wij er ons als mens tegenover verhouden. Hij bleek er een erg subjectivistische kennisleer op na te houden, waarbij het menselijk bewustzijn wordt beschouwd als het centrum waar elke ervaring en alle kennis zijn oorsprong vindt. Verder werd duidelijk dat het ideale lezen voor Nabokov betekent dat de lezer zijn bewustzijn als het ware uitschakelt om dat van de schrijver over te nemen.

In Nabokovs werk en gedachtegoed vinden we onmiskenbaar echo's terug van de fenomenologische filosofie. Denkers als Husserl, Heidegger en Merleau-Ponty gingen uit van het basisbeginsel dat het bewustzijn (en niet de ratio of de empirie) de bron van

zijn, weten, denken en waarheid is, aangezien subject en object daar samenkomen.¹ Deze leer heeft ook de literatuurtheorie en -studie beïnvloed, met de School van Genève als belangrijkste en meest bekende exponent. In dit hoofdstuk wend ik de fenomenologische literatuurwetenschap aan als een lens waardoor ik een beter zicht wil krijgen op Nabokovs poëtische premissen. 'Nabokov conceived of art as the product of the individual free consciousness, to be consumed by a reader with a free consciousness', schrijft Michael Glynn.² Hij is lang niet de enige die wijst op Nabokovs nadruk op de rol van het bewustzijn bij het creëren en lezen van literatuur. Niettemin is er, voor zover ik kon vinden, tot op vandaag nog niet onderzocht hoe Nabokov zich verhoudt tot andere poëtische systemen met hetzelfde uitgangspunt. Ik wil hier een aanzet geven daartoe. Om te beginnen schets ik in deze inleiding de context waartegen we dit onderzoek moeten plaatsen. Ik bespreek de grondleggers en de evolutie van de fenomenologie en breng dan de School van Genève in de schijnwerpers. Daarna zet ik de fenomenologische aspecten van Nabokovs filosofie en literatuurtheorie nog eens op een rijtje, waarbij ik een aantal teksten van Poulet gebruik om enkele van die aspecten wat verder uit te diepen. Tot slot licht ik mijn keuze toe voor Jean Rousset als vertegenwoordiger van de School van Genève in dit proefschrift. Daarna is het dan tijd om Nabokov te confronteren met Rousset, meer bepaald in een vergelijking van hun respectievelijke behandelingen van dezelfde teksten: *Madame Bovary* en *À la recherche du temps perdu*.

4.1.2 De fenomenologische literatuurwetenschap

4.1.2.1 Filosofische achtergrond³

De grondlegger van de fenomenologie was de Duitse filosoof Edmund Husserl (1859-1938). Hij werkte zijn ideeën onder andere uit in *Logische Untersuchungen* (1900 (deel 1) – 1901 (deel 2)), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (1913) en *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1936). Hij wilde een epistemologie

¹ Holub, Robert. 'Phenomenology'. In: Selden, Raman (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge U.P., 1995, pp. 289-318. / Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia U.P., 1988, pp. 151-154.

² Glynn, Michael. *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels (hierna Influences)*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 47.

³ De tekst van dit stukje is gebaseerd op lectuur van de volgende werken: Eagleton, Terry. *Literary Theory: an Introduction*. Oxford: Blackwell, 1996 (2^e druk)./ Makaryk, Irena R. (ed.) *Encyclopedia of contemporary literary theory : approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993./ Groden, Michael en Kreiswirth, Martin (red.). *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore (MD.): John Hopkins U.P., 1994./ Selden, *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8: From Formalism to Poststructuralism*./ Leitch, *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia U.P., 1988.

ontwikkelen die een alternatief moest bieden voor de heersende filosofische systemen, die ofwel uitgingen van het subject, ofwel het object als basisbeginsel beschouwden. Volgens Husserl kon kennis alleen zeker zijn wanneer men zich richt op de vraag hoe het object door het subject wordt ervaren, met andere woorden: hoe de dingen ons voorkomen in ons bewustzijn. Met deze stelling wilde hij ingaan tegen *die natürliche Einstellung*, i.e. de idee dat objecten onafhankelijk van ons in een externe wereld bestaan, en dat de informatie die we over die objecten hebben verzameld, betrouwbaar is. Aangezien we alleen maar van objecten weten omdat we ze waarnemen in ons bewustzijn, is het onmogelijk om een fenomeen van het subject te onderscheiden. Omgekeerd staat ook het bewustzijn nooit op zichzelf, omdat we ons steeds *van iets* bewust zijn: ‘puur’ denken, zonder iets te denken, kan immers niet. Husserl had het dan over ‘intentionaliteit’, wat wil zeggen dat subject en object elkaar impliceren. Binnen de ervaring zijn ze dus fundamenteel met elkaar verbonden en wederzijds afhankelijk.

Om deze ervaring te kunnen bestuderen, is het bijgevolg nodig om alles wat daarbuiten valt, te negeren, op te schorten of tussen haakjes te plaatsen, een methode die Husserl benoemde als *epochè* en die ook bekend staat als ‘fenomenologische reductie’. Alles wat niet immanent is aan het bewustzijn, moet worden uitgesloten: vooronderstellingen, interpretaties, oordelen en emotionele projecties, ... Op die manier kan er een vorm van kennis worden vergaard die constant en altijd geldig is, en geïsoleerd van alle culturele, historische, sociale, existentiële en andere variabele determinanten. De fenomenologie interesseert zich bijgevolg niet voor de chaotische opeenvolging van vluchtige registraties die in het dagdagelijks bestaan de inhoud van ons bewustzijn uitmaken, noch voor onze persoonlijke evaluatie ervan. Wat zij wil ontdekken, zijn de pure fenomenen. Het denken voert dus een abstractie uit zodat enkel die eigenschappen van de fenomenen overblijven die universeel en onveranderlijk zijn. Samen worden die de *essentie* of *eidos* van het fenomeen genoemd. Als filosofie begeeft de fenomenologie zich dus op het transcendentale domein: het werpt zich op als de studie van de eigenlijke voorwaarden voor kennis, en beweert de ‘diepe structuren’ van het bewustzijn als zodanig bloot te leggen, alsook de pure fenomenen zelf. Het is belangrijk hierbij op te merken dat wat universeel en essentieel is aan een fenomeen, volgens Husserl al in de concrete ervaring van dat fenomeen ligt besloten. Het is met andere woorden niet nodig om in de zoektocht naar een alom geldige theorie voorbij de onmiddellijke sensatie zelf te gaan. Fenomenen hoeven niet te worden geïnterpreteerd of op de een of andere manier te worden geconstrueerd in een betoog, want ze dringen zich onweerstaanbaar aan ons op.

De fenomenologie is een filosofie waarin het zelf en de wereld met elkaar worden verenigd door de beschrijving van de transcendentale structuren van het bewustzijn en de essenties van de dingen. Als de wetenschap van de subjectiviteit had de fenomenologie aan het begin van haar ontwikkeling (en ook nu nog) de verdiensten dat het individu naar voren wordt geschoven, het menselijk subject centraal wordt gesteld

als de oorsprong van alle betekenis, en wetenschappelijk objectiviteit in vraag wordt gesteld. Het grote probleem met deze theorie is echter dat ze voorbij gaat aan de historische en sociale conditionering van de mens en dus ook aan het fundamenteel veranderlijk karakter van de betekenissen die die mens creëert. Het was Husserls assistent, Martin Heidegger (1889-1976), die dit gegeven in tegenstelling tot zijn leermeester in zijn denken probeerde te integreren. Heidegger legde de basis voor de hermeneutiek, die verder werd uitgewerkt door Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Maar ook het werk van filosofen als Jean-Paul Sartre (1905-1980) en Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) ging voort op de ideeën van Husserl, meerbepaald in de existentialistische richting.

Met betrekking tot de literatuur werd de fenomenologie in twee richtingen uitgewerkt: enerzijds binnen de filosofische studie van de esthetica en de poëtica, waarvoor Roman Ingarden (1893-1970) als sleutelfiguur gold. Hij beïnvloedde op zijn beurt het werk van Wolfgang Iser (1926-2007) en Hans Robert Jauss (1921-1997). Anderzijds was er de meer praktische toepassing in de vorm van literaire kritiek, met de School van Genève als belangrijkste exponent.

4.1.2.2 De School van Genève⁴

De ‘School van Genève’ is een verzamelnaam voor een groep literatuurcritici die hun kritiek voornamelijk beoefenden vanaf de jaren 1940 tot en met de jaren 1960. Onder de bekendste vertegenwoordigers bevinden zich Marcel Raymond (1897-1981), Albert Béguin (1901-1957), Jean Rousset (1910-2002) en Jean Starobinski (1920). Zij hadden en hebben de Zwitserse nationaliteit en waren allen op een bepaald tijdstip in hun academische carrière werkzaam aan de universiteit van Genève, vandaar de benaming. Maar minstens even belangrijk waren de Belg Georges Poulet (1902-1991) en de Fransman Jean-Pierre Richard (1922), die hoewel ze nooit in Genève hebben gewerkt, wel nauwe banden onderhielden met elkaar en de bovenvermelde critici, en er uiteraard verwante literatuurwetenschappelijke opinies op nahielden. Ook de Amerikaanse criticus Joseph Hillis Miller (1928) wordt vaak in het rijtje opgenomen (het werk van Poulet had een grote invloed op hem), maar deze week op een gegeven moment af van het fenomenologische gedachtegoed en richtte zich op het deconstructionisme.

Over het algemeen wordt er gesproken over twee generaties, waarbij Raymond, Béguin en Poulet gegroepeerd worden naast Rousset, Richard en Starobinski. Elk van de

⁴ Voor de tekst van dit stukje zijn dezelfde bronnen gebruikt als voor het vorige, aangevuld met: Lawall, Sarah N. *Critics of Consciousness: the Existential Structures of Literature*. Cambridge (Mass.): Harvard U.P., 1968./ Magliola, Robert R. *Phenomenology and Literature: an introduction*. West Lafayette: Purdue U.P., 1978./ Hillis Miller, J. ‘The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski.’ In: *The Critical Quarterly*, Vol. 8, No. 4 (1966), pp. 305-321.

critici legde uiteraard zijn eigen accenten en positioneerde zich tegenover zijn collega's door het overnemen, aanvullen en bekritisieren van hun ideeën. Wat deze critici samenbrengt als de 'School van Genève', is het credo 'consciousness of consciousness'.⁵ Literatuur is met andere woorden in de eerste plaats een vorm van bewustzijn. Een tekst, gedicht of roman wordt niet benaderd als een objectieve structuur waar een betekenis, boodschap, expressie of sociaal-historische inhoud uit te halen valt, maar als de gematerialiseerde uitdrukking van een geestestoestand, waarbij de taal een eenheid vormt van geest en woord.⁶ Sarah Lawall schrijft dat de 'critics of consciousness' een literair werk niet als een object beschouwen, maar als een (mentale) handeling of een ervaring. Door middel van taal krijgt deze ervaring vorm. Fenomenologische literatuurkritiek heeft dus een groot subjectief, persoonlijk karakter, aangezien de tekst niet van buitenaf mag/kan worden bestudeerd, maar het de bedoeling is om de ervaring die aan de tekst ten grondslag ligt, te herbeleven en naar voren te brengen.⁷ De ambitie van de criticus kan dan ook als volgt worden omschreven:

Criticism must therefore begin in an act of renunciation in which the critic empties his mind of its personal qualities so that it may coincide completely with the consciousness expressed in the words of the author. His essay will be the record of this coincidence. The 'intimacy' necessary for criticism, says Georges Poulet, 'is not possible unless the thought of the critic becomes the thought of the author criticized, unless it succeeds in re-feeling, in re-thinking, in re-imagining the author's thought from the inside [...] [...] Criticism is [...] the transposition of the mental universe of an author into the interior space of the critic's mind.'⁸

Aangezien de onderneming van de criticus zo sterk draait om subjectiviteit, is het niet verwonderlijk dat objectieve elementen, zoals de formele aspecten van een literaire tekst, van ondergeschikt belang zijn voor de School van Genève. In hun zoektocht naar de persoonlijke visie en individuele manier van zingeving die het oeuvre van een schrijver schragen, wordt dan ook meestal dat oeuvre als één geheel beschouwd, inclusief 'secundaire' teksten.⁹ Elke aparte tekst van dezelfde schrijver (inclusief brieven, notities, dagboeken, fragmenten, ...) is binnen deze ambitie slechts een van de zovele uitingen van dezelfde zich ontwikkelende persoonlijkheid.¹⁰ Een formalistische analyse die de externe vorm van een afzonderlijk werk wil bestuderen, kan daarom nooit geschikt zijn om het doel van de criticus te bereiken. De structuren en thema's die

⁵ Hillis Miller, 'The Geneva School', p. 305.

⁶ Idem, p. 306-307.

⁷ Lawall, *Critics of Consciousness*, pp. 2-8.

⁸ Hillis Miller, 'The Geneva School', p. 307.

⁹ Groden en Kreiswirth, *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, p. 333.

¹⁰ Lawall, *Critics of Consciousness*, p. 7.

de Geneefse critici in literatuur onderscheiden, functioneren binnen deze kritiek slechts als verwijzingen naar wat door Georges Poulet de ‘cogito’ van de auteur wordt genoemd, ‘each person's perception and creation of his own existence, [...] a human conception linking man's experience with his impulse toward creation’¹¹. Joseph Hillis Miller verduidelijkt het als volgt:

A mental universe [...] has a structure of its own, and the critics of the Geneva school do not altogether reject structures in literature. Rather, they replace a concern for the objective structure of individual works with a concern for the subjective structure of the mind revealed by the whole body of an author's writings.¹²

Voor de School van Genève is ‘structuur’ iets puur semantisch, en stijl en vorm worden niet *an sich* bestudeerd, maar als vehikels van een ervaring. De analyses zijn dus overwegend inhoudelijk. Jean Rousset weet echter de fenomenologische principes te verzoenen met aandacht voor de vorm van een literair kunstwerk. Dat maakt dat zijn opzet over de grote lijn gelijkaardig is aan die van Nabokov, en een vergelijking licht kan werpen op wat Nabokovs benadering (en natuurlijk ook die van Rousset zelf) specifiek maakt. Daar ga ik binnenkort op in, maar eerst wil ik bekijken op welke manier Nabokov met de fenomenologische filosofie en literatuurwetenschap in verband kan worden gebracht.

4.1.3 The marvel of consciousness

4.1.3.1 Filosofie

Wanneer hij het over realiteit heeft, gaat Nabokov enkel uit van de manier waarop die realiteit wordt beleefd in ons individuele bewustzijn. Bijgevolg is het bewustzijn volgens Nabokov, net zoals dat binnen de fenomenologische filosofie het geval is, de plaats waar al onze kennis en ervaringen zich verzamelen, die dan ook in die hoedanigheid moet worden bestudeerd. Volgens Brian Boyd heeft Nabokovs filosofie als eerste postulaat ‘the primacy of consciousness’, “consciousness, which is the only real thing in the world and the greatest mystery of all.”¹³ Niet alleen in Nabokovs werk, maar ook in interviews kan men lezen hoe het bewustzijn in zijn denken centraal staat. Wanneer hij de vraag krijgt wat hem verrast in het leven, antwoordt hij: ‘...the marvel of consciousness – that

¹¹ Idem, p. 86. De geciteerde woorden zijn niet van Poulet zelf, maar dus ook van Sarah Lawall.

¹² Hillis Miller, ‘The Geneva School’, p. 307.

¹³ Boyd, *The Russian Years*, p. 293. Boyd citeert hier van pagina 168 uit de herdruk van *Bend Sinister* die in 1964 verscheen bij Time in New York.

sudden window swinging open on a sunlit landscape amidst the night of non-being.¹⁴ Met andere woorden: 'het bestaan' staat of valt met het bewustzijn, existentie kan er niet zijn zonder dat men zich daarvan bewust is. In een ander interview baseert Nabokov zich ook op deze gedachte. Gevraagd naar wat ons onderscheidt van dieren, antwoordt hij:

Being aware of being aware of being. In other words, if I not only know that I *am* but also know that I know it, then I belong to the human species. All the rest follows – the glory of thought, poetry, a vision of the universe. In that respect, the gap between ape and man is immeasurably greater than the one between amoeba and ape. The difference between an ape's memory and human memory is the difference between an ampersand and the British Museum Library.¹⁵ (SO 142)

In het geval van de mens wordt het dierlijk bewustzijn als het ware 'verheven tot de tweede macht': een mens kan reflecteren over zijn gewaarwordingen, zichzelf abstracte voorstellingen maken. Maar dat impliceert dat een persoon niet buiten zijn eigen bewustzijn kan treden, en dat het dus in principe onmogelijk is om tot een objectieve kennis te komen, werkt Nabokov volgens Boyd ook uit in zijn werk: 'In "Terra Incognita" we cannot tell which is delirium, which is reality, just as we can never taste the objectively real: subjectivity is all we know.'¹⁶

In het eerste deel heb ik ook aangegeven hoe het primaat van het bewustzijn ook vervat is in Nabokovs opvatting van de werkelijkheid. 'Reality is a very subjective affair', klinkt het in *Strong Opinions*. (SO 10). Dan rijst de vraag hoe we in dat geval met elkaar kunnen communiceren, kennis doorgeven en het eens kunnen worden over bepaalde zaken. De fenomenologische filosofie heeft daar een antwoord op, onder de vorm van concepten als 'leefwereld' en 'intersubjectiviteit'. Kort samengevat gaat het om de idee dat individuen, ondanks het feit dat ze de werkelijkheid subjectief beleven, afhankelijk van de sociale, geografische groepen waartoe ze behoren toch een groot aantal noties, concepten en veronderstellingen en andere vormen van kennis met elkaar delen waardoor ze met elkaar kunnen communiceren, zich in elkaar kunnen inleven en kunnen spreken in termen van 'objectieve kennis'. In *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* legt Husserl het als volgt uit:

In whatever way we may be conscious of the world as universal horizon, as coherent universe of existing objects, we, each "I-the-man" and all of us together,

¹⁴ Feifer, George. 'Two Hours with Nabokov'. In: *The Saturday Review of Literature*, 27 November 1976, pp. 20-26 (22).

¹⁵ Nabokovs cursivering.

¹⁶ Boyd, *The Russian Years*, p. 296. In het hoofdstuk 'Nabokov the Writer' werkt Boyd nog een hele (interessante) theorie uit over Nabokovs filosofie en metafysica en hoe die tot uiting komen in zijn werk, maar daar ga ik nu verder niet op in.

belong to the world as living with one another in the world; and the world is our world, valid for our consciousness as existing precisely through this 'living together.' We, as living in wakeful world-consciousness, are constantly active on the basis of our passive having of the world... Obviously this is true not only for me, the individual ego; rather we, in living together, have the world pre-given in this together, belong, the world as world for all, pre-given with this ontic meaning... The we-subjectivity... [is] constantly functioning.¹⁷

Zoals we reeds in het eerste deel gezien hebben, geeft Nabokov een gelijkaardig antwoord. Ook hij wijst erop dat de samenleving een begrip van realiteit heeft gecreëerd dat min of meer voor iedereen herkenbaar en werkbaar is. Hij benoemt die niet als 'objectieve' realiteit, maar spreekt van een 'gemiddelde' realiteit: 'So when we say *reality*, we are really thinking of [...] an average sample of a mixture of a million individual realities,' schrijft hij in zijn les over Kafka. (LL 252) Husserl ervaart deze intersubjectiviteit als positief, omdat het concept epistemologisch onderzoek mogelijk maakt en daarbij ook rekening kan worden gehouden met de sociale, historische en culturele context. Voor Nabokov heeft de idee van intersubjectiviteit echter een negatieve bijklank (althans in deze context). Hij koestert een uitgesproken voorkeur voor een zo uniek en gedetailleerd mogelijke, en dus zo subjectief mogelijke, voorstelling van de (of een) wereld. In een andere omschrijving van de 'average reality' komt Nabokovs afkeuring ervan duidelijk naar voren: 'To be sure, there is an average reality, perceived by all of us, but that is not true reality: it is only the reality of general ideas, conventional forms of humdrummery, current editorials.' (SO 118) Tegenover die 'average reality' staat dan literatuur, en bij uitbreiding kunst. Het is Nabokovs focus op de subjectiviteit van de schrijver die de hem in verband zal brengen met de fenomenologische literatuurwetenschap.

4.1.3.2 Literatuurwetenschap

Een van de beste introducties tot de leesmethode van de School van Genève is de tekst 'Phenomenology of Reading' van Georges Poulet.¹⁸ In het eerste luik ontleedt hij wat er gebeurt wanneer we lezen, om in het tweede luik te bekijken hoe Jacques Rivière, Jean-Pierre Richard, Maurice Blanchot, Jean Starobinski, Marcel Raymond en Jean Rousset literatuur benaderen. Wanneer we lezen, zegt Poulet, hebben we het boek als materieel object in onze handen, maar tegelijkertijd vallen de grenzen tussen 'binnen' en 'buiten' weg en bestaat het boek binnen in mij. Daarbij word ik gewaar dat er een ander

¹⁷ Husserl, Edmund. *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Translated by David Carr. St. Evanston (Ill.): Northwestern U.P., 1970, pp. 108-109.

¹⁸ Hoewel Poulet doorgaans in het Frans schreef, verscheen deze tekst oorspronkelijk in het Engels, meer bepaald in *New Literary History*. Zie bibliografie voor de volledige referentie.

bewustzijn mee is gemoeid, van een andere persoon. Deze innerlijke wereld, ‘these mental entities’, zegt Poulet, ‘in order to survive, to exist, need the shelter which I provide; they are dependent on my consciousness.’¹⁹ Uit dit gegeven leidt Poulet een belangrijke conclusie af:

I am someone who happens to have as objects of his own thought, thoughts which are part of the book I am reading, and which are therefore the cogitations of another. They are the thoughts of another, and yet it is I who am their subject. [...] *I am thinking the thoughts of another.*²⁰

En paar bladzijden later geeft Poulet aan dat de ‘Ik’ die in mij denkt wanneer ik lees, de ‘Ik’ is van diegene die het boek schrijft. Een boek is dus niet alleen een boek, maar het middel waarmee een schrijver zijn ideeën, gevoelens en zijn wijzen van dromen en leven bewaart. ‘It is his means of saving his identity from death,’ klinkt het. Bijgevolg komt het begrip van een literair kunstwerk erop neer dat we het individu dat het schreef toelaten zich *in* ons aan ons te onthullen.²¹

Ik gaf al aan hoe de criticus dat volgens Hillis Miller moet bewerkstelligen, namelijk door zijn eigen geest volledig leeg te maken van alle persoonlijke kwaliteiten, zodat die volledig kan samenvallen met het bewustzijn dat in de woorden van de schrijver aanwezig is. Terwijl de teksten van de School van Genève voornamelijk handelen over literaire kritiek en de taak van de criticus als bemiddelaar tussen auteur en lezer, spitst Nabokov zich doorgaans toe op een omschrijving van die auteurs en lezers zelf. Zijn beeld van de ideale lectuur verschilt echter nauwelijks van dat van de School, zoals de volgende citaten uit de ‘lectures’ aangeven:

I have tried to teach you [...] to share not the emotions of the people in the book but the emotions of its author – the joys and difficulties of creation. (LL 382)
The good, the admirable reader identifies himself not with the boy or the girl in the book, but with the mind that conceived and composed that book. (LRL 11)

Het gaat dus ook bij Nabokov om ‘identificatie’ in de meest letterlijke zin van het woord. In het derde hoofdstuk van het eerste deel heb ik al besproken dat het doel van de lezer er volgens Nabokov in moet bestaan om zich te verplaatsen naar het bewustzijn van de schrijver toen hij zijn roman creëerde. Die identificatie kan echter pas gebeuren wanneer de lezer een specifiek soort verbeelding gebruikt: ‘the authentic instrument to be used by the reader [...] is impersonal imagination and aesthetic delight.’ (LL 4) Net als bij Hillis Millers omschrijving van de juiste manier van lezen, wijst ook Nabokov erop

¹⁹ Poulet, ‘Phenomenology of Reading’, pp.54-55.

²⁰ Idem, p. 55. Mijn cursivering.

²¹ Idem, alles op p. 58.

dat de verbeelding van de lezer ontdaan moet zijn van alle persoonlijke inhoud en connotaties. Daartegenover staat het 'lezen met het hart', oftewel emotioneel lezen, dat in het eerste deel ook al ter sprake is gekomen. Hierbij gebruikt de lezer de verkeerde variant van de verbeelding, 'of a definitely personal nature.' (LL 4) Deze levert een egocentrische lectuur op, die niet oprecht geïnteresseerd is in alles wat de roman te bieden heeft.

Nabokovs omschrijving van deze foute en de juiste vorm van verbeelding vindt als het ware haar tweelingzus in Poulets inleiding op zijn werk *La conscience critique*.²² In deze inleiding stelt hij ook twee vormen van identificatie tegenover elkaar. Hij begint met de stelling dat de contemporaine kritiek wordt gekenmerkt door een gemeenschappelijke preoccupatie met de fenomenen van het bewustzijn. De eersten die deze methode uitoefenden (en waaraan de twee eerste hoofdstukken uit het boek zijn gewijd) zijn Mme de Staël en Baudelaire. Hij noemt hun werk 'des critiques d'identification les plus authentiques de leur siècle'.²³ Zij representeren de 'belangeloze identificatie',²⁴ waarbij de lezer buiten zichzelf treedt om te *participer* in het bewustzijn van een ander.²⁵ Maar daartegenover onderscheidt Poulet ook een valse en niet authentieke vorm van de kritiek van het bewustzijn, en wel bij Sainte-Beuve en de impressionistische critici van het einde van de negentiende eeuw. Zij *lijken* wel de belangeloze identificatie toe te passen, maar eigenlijk gaan ze te werk als een koekoek die zich in het nest van de auteur installeert: hun bewustzijn wordt niet één met dat van de auteur, maar neemt diens plaats in.²⁶

Samengevat is zowel Nabokov als Poulet ervan overtuigd dat een lezer de persoonlijke inhoud van zijn eigen geest moet 'wegcijferen' om een ander bewustzijn dan het zijne, dat van de auteur, in zich toe te laten. Voor de vergelijking van een fenomenologische leesmethode met die van Nabokov, heb ik niet voor het werk van Poulet gekozen. In wat volgt, leg ik kort uit waarom ik gebruik maak van de essays van Jean Rousset, meer bepaald *Forme et Signification*.²⁷

²² Poulet, Georges. *La conscience critique*. Parijs: Corti, 1971. Hierna afgekort als CC.

²³ Poulet, CC, p. 9, p. 10.

²⁴ Poulet, CC, p. 11. Poulet past de term in de inleiding niet rechtstreeks toe op Mme de Staël en Baudelaire, maar brengt die wel in contrast met de stromingen die hij op hun beurt qua benadering tegenover Mme de Staël en Baudelaire plaatst. (In het hoofdstuk over Mme de Staël heeft hij het wel over 'une critique désintéressée' (CC 16)) Mogelijk is deze term geïnspireerd door Kants concept van het 'Interesseloses Wohlgefallen', het belangeloze plezier (afkomstig uit *Kritik der Urteilskraft*, 1790). Onze beoordeling van een kunstwerk is geen cognitief oordeel, en bijgevolg ook niet logisch, maar esthetisch. Het oordeel is dan ook subjectief in die zin dat het in verband staat met onze emotionele respons op het kunstwerk en dus enkel gebaseerd is op het werk zelf.

²⁵ Poulet, CC, p. 16.

²⁶ Poulet, CC, p. 12.

²⁷ Rousset, Jean. *Forme et Signification*. Parijs: José Corti, 1970 (1963).

4.1.4 De keuze voor Rousset

Wanneer we Nabokovs lectures met essays van de School van Genève willen vergelijken, stelt zich één belangrijk probleem: het probleem van de vorm. Nabokov kan namelijk niet in die mate afstand doen van de objectieve elementen van een tekst als een hoogst subjectieve benadering als de fenomenologische vereist. De objectieve, externe vorm van een literair kunstwerk is voor de fenomenologische literatuurwetenschap in principe niet interessant. Poulet zegt: ‘criticism [...] needs to annihilate, or at least momentarily to forget, the objective elements of the work, and to elevate itself to the apprehension of a subjectivity without objectivity.’²⁸ Dat is ook een belangrijke reden waarom de criticus zich richt op het oeuvre van een schrijver als geheel: op die manier is hij niet langer gebonden aan de specifieke, unieke vorm van één literair kunstwerk, en bereikt hij de subjectieve structuur die ten grondslag ligt aan alle werken, ongeacht de formele elementen waarin die structuur is uitgedrukt.²⁹

In deel 1 stelden we bij Nabokov echter een bijzonder grote aandacht vast voor de exacte manier waarop een auteur zich uitdrukt en zijn werk opbouwt. Ik wil hier nogmaals wijzen op de uitspraak die de vrouw van John Updike, die Nabokovs colleges volgde, zich levendig bleef herinneren: ‘Style and structure are the essence of a book; great ideas are hogwash.’ (LL xxiii) Nabokov wilde niet werken ‘rond’ boeken, maar naar hun centrum gaan, ‘the live heart of the matter.’ (LL 382) Benaderingen die literaire teksten louter als toegangswegen tot extraliteraire (bijvoorbeeld filosofische) inhouden beschouwen, keurde hij ten strengste af. ‘Literature,’ schreef hij, ‘is not about something, it is the thing itself, the quiddity.’ (LL 116) Dat zien we ook wanneer Nabokov in *LRL* van eenzelfde auteur verschillende werken bespreekt. Elk werk wordt afzonderlijk besproken, en als Nabokov al wijst op overkoepelende karakteristieken, hebben deze minstens even vaak met de formele aspecten te maken als met de thematiek of andere meer inhoudelijke elementen.

In het volgende paragraaf zal ik nog ingaan op de elementen die Jean Roussets werk onderscheiden van dat van de rest van de School van Genève. Die verschillen komen eigenlijk neer op het feit dat Rousset wel oog heeft voor de vorm van een particuliere literaire tekst, en daarom meestal zijn essays wijdt aan één roman of toneelstuk. Poulet schrijft over hem: ‘What essentially matters to him is to establish a connection between

²⁸ Poulet, ‘Phenomenology of Reading’, p. 68.

²⁹ Om die reden wijdt Poulet in *CC* ook een hoofdstuk aan Proust (pp. 49-55). Het hoofdstuk is eigenlijk een ode aan de leeswijze van Proust, die steeds het oeuvre als geheel bestudeert. Zo ontdekt hij wat alle boeken gemeen hebben: ‘En matière de critique, il n’y a de connaissance que grâce à une reconnaissance [...] l’acte critique par excellence est celui par lequel, à travers la totalité d’une œuvre relue on découvre rétrospectivement les fréquences significatives et les obsessions révélatrices.’ (p. 53)

the objective reality of the work and the organizing power which gives it its shape.’³⁰ Het geloof dat de criticus die connectie überhaupt kan expliciteren, is gestoeld op de overtuiging dat dat organiserend principe (de identiteit, individualiteit en subjectiviteit van de auteur) op geen enkele andere manier tot uiting kan komen dan door de vorm van diens werk. Met betrekking tot de taak van de lezer constateert Rousset dan het volgende: ‘Et s’il n’y a d’œuvre que dans la symbiose d’une forme et d’un songe, notre lecture s’appliquera à les lire conjointement en saisissant le songe à travers la forme.’³¹ Rousset en Nabokov delen dus het uitgangspunt dat het scheppend individu te bereiken is door de vorm van het kunstwerk, en dat de concrete verschijning van het kunstwerk de unieke en enig juiste uitdrukking is van wat dat individu over te brengen heeft. Rousset en Nabokov hebben daarnaast nog andere ideeën en concepten gemeen; daarover gaat het volgende stukje. Daarna zal ik Roussets essays over Flaubert en Proust (uit *Forme et Signification*) gebruiken om te kijken hoe die theoretische uitgangspunten zich vertalen naar de praktijk en zich aftekenen tegenover de praktijk van Nabokov. Zoals te verwachten valt, zal hun aanpak zeker niet volledig identiek blijken te zijn. Op de verschillen keer ik terug in het besluit.

4.2 De roman als schilderij: Nabokov en Rousset

4.2.1 Inleiding

In het volgende fragment uit het essay ‘The Art of Literature and Commonsense’ beschrijft Nabokov wat volgens hem de ideale manier van lezen is:

If the mind were constructed on optional lines and if a book could be read in the same way as a painting is taken in by the eye, that is without the bother of working from left to right and without the absurdity of beginnings and ends, this would be the ideal way of appreciating a novel, for thus the author saw it at the moment of its conception. (LL 380)

De vergelijking tussen het lezen van een roman en het bekijken van een schilderij treffen we wel vaker aan in Nabokovs teksten.³² Er zijn dan ook verschillende boeken en

³⁰ Poulet, ‘Phenomenology of Reading’, p. 66.

³¹ Rousset, *Forme et Signification*, p. xi.

³² Onder andere in *Strong Opinions* (pp. 31-32; 138) en *Lectures on Literature* (pp. 3-4).

artikels gewijd aan het belang van schilderkunst en beelden in Nabokovs fictie.³³ De rol van schilderkunst wordt in deze studies voornamelijk bestudeerd aan de hand van concrete verwijzingen naar schilders en schilderijen en/of schilderachtige passages in Nabokovs romans. Die zouden dan een motief vormen, of wijzen op de invloed van bepaalde artistieke stromingen of esthetische theorieën op Nabokovs werk. Maar ook in zijn niet-fictionele teksten duikt de metafoor dus op. Daaruit blijkt dat haar betekenis verder gaat dan inhoudelijke, thematische of stilistische kwesties, en dat ze een belangrijke plaats heeft binnen zijn poëtica. Daarom wil ik uitgaan van Nabokovs suggestie dat het beeld van de roman als een schilderij een reflectie in zich draagt over hoe hij de communicatie tussen auteur en lezer ziet.³⁴ Om de betekenis van de vergelijking volledig te begrijpen, moeten we een aantal aspecten uit bovenstaand citaat van naderbij bekijken. Drie elementen vragen onze aandacht. Ten eerste heeft de verbeelding van de lezer volgens Nabokov een sterk optisch karakter. De gelijkenis tussen een roman en een schilderij heeft betrekking op de mentale equivalenten van zintuiglijke ervaringen die met het lezen gepaard gaan. Het tweede element vloeit hieruit voort. Nabokovs idee van ‘the ideal way of appreciating a novel’ valt op door de afwezigheid van tijd en sequentie: concepten als ‘begin’ en ‘einde’ zijn hier niet van toepassing. Diezelfde afwezigheid is er ook op het moment dat de auteur de roman concipieert. Daarom komt deze ‘ideale beoordeling’ tot stand wanneer de lezer de roman bij de receptie ervan op dezelfde manier ziet als de auteur bij de creatie. Dat is het derde element.

Het is vooral dit laatste element dat het gebruik van een fenomenologisch kader rechtvaardigt om de leestheorie te analyseren die aan de grondslag ligt van Nabokovs lessen. Zoals ik reeds aangaf, worden Nabokovs ideeën en de fenomenologische literatuurwetenschap gekenmerkt door het gemeenschappelijke doel van de lezer/criticus om zich in het bewustzijn van de auteur te verplaatsen. Ook bij Jean Rousset vinden we dit uitgangspunt terug. In ‘Pour une lecture des formes’, de theoretische inleiding tot zijn *Forme et Signification*,³⁵ legt Rousset uit hoe een literair kunstwerk ontstaat en hoe het door lezers, auteurs en critici zou moeten worden benaderd. De confrontatie met literatuur houdt dan voor de lezer de absolute negatie van zijn eigen bewustzijn in:

³³ Bijvoorbeeld Thomas Seifrid, ‘Nabokov’s Poetics of Vision, or, what *Anna Karenina* is doing in *Kamera Obskura*’. (1996); Lara Delage-Toriel, ‘Brushing through “veiled values and translucent undertones”: Nabokov’s pictorial approach to women’ (2006); Gerard de Vries & Don Johnson, *Nabokov and the Art of Painting* (2006); Gavriel Shapiro, *The Sublime Artist’s Studio: Nabokov and Painting* (2009).

³⁴ Het eerste hoofdstuk van *Nabokov and the Art of Painting* bevat een aantal interessante inzichten hierover (pp. 11-29).

³⁵ Rousset, Jean. ‘Pour une lecture des formes’. In: Idem. *Forme et Signification*, pp. i-xxvi. Vanaf nu zal ik de afkorting ‘FS’ gebruiken om naar *Forme et Signification* te verwijzen.

Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers: [...] qu'elle soit récente ou classique, l'œuvre impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant, l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propres. (FS ii)

En een aantal bladzijden verder zegt hij :

Ce qui nous est demandé, c'est toujours une participation à l'existence d'un être spirituel que nous ne pouvons comprendre qu'à la faveur d'un acte d'adhésion totale qui exclut, du moins provisoirement, tout jugement. (FS xiv)

De nadruk op de subjectiviteit die met (het schrijven en lezen van) literatuur gepaard gaat, brengt Rousset op zijn beurt tot een evaluatie van de verhouding tussen (kunst)werk en werkelijkheid: 'l'art ne recourt au réel que pour l'abolir, et lui substituer une nouvelle réalité.'³⁶ (FS iii) Kunst biedt met andere woorden een belevingswereld die even 'werkelijk' is als die van enig individu. Maar in de eerste plaats wijst Rousset erop dat dit betekent dat kunst een impact heeft op de wereld zoals wij die voorheen kenden. Hij gaat er niet verder op in, maar net als Nabokov dicht hij het kunstwerk een vervreemdingseffect toe: 'la contemplation de l'œuvre implique une mise en question de notre mode d'existence et un déplacement de toutes nos perspectives.' (FS iii)

In wat volgt, wil ik aantonen hoe de combinatie van fenomenologische en structuralistische kritiek in *FS* aansluit bij Nabokovs overtuiging dat de formele elementen van een tekst niet kunnen worden genegeerd als we inzicht willen krijgen in de artistieke werking van de geest van een auteur. Eerst vergelijk ik enkele uitspraken uit Roussets essay 'Pour une lecture des formes' vergelijken met een aantal van Nabokovs 'strong opinions'. Daarna wil ik twee concrete studies van Nabokov en Rousset met elkaar confronteren: die van Flauberts meesterwerk, *Madame Bovary*, en van Prousts *À la recherche du temps perdu*.³⁷

4.2.2 Jean Rousset: de vorm is cruciaal voor de betekenis

Jean Rousset krijgt als student aan de Universiteit van Genève les van Albert Thibaudet en Marcel Raymond, die hem introduceren in de fenomenologische literatuurkritiek. Zijn proefschrift *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon* verschijnt in 1953 en wordt enthousiast ontvangen door collega-critici. Zijn volgende werk, *Forme et Signification* (1963), zorgt ervoor dat Rousset ook vaak geassocieerd zal worden met het

³⁶ Zoals hij later (op pagina x) aangeeft, ontleent het kunstwerk wel elementen aan de 'werkelijkheid' of onze herinnering, maar gebeurt dit in een 'wedersamenstelling'.

³⁷ Roussets essays maken deel uit van *FS*; Nabokovs 'lectures' staat in *LL*.

structuralisme en de narratologie,³⁸ bijvoorbeeld door Jacques Derrida.³⁹ Rousset neemt in deze bundel afstand van de puur fenomenologische benaderingen van bijvoorbeeld Poulet en Richard. In plaats daarvan vestigt hij de aandacht op de bepalende functie van formele elementen (zoals de narratieve structuur) voor de betekenis van een literair werk.⁴⁰ Net zoals Nabokov verkiest hij afzonderlijke romans als studieobject. Hij gaat er immers van uit dat elk werk zijn eigen unieke vorm heeft, '[which] brings into existence meanings which could become articulated in no other way.'⁴¹

In tegenstelling tot Poulet, die vreest dat de vorm een externe belemmering vormt om het bewustzijn te bereiken dat het geschapen heeft, meent Rousset dat het net door middel van de vorm is dat een geest zich onderscheidt, zich bewust wordt van zijn individualiteit en zichzelf uitdrukt.⁴² Sarah Lawall benadrukt dat Rousset zich niet aansluit bij Poulets en Richards overtuiging dat *alle* uitingen van een auteur, inclusief de non-fictionele, zijn 'mentale universum' onthullen. Het 'substratum' waarin Rousset is geïnteresseerd, is volgens haar 'not unwritten or nonstylistic'. Het is niet iets wat op voorhand kan worden gepland of geprojecteerd, en kan daarom niet worden teruggevonden in brieven, notities enzovoort. Het ontstaat *alleen* wanneer een schrijver zijn kunstwerk creëert, en is dus onlosmakelijk verbonden met de vorm van het literair kunstwerk.⁴³ Lawall besluit: 'for him the existential personality creates the literary personality, but is not synonymous with it. Flaubert the novelist is separate from Flaubert the letter-writer, and the novelist is more important.'⁴⁴

Wanneer Nabokov zijn studenten een definitie van 'stijl' geeft, legt hij een gelijkaardig verband tussen de formele componenten van een tekst, onlosmakelijk verbonden met het werk zelf, en de literaire identiteit (*persona poetica*) van een auteur: '[Constituting] an intrinsic component or characteristic of the author's personality [...] an individual artist's peculiar nature; and the way it expresses itself in his artistic output.' (LL 59-60) Dit lijkt op Roussets opmerking in 'Pour une lecture des formes' dat hij zich kan vinden in Leo Spitzers 'conception moderne du style, [...] ce qu'il y a de plus individuel, de plus irréductible chez l'artiste, le signe même de sa vision; [...] L'artiste n'a pas un style, il est son style.'⁴⁵ (FS xviii) Zijn eigen meningen liggen in dezelfde lijn als die van Spitzer (en Nabokov):

³⁸ Ook ander werk zoals *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman* (1973) draagt bij tot deze associatie.

³⁹ Derrida's schreef zijn reactie op *Forme et Signification* neer in het artikel 'Force et signification'. (Opgenomen in: Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Parijs: Seul, 1967. pp. 9-50.

⁴⁰ De informatie in deze alinea is ontleend aan de website van Roussets uitgever in Parijs: <http://www.josecorti.fr/auteursessais/rousset.html>; 27/01/2010.

⁴¹ Hillis Miller, 'The Geneva School', p. 317.

⁴² Hillis Miller, 'The Geneva School', p. 317 & Holub, 'Phenomenology', p. 315.

⁴³ Mijn cursivering.

⁴⁴ Lawall, *Critics of Consciousness*, pp. 191-92.

⁴⁵ Roussets cursivering.

L'écrivain n'écrit pas pour dire *quelque chose*, il écrit pour *se dire*, comme le peintre peint pour se peindre ; mais, s'il est artiste, il ne se dit, il ne se peint que par le moyen de cette composition qu'est une œuvre.⁴⁶ (FS v-vi)

In dit citaat gebruikt Rousset opnieuw de schilderijmetafoor om de werkwijze van een schrijver te representeren. Een aantal bladzijden verder definieert hij een kunstwerk als de gelijktijdige geboorte en ontwikkeling van structuur en gedachte, vorm en ervaring. Met betrekking tot de leesmethode van de criticus besluit hij dat de criticus 'de droom' kan vatten door middel van de vorm.⁴⁷ (FS x-xi) Logischerwijs luidt de volgende vraag dan: 'Mais comment saisir la forme?' (FS xi)

Roussets antwoord op deze vraag ligt ook deze keer dicht bij dat van Nabokov. In de passage uit 'The Art of Literature and Commonsense' die ik eerder citeerde, benadrukt Nabokov het beeldende karakter van wat hij als de ideale lectuur beschouwt. Daardoor is het voor de ervaring van het werk als geheel niet langer noodzakelijk om bij de receptie van de delen een vastgelegde chronologie te volgen. Bij Rousset vinden we iets gelijkaardigs terug. Wat van de vorm van een roman te vatten is, toont zich volgens Rousset in bepaalde lijnen, patronen en netwerken, 'ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins.' (FS xii) Rousset besluit dan ook dat een vruchtbare lectuur alomvattend en compleet moet zijn, en gebruikt daarvoor dezelfde metafoor als Nabokov:

De toute façon, la lecture, qui se développe dans la durée, devra pour être globale se rendre l'œuvre simultanément présente en toutes ses parties. Delacroix fait observer que si le tableau s'offre tout entier au regard, il n'en est pas de même du livre: le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques ; c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'ouvrage émerge sous nos yeux, parce que nous sommes en mesure d'exécuter avec justesse une sonate de mots, de figures et de pensées. (FS xiii)

Roussets vergelijking van een boek met een schilderij leidt tot dezelfde conclusies als Nabokov maakt. Rousset vestigt ook de aandacht op het contrast tussen enerzijds de duur en opeenvolging van fragmenten die de literatuur eigen zijn, en anderzijds de gelijktijdigheid en het statisch karakter die de onderdelen van een schilderij

⁴⁶ Roussets cursivering.

⁴⁷ Merk op dat Rousset ook deze keer een metafoor (de droom) gebruikt met een uitgesproken visueel karakter, zoals een schilderij, (foto of tekening). In het volgende citaat komt een muzikale metafoor voor ('une sonate des mots'); Rousset gebruik met andere woorden graag sterk zintuiglijke beelden.

kenmerken. Dit koppelt hij eveneens expliciet aan het feit dat schilderkunst een kunstvorm is die door het oog wordt waargenomen, wat in het geval van een roman zijn parallel vindt in de ‘regard de l’esprit’. In een andere interessante frase uit dit citaat wijst Rousset op de taak van de lezer. Die moet de temporele aard van literatuur proberen tegen te gaan of zelfs om te keren, zodat de roman in kwestie zich net zoals een schilderij in zijn geheel aan dat ‘innerlijk oog’ kan presenteren.

4.2.3 Van beeld naar woord naar beeld

Nabokov heeft een gelijkaardig idee van de leeshandeling. Laten we even een aantal belangrijke punten uit het eerst deel recapituleren. Ik heb daar betoogd dat het streven van de lezer om van de roman het beeld te verwerven dat de auteur ervan had bij de conceptie, kan gezien worden als het streven naar een *reconstructie* van het schrijfproces. Voor Nabokov is inspiratie vaak een kwestie van ‘beelden’, percepties die gelijkenissen vertonen met zintuiglijke indrukken. Daarvan getuigen de fragmenten waarin hij het plezier van het schrijven toedicht aan ‘the unknown force in his mind that has suggested a combination of images’. (SO 40) Hij stelt dat de eerste flits van inspiratie steeds kan worden teruggebracht tot ‘the most natural form of creative thrill – a sudden live image constructed in a flash out of dissimilar units which are apprehended all at once in a stellar explosion of the mind.’ (LL 379) Het beeld dat hij als auteur aan dit type inspiratie ontleent, rijpt dan tot ‘a curiously clear preview of the entire novel’ (SO 69), vooraleer er ook maar een woord op papier staat. Voor deze opvatting van de roman gebruikt Nabokov opnieuw de metafoor van het schilderij:

Since this entire structure, dimly illumined in one’s mind, can be compared to a painting, and since you do not have to work gradually from left to right for its proper perception, I may direct my flashlight at any part or particle of the picture when setting it down in writing. (SO 32)

Zoals reeds aangehaald, is de auteur wegens dit beeld niet gebonden aan tijd en sequentie wanneer hij ertoe overgaat het om te zetten in woorden. Volgorde ontstaat pas op het einde, wanneer de vorm van het boek de auteur ertoe dwingt de verschillende elementen achter elkaar te plaatsen. De lezer heeft evenwel de mogelijkheid, zoals Rousset suggereert, om ‘cette tendance naturelle du livre’ om te keren en de woorden weer om te zetten naar het oorspronkelijke beeld. Zowel Rousset als Nabokov geloven dus dat een lezer ‘het mentale universum’ dat een auteur tot schrijven aanzet, kan bereiken door de chronologie te overstijgen en alle verschillende elementen samen te (re)presenteren. In verband hiermee maakt Nabokov een belangrijke opmerking over het lezen: ‘Curiously enough, one cannot *read* a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a

rereader.⁴⁸ (LL 3) Met andere woorden: een goede lezer leest een boek verschillende keren omdat hij dat boek dan kan benaderen zoals hij een schilderij waarneemt.⁴⁹ Hij heeft dan vanaf het begin een beeld van de gehele roman, zodat hij zijn aandacht kan richten op de kleine, gedetailleerde onderdelen waaruit dat beeld is opgebouwd, in plaats van op het opbouwen van dat beeld zelf. Toch mogen we veronderstellen dat een lezer ook op basis van zijn eerste lectuur het ‘schilderij’ van de roman al kan samenstellen, waarbij hij een globaal beeld krijgt van de roman en zijn interne relaties. Zolang onze lectuur niet is voltooid, is het onmogelijk om het ‘univers mental’ (FS xii) van een schrijver te bereiken.

Wat dat mentale universum dan precies moge zijn, lijken Rousset en Nabokov zich verschillend voor te stellen. Anders dan Nabokov verbindt Rousset het concept bijvoorbeeld nergens met ‘inspiratie’, en hij specificeert de aard van die inspiratie ook niet. Zoals we later zullen zien, heeft dit te maken met het feit dat Rousset een literair kunstwerk niet beschouwt als materiaal waarmee het creatieve proces van de auteur kan worden gereconstrueerd (zoals Nabokov dat dus wel doet). Zijn kritiek wordt daarentegen gekenmerkt door ‘[the] desire to reach through structural motifs to the spiritual quality at the origin of form.’⁵⁰ Als lid van de school van Genève is hij gericht op het bewustzijn van de auteur als het centrum van diens ervaring, en wil hij inzicht verwerven in diens subjectiviteit door middel van de spirituele kwaliteiten die het werk van die auteur herbergt. De ‘eindbestemming’ van het onderzoek wordt met andere woorden niet omschreven in specifiek artistieke termen, vandaar dat Rousset haar ook niet associeert met begrippen die in de eerste plaats met artistieke creativiteit te maken hebben, zoals ‘inspiratie’.

Voor het overige worden vragen zoals *wat* er dan precies gebeurt (en *hoe* dat gebeurt) als de materie van op elkaar volgende woorden en zinnen getransformeerd wordt in de verbeelding van de lezer, en welke rol de verschillende eigenschappen van een literaire tekst daarbij spelen, door beiden slechts in vage termen beantwoord. Nabokov geeft echter wel aan welke manier van lezen we moeten toepassen ‘to get clear the specific world the author places at [our] disposal.’ (LL 4) Zijn instructies voor de lezer blijken opvallende gelijkenissen te vertonen met Roussets aanwijzingen voor de auteur.

⁴⁸ Nabokovs cursivering.

⁴⁹ Daarbij moet worden opgemerkt dat de lezer ook ‘her-leest’ in die zin dat hij de lectuur door de auteur ‘her-haalt’: het herlezen verschaft hem meer inzicht in de geest van de auteur, waardoor hij zijn eerder lectuur ook verfijnt en bijstelt.

⁵⁰ Hillis Miller, ‘The Geneva School’, p. 317.

4.2.4 Literaire sensitiviteit & poëtische sensibiliteit

In de paragraaf ‘Auteur en Lezer’ vermeldde ik al dat de correspondentie tussen de leesen de schrijfervaring door Nabokov wordt aangeduid in termen van ‘pleasures’, ‘delights’, ‘felicity’ en ‘bliss’. (SO 40-41) Schrijven of lezen komt dus niet zomaar neer op een afstandelijk, mechanisch en objectief te beschrijven proces waarbij verschillende stadia moeten worden doorlopen. Het wordt daarentegen bepaald door een artistieke sensatie die alleen tot stand kan komen als aan een aantal voorwaarden gelijktijdig is voldaan. Deze artistieke sensatie is dezelfde bij auteur en lezer, en heeft dan ook precies betrekking op het moment waarop de lezer in zijn bewustzijn ervaart wat de auteur ervoer toen hij geïnspireerd werd: ‘de roman als schilderij’. In een interview legde Nabokov aan Alvin Toffler uit wat nodig is om zo goed mogelijk te lezen:

I could never explain adequately to certain students in my literature classes, the aspects of good reading – the fact that you read an artist’s book not with your heart (the heart is a remarkably stupid reader), and not with your brain alone, but with your brain and your spine. ‘Ladies and gentlemen, the tingle in the spine really tells you what the author felt and wished you to feel.’ (SO 41)

In dit fragment voegt Nabokov de poëtische sensibiliteit van de verbeelding als een derde element toe aan het klassieke onderscheid tussen ratio en emotie. Zoals reeds gesteld in het eerste deel, lokaliseert hij deze sensibiliteit in de ruggengraat en verbindt die bovendien uitsluitend met de (door auteur en lezer gedeelde) artistieke ervaring. Als een lezer met zijn hart leest, maakt hij zich schuldig aan ‘emotioneel lezen’. Dat is het tegengestelde van die vorm van lezen waarbij de lezer zijn ‘onpersoonlijke verbeelding’ gebruikt omdat hij zijn aandacht richt op de geest van de auteur. (LL 4) Leland de la Durantaye gaat verder in op dit ‘lezen met de ruggengraat’. Aan de hand van een citaat uit Nabokovs college over Kafka suggereert hij dat Nabokovs ideale lezer niet alleen moet beschikken over ‘literaire intelligentie’, waarmee hij een roman kan analyseren, maar ook en vooral over een ‘literaire sensitiviteit’, zonder welke hij niet tot een esthetische ervaring kan komen.⁵¹ Naar aanleiding van *De Metamorfose* zegt Nabokov namelijk:

⁵¹ de la Durantaye, *Style is Matter*, p. 57.

Of course, no matter how keenly, how admirably, a story, a piece of music, a picture is discussed and analyzed, there will be minds that remain blank and spines that remain unkindled. [...] We can take the story apart, we can find out how the bits fit, how one part of the pattern responds to the other; but you have to have in you some cell, some gene, some germ that will vibrate in answer to sensations that you can neither define, nor dismiss. (LL 251)

Zonder een zekere literaire sensitiviteit is een lezer niet in staat om op basis van de gegeven tekst de esthetische ervaring van de auteur te herbeleven. Deze gevoeligheid gaat evenwel niet uit van het hart, maar van de ruggengraat. Op die manier is ze eigen aan en uniek voor onze ervaring van literatuur (en bij uitbreiding kunst). Ze mag dus niet verward worden met de emotie en het inlevingsvermogen die even goed kunnen worden opgeroepen wanneer het verhaal in een andere dan zijn oorspronkelijke artistieke vorm wordt voorgesteld. Als ‘uitloper’ van het brein die tegelijkertijd geassocieerd wordt met de rillingen die met sensitief plezier gepaard gaan, is de ruggengraat voor Nabokov de ideale metafoor voor de zetel van deze literaire sensitiviteit.

Ook Rousset onderscheidt een specifiek soort sensitiviteit die met de artistieke ervaring is verbonden. In de betreffende passage uit ‘Pour une lecture des formes’ heeft hij het dan wel over de auteur in plaats van over de lezer, maar net zoals Nabokov wijst Rousset op een correspondentie tussen beiden. Na de vaststelling dat lezen betekent dat men een drempel overschrijdt, richt Rousset de aandacht immers op het schrijven met de opmerking dat ‘à l’expérience du contemplateur correspond celle des créateurs.’ (FS iii) Hij heeft het over ‘la même rupture’ (FS iii), dezelfde breuk met ‘l’état existant’ zoals wanneer hij eerder in het essay bespreekt wat er gebeurt als de lezer een werk ‘binnengaat’. (FS ii) Rousset legt uit dat de auteur op dat moment een scheiding ervaart en een poëtische sensibiliteit gewaarwordt die sterk verschilt van de praktische sensibiliteit van alledag. Daarom moet het onderscheid tussen de ervaring en de artistieke uitdrukking ervan, zoals Balzac stelt in *Massimilla Doni*, worden beschouwd als ‘une loi de toute création.’ (FS iii) Rousset haalt een citaat uit het werk aan, dat luidt dat een artiest in zijn opzet mislukt als hij uitgaat van de eigenlijke ervaring van zijn passie, en niet van het beeld of de idee van die passie. Balzacs conclusie luidt dan ook dat ‘l’art procède du cerveau et non du cœur.’⁵² (FS iv)

Toch vindt Rousset dat men het creatieproces niet zomaar mag vereenzelvigen met een puur cerebrale activiteit. Het onderscheid tussen het verstand en het hart moet worden geherformuleerd tot het verschil tussen enerzijds een precieze en gespecialiseerde activiteit en anderzijds de spontane passie. Immers, ‘ce « cerveau » qui

⁵² Rousset vermeldt nergens welke editie van *Massimilla Doni* hij gebruikt.

compose est un laboratoire saturé d'expérience sensible.' (FS iv) Het valt op dat Rousset naar enkele van Nabokovs geliefde auteurs (Flaubert, Baudelaire, Mallarmé en Proust) verwijst om Balzac (die Nabokov verafschuwde) bij te sturen. Zo verduidelijkt Flaubert waarom de sensibele die bij de artistieke creatie hoort, zo vaak met het cerebrale wordt geassocieerd: het gaat om een 'tweede gevoeligheid', van een reflexieve aard. Rousset citeert uit een brief van de schrijver: 'la passion ne fait pas les vers [...], moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est [...], mais il faut avoir *la faculté de se la faire sentir* [...]'⁵³ (FS iv) De poëtische sensibele van een auteur heeft voor Flaubert dus niets te maken met de eigen gevoeligheid voor emoties en indrukken, maar met het vermogen deze door middel van literatuur op te wekken bij anderen. We zagen bij Nabokov hetzelfde onderscheid tussen de eigenlijke ervaring en de literaire expressie ervan, ook al kent hij die ervaring wel een belangrijke rol toe als initiator van het creatieproces. Volgens hem is het schrijfproces zelf echter ook 'cool and sustained' (LL 378), in tegenstelling tot de ervaring die als 'hot and brief' (idem) wordt beschreven en die de auteur, zoals Flaubert stelt, moet overbrengen op de lezer. Rousset concludeert dat de auteur gebruik moet maken van een 'sensibilité de l'imagination, qu'on distinguera et dégagera de l'émotion empirique parce que celle-ci, loin de la nourrir comme le croyaient certains Romantiques, la trouble et l'amortit.' (FS iv-v) Net zoals Nabokov erkent Rousset dus een sensitiviteit die specifiek aan de literaire ervaring toebehoort: 'pas celle de la « vie », [...] [mais] exclusivement tournée vers le travail de l'œuvre.' (FS v)

In deze tweede paragraaf heb ik gewezen op de belangrijkste overeenkomsten tussen Nabokov en Rousset. Daarbij bleek dat de lezer volgens zowel Nabokov als Rousset de roman idealiter terugbrengt tot een vorm die met een schilderij te vergelijken valt, waarbij alle delen gelijktijdig waarneembaar zijn. Maar er kwam ook al aan het licht dat dit 'schilderij' ons volgens Nabokov inzicht verschaft in de artistieke ervaring van de schrijver, terwijl Rousset de metafoor niet in verband brengt met esthetische sensaties.

Na deze theoretische introductie zijn de volgende twee paragrafen gewijd aan *Madame Bovary* en *À la recherche du temps perdu*, of liever aan de lessen en essays die respectievelijk Nabokov en Rousset erover geschreven hebben. De vergelijking van hun lectuur van de romans zal de gelijkenissen en verschillen concreet maken en uit de verf laten komen.

⁵³ Flaubert, 6 juli 1852. Zie ook Flaubert, Gustave. *Correspondance: Tome II*, ed. Jean Bruneau. Parijs: Bibliothèque de la Pléiade (n° 284), 1980. Rousset geeft niet aan of de cursivering van hem of van Flaubert is, maar de woorden ('la faculté de se) la faire sentir' worden doorgaans onderlijnd of gecursiveerd geciteerd, dus ik neem aan dat Flaubert er zelf de nadruk op legt.

4.3 ‘As Flaubert intended it to be discussed’: *Madame Bovary* volgens Nabokov en Rousset⁵⁴

4.3.1 Inleiding

Rousset en Nabokov zijn uiteraard niet de enigen die over de vergelijking tussen literatuur en schilderkunst hebben geschreven. In het essay ‘Spatial Form in Modern Literature’⁵⁵ gaat Joseph Frank uit van Lessings bekende onderscheid tussen schilderkunst en literatuur (i.e. gebonden aan de perceptie van respectievelijk ruimte en tijd), dat betrekking heeft op klassieke kunst. Daartegenover stelt Frank dat schrijvers van moderne literatuur ‘intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence.’⁵⁶ Het werk van schrijvers als Flaubert, Joyce en Proust breekt door Lessings grenzen heen omdat het is gebaseerd op het principe van ‘reflexieve referentie’. Dit betekent dat de werkelijke betekenis van een roman enkel kan worden achterhaald wanneer de lezer dankzij een voltooide lectuur het geheel in zich op kan nemen.⁵⁷ Als we ons aansluiten bij Franks theorie, zouden we kunnen zeggen dat het gezien hun poëtica’s geen verbazing hoeft te wekken dat Nabokov en Rousset zich aangetrokken voelden tot *MB* als studieobject.⁵⁸

Wanneer we het hoofdstuk over *MB* uit Roussets *FS* vergelijken met Nabokovs college over de roman, valt na een eerste oppervlakkige lectuur vooral een vormelijk verschil op. Roussets benadering is veel systematischer en meer gestructureerd dan die van Nabokov. Rousset verkent de idee van *MB* als een anti-roman, die hij baseert op Flauberts uitspraak dat het zijn bedoeling was om ‘un livre sur rien’ te schrijven, ‘un livre sans attache extérieure...’⁵⁹ (*FS* 111) Concreet gaat hij dieper in op Flauberts karakteristieke gebruik van het ‘gezichtspunt’⁶⁰, met andere woorden de focalisatie. Rousset onderscheidt in *MB* drie verschillende narratieve procedures die aantonen hoe Flaubert het perspectief inzet. Eerst en vooral fungeert Charles Bovary als de ‘verrekijker’ waardoor we Emma aan het begin en het einde van de roman waarnemen:

⁵⁴ Vanaf nu zal ik naar *Madame Bovary* verwijzen met de afkorting ‘*MB*’.

⁵⁵ Frank, Joseph. ‘Spatial Form in Modern Literature’. In: Idem. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana U.P., 1968, pp. 3-62.

⁵⁶ Frank, ‘Spatial Form’, p. 9.

⁵⁷ Idem, pp. 13-14; 16; 19.

⁵⁸ Frank focust zelf op *MB*’s beroemde scène op de jaarmarkt, die Nabokov en Rousset (zoals ik later zal bespreken) ook selecteren om hun bevindingen te illustreren. Bovendien wijdt Frank de volgende paragraaf aan Proust, de tweede auteur die Nabokov en Rousset beiden bestuderen.

⁵⁹ Flaubert, 16 januari 1852. Zie ook de *Correspondance*.

⁶⁰ Ik ontleen deze vertaling van ‘le point de vue’ aan P.F. Driest. (www.flaubert-nl.com/Jean%20Rousset.htm, 03/02/2010)

we zien haar door zijn ogen. Als tweede onderwerp bekijkt Rousset de overgang van (het perspectief van) het ene personage naar (dat van) het andere. Het derde deel is gewijd aan de ‘neerwaartse blik’, die vaak vanuit een raam naar beneden is gericht, en verbonden is met episodes van dagdromerij. Die episodes blijken een patroon te vormen, aangezien Emma achteraf altijd ‘terugvalt’ in de realiteit. Zo creëert Flaubert een afwisseling van stagnatie en actie, die samengaat met een voortdurende opeenvolging van een subjectief perspectief (van de personages) en een objectief perspectief (van de verteller). Nabokovs tekst lijkt daarentegen geen vooropgesteld, scherp omlijnd plan te volgen. Hij weeft wisselende thema’s en onderwerpen, opmerkingen en citaten, argumentaties en uitweidingen door elkaar. De bespreking van het ‘laagjesthema’ wordt bijvoorbeeld gevolgd door een aantekening over Emma’s en Charles’ karakterisering; maar later, na de uitwerking van het ‘dagdroomthema’, beweert hij dat Emma van nature vals, bedrieglijk en wreed is, waarna hij haar (platonische) geliefden opsomt. Daarna gaat hij verder met voorbeelden van Flauberts ‘counterpoint method’, het naast en door elkaar lopen van twee of meer conversaties of gedachtegangen. (LL 128, 132, 136-42, 142-43, 143-44, 147) Tot slot verschillen beide stukken ook opvallend in lengte: met eenenvijftig bladzijden is Nabokovs hoofdstuk twee keer zo lang als dat van Rousset, dat vierentwintig bladzijden telt. Dit verschil is echter in belangrijke mate toe te schrijven aan het feit dat Nabokov zoveel tekst uit de roman letterlijk overneemt.

Het is belangrijk in het achterhoofd te houden dat een gepubliceerd essay natuurlijk iets anders is dan een bundel lesnotities. De meest in het oog springende verschillen tussen de teksten zijn dan ook in de eerste plaats te wijten aan het verschil in genre en aan de context waarin die analyses tot stand zijn gekomen. Rousset schreef zijn essay als weerslag van zijn onderzoek en zijn eigen opinies, met een duidelijke opbouw en argumentatie. Hij bewerkte het tot hij tevreden was en stuurde het daarna de wereld in. Dit met de bedoeling collega’s te bereiken en door middel van de reacties erop een bijdrage te leveren aan de literatuurwetenschap. Nabokov ging ervan uit dat zijn lesnotities nooit een ander oog zouden ontmoeten dan dat van hemzelf (en misschien dat van Vera). Hij bereidde een les voor voor studenten die doorgaans nog moesten kennismaken met poëtische principes en analysemethoden, vandaar het demonstratieve aspect. Tijdens die voorbereiding was hij in de veronderstelling dat hij misschien wel vragen kon verwachten, maar dat zijn benadering niet in vraag zou worden gesteld of zou worden geëvalueerd. De intuïtieve werkwijze weerspiegelt de anticipatie op de werkelijke situatie in het auditorium: hij zou misschien ingaan op een of andere vraag, en/of afhankelijk van zaken die ze eerder hadden behandeld voor een ander verloop van zijn les kiezen. Zaken die hij achteraf bedacht, kriebelde hij ertussen, en andere aanvullingen waren optioneel. Het werk van redacteur Fredson Bowers mag dus niet worden genegeerd, en we weten dat wat in *Lectures on Literature* lezen, altijd het resultaat is van de samenstelling van verschillende stukken en fragmenten tekst.

De respectievelijke leesmethodes van Nabokov en Rousset vertonen veel overeenkomsten (maar verschillen ook op een aantal cruciale punten). Bij beiden ziet men het streven om de samenhang en de verbanden in *MB* naar voren te brengen, zodat de roman zichzelf aan het innerlijk oog kan tonen als ‘un réseau simultané de relations réciproques.’ (FS xiii) Zowel Nabokov als Rousset doet veel moeite om de kunstzinnigheid te onthullen van de structuur van de roman, die de kern is waar de rest van *MB* op is gebouwd. Tijdens dit proces identificeert Rousset zich meerdere keren met de lezer. Hij legt bijvoorbeeld uit dat Charles’ centrale positie in de eerste hoofdstukken niet alleen de introductie van Emma van een zekere gevoeligheid voorziet, maar ook een speciaal effect heeft op de lezer:

Cette disposition permet au lecteur d’éprouver de l’intérieur la forme de connaissance que Charles a, et aura toujours, de sa femme ; le souvenir que ce lecteur prévenu en gardera par la suite, une fois Emma promue au centre, contribuera à éclairer et à épaissir l’univers romanesque où il s’enfonce. (FS 117)

Voor Rousset valt een roman dus niet gewoonweg samen met een geschiedenis, maar houdt hij zijn eigen realiteit in, ontsproten aan de verbeelding van de schrijver en perfect compleet op zichzelf. Maar het is niet iets dat als vanzelf kan worden opgenomen door een passief publiek. Een lezer moet zijn aandacht erbij houden om te kunnen begrijpen hoe een roman werkt:

Ainsi, au début et à la fin de cette odyssée amoureuse, en deux pages fort éloignées, mais symétriquement opposées, Flaubert place son héroïne au même lieu dominant, où il lui réserve la même perspective plongeante. *Au lecteur attentif d’établir la relation* et de sentir les richesses dont se charge un livre si fortement composé.⁶¹ (FS 126)

Zoals Nabokov spreekt over ‘premonitions’ (‘waarschuwingen ; bijvoorbeeld het lot van Emma’s bruidsboekje, dat ze in het vuur gooit nadat ze het onder het stof in een lade heeft teruggevonden (LL 140)) gebruikt Rousset woorden als ‘prévenu’ en ‘pressentir’⁶² om aan te tonen hoe Flaubert zijn lezers door de wereld van *MB* leidt. Maar Nabokov lijkt verder ‘in te zoomen’ en dieper te graven in Flauberts tekst. Ook hij verkent de structuur van *MB* aan de hand van een aantal ‘thema’s’ (motieven dus), maar aangezien hij deze vaak baseert op details, onderscheidt hij er veel meer dan Rousset. Figuurlijk gesproken bestaat Nabokovs schets van het ‘web’ van *MB* uit talrijke draden van verschillende grootte. Eén thema wordt behandeld in een aparte paragraaf achteraan de lesnotities: ‘The Equine Theme’. (LL 175-76) Volgens Nabokov spelen paarden ‘een

⁶¹ Mijn cursivering.

⁶² FS 129 : ‘Comment ne pas pressentir l’agonie de la jeune femme, ...’

reusachtige rol' in het boek (LL 133), meer bepaald in de liefdesgeschiedenis, aangezien ze (op een of andere manier) altijd betrokken lijken te zijn bij de ontwikkeling van Emma's liefdesleven. Nabokov lijst niet minder dan drieëntwintig voorbeelden op, en concludeert: 'as symbolism goes it is perhaps not more symbolic than a convertible would be today.' (LL 176) Deze opmerking geeft aan dat Nabokovs lectuur niet allegorisch is, integendeel. Wat hij een 'symbool' noemt, ontleent zijn naam aan zijn formele en structurele functie. Het is trouwens niet noodzakelijk dat een 'thema' door het hele boek terugkeert; het kan immers ook in slechts één hoofdstuk aanwezig zijn, wat het geval is met (het motief van) Emma's parasol in MB's tweede hoofdstuk. (LL 134) In tegenstelling tot Rousset onderzoekt Nabokov ook Flauberts personages om de interne verbindingen van de roman uit te lichten. Emma en Homais zouden bijvoorbeeld elkaars echo zijn gezien de gemeenschappelijke 'vulgaire wreedheid' van hun karakter. (LL 142) En de vergelijking van de persoonlijkheden van Charles, Emma en haar minnaars brengt twee belangrijke zaken aan het licht:

What seduces him in Emma and what he finds in her is exactly what Emma herself is looking for and not finding in her romantic daydreams. [...] The second point is that the love Charles almost unwittingly develops for Emma is a real feeling, deep and true, in absolute contrast to the brutal or frivolous emotions experienced by Rodolphe and Léon, her smug and vulgar lovers. (LL 133)

Het verschil in de vorm van Nabokovs les en Roussets essay hangt samen met hun opzet. De 'vorm' die Rousset naar de 'droom' moet leiden, ziet hij in structurele thema's en motieven, in dit geval de drie verschillende manieren waarop Flaubert het perspectief gebruikt. Daarom is Roussets tekst helder ingedeeld. Nabokov gaat echter breder dan dat, en is gericht op een romanwereld die ook bestaat uit andere elementen dan structuur. Bijgevolg meandert zijn les veel meer, omdat ze alomvattend probeert te zijn en dus noodgedwongen van de hak op de tak springt. In wat volgt, zien we hoe dit verschil in doelstelling blijkt uit hun benadering van Flaubert als auteur.

4.3.2 De rol van Flaubert

De manier waarop Rousset en Nabokov MB's interne verhoudingen representeren, reflecteert hun ideeën over (de rol van) Flaubert als schrijver. Beide teksten kenmerken zich door hun focus op de auteur.⁶³ MB mag dan wel bekend zijn voor de kritiek op de contemporaine maatschappij en moraal of voor de psychologische diepgang, maar Nabokov noch Rousset achten het de moeite waard om erop in te gaan. Nabokov gaat

⁶³ Cf. 'En littérature, ce sont les personnalités créatrices qui comptent, plus que les genres et les styles collectifs.' (FS xxvi)

zelfs in tegen deze idee: 'Flaubert's novel deals with the delicate calculus of human fate, not with the arithmetic of social conditioning.' (LL 126) Dit is een mooi voorbeeld van Nabokovs standpunt over de waarde van literatuur, die niet schuilt in de grove veralgemeningen, maar in de subtiele, persoonlijke en concrete uitwerking van het leven eigen is (of kan zijn). Nabokov verwerpt eveneens de noties van realisme en naturalisme, want het zijn volgens hem enkel comparatieve begrippen, aangezien de werkelijkheid zelf ook comparatief is. (LL 146) Ook Roussets aandacht gaat uit naar de auteur die de roman creëerde, meer bepaald naar de wijze waarop Flaubert gebruik maakt van het gezichtspunt om van MB 'een boek over niets' te maken. Roussets benadering ligt in de lijn van Gérard Genettes concept van focalisatie.⁶⁴ Een significant gevolg van het ontbreken van zo'n concept is Roussets tamelijk vreemd en onprecies gebruik van de term 'auteur'. Hij gebruikt die meestal als synoniem voor 'verteller', bijvoorbeeld wanneer hij zegt dat Flaubert afziet van 'het bevoorrechtte perspectief van de alwetende auteur'. (FS 114) Op een ander moment gebruikt Rousset dan weer het woord 'lezer' ('lecteur') om over het perspectief te spreken, wanneer hij wijst op 'un surprenant effet de prise de vue: les nouveaux amants sont dans le fiacre, rideaux baissés, mais le lecteur n'y est pas admis avec eux.' (FS 130) Soms mag de lezer wel mee naar binnen: 'Emma entre dans sa nouvelle maison, le lecteur l'y accompagne.' (FS 120)

Rousset identificeert (de schrijver) Flaubert echter niet alleen met een interne stem of gezichtspunt, maar ook met een scenarist of regisseur die een technische interventie doet om een verandering van perspectief mogelijk te maken, of verrassende optische effecten. (FS 124) We mogen concluderen dat bij Rousset de connectie tussen de verteller en de schrijver centraal staat, in die mate dat ze als het ware worden gelijkgesteld. De 'stem' in de tekst wordt met andere woorden beschouwd als de stem van de auteur. Deze concentratie op de auteur is eerder atypisch voor de narratologische methode, en kan dan ook worden gezien als Roussets erfenis van de fenomenologie. Zoals ik eerder heb vermeld, is Rousset ervan overtuigd dat de geest van een schrijver zijn unieke en volledige uitdrukking vindt in de vorm van zijn romans. Voor Rousset is Flaubert alomtegenwoordig in MB,⁶⁵ of het nu is als de figuur die we de verteller noemen, of als de persoon die de compositorische keuzes maakt. Roussets benadering van deze keuzes doet aan genetische kritiek denken. Hij consulteert Flauberts voorbereiding en eerste versies van MB. Over Charles' centrale positie aan het begin en het einde van MB schrijft hij bijvoorbeeld '[c]'était prévue dès les premiers

⁶⁴ De mate waarin Rousset door Genette is geïnspireerd zal pas tien jaar later helemaal duidelijk worden, wanneer in 1973 *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman* verschijnt. In dit werk verwijst hij meerdere keren expliciet naar Genette, net zoals later in *Le lecteur intime* (1986).

⁶⁵ 'L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part.' (Flaubert, *Correspondance*, p. 204. Nabokov vertaalt dit naar het Engels op p. 97 van LL.)

scénarios', en de enige verandering die in de ontwikkeling van het boek plaatsvindt, is volgens hem 'l'importance croissante prise par Homais dans les dernières pages'. (FS 112) En wanneer niet Emma, maar Charles voor een raam staat te dagdromen, verwijst Rousset naar Flauberts kladversies om aan te tonen dat dit korte, haast geheime moment van intimiteit tussen lezer en personage oorspronkelijk verschillende bladzijden besloeg. (FS 113-14) Later worden deze kladversies opnieuw aangehaald zodat Roussets lezer ziet dat Flaubert een poëtische, 'impressionistische' beschrijving van Emma minder subtiel maakte, om beter bij Charles te passen. (FS 115) Door MB's ontwikkelingsgeschiedenis te onderzoeken, is Rousset in staat om Flauberts schrijfproces te reconstrueren en te analyseren, en zich zo een inzicht te verschaffen in diens intenties en poëtische standpunten. Met andere woorden: wanneer we ons toeleggen op (het ontstaansproces van) formele en structurele aspecten zoals het perspectief, kunnen we de essentie en de kern van Flaubert-de-schrijver achterhalen.

Terwijl Rousset Flaubert gelijkstelt met diens roman, is Nabokov geneigd zijn rolmodel met zichzelf te identificeren: 'Eighty to ninety pages in one year – that is a fellow after my heart.' (LL 147) Merk op dat hij zijn les aanvangt met de woorden 'we shall discuss MB as Flaubert intended it to be discussed.' (LL 126) Het is veelbetekenend dat hij het woord 'discuss' gebruikt, en niet het woord 'read'. Waarschijnlijk had Flaubert wel zijn eigen ideeën over de elementen die het belang van zijn roman bepalen en de zaken waarvoor zijn lezers aandacht moeten hebben, maar zover bekend heeft hij niet aangegeven hoe docenten literatuur zijn werk het beste kunnen analyseren. Daarom mogen we besluiten dat beide onderwerpen in deze zin ('we' and 'Flaubert') naar Nabokov zelf verwijzen, zoals in 'I shall discuss MB as I intend it to be discussed.' Nabokov en Flaubert delen een aantal belangrijke esthetische ideeën, die hoofdzakelijk neerkomen op het overwicht van stijl en kunst over verhaal en avontuur. Die correspondentie resulteert in Nabokovs bevooroordeelde interpretaties van en toevoegingen aan Flauberts werk, die de lectuur van zijn lezers/ studenten in een bepaalde richting leiden. Met zijn slimme strategische gebruik van het woord 'really' bijvoorbeeld, manipuleert hij het begrip van zijn publiek: 'this is what the chapter really is about.' (LL 156) Hij legt ook niet uit waarom hij sommige beelden of elementen aanduidt als 'symbolen' (zoals het verlies van het zweepje, LL 139) of 'waarschuwingen'.

Rousset en Nabokov schrijven beiden over Flauberts keuzes en handelingen als auteur, maar lijken de relevante tekstuele elementen op andere plaatsen te situeren. Nabokov heeft vooral oog voor de momenten waarop we Flauberts gedachtegang als creatief artiest kunnen volgen. Soms gebeurt dat onder de vorm van 'onthullende informatie' (door Flaubert aan de lezer verleend) die *achter* de rug van de verteller

functioneert.⁶⁶ Rousset besteedt daar weinig of geen aandacht aan. Wanneer Nabokov aantoonst dat de jaarmarkt-episode cruciaal is om Rodolphe en Emma bij elkaar te brengen (LL 155), wordt het duidelijk dat hij niet de plaats van een lezer inneemt, maar in plaats daarvan als een schrijver denkt. De structurele elementen van een tekst zijn belangrijk omdat ze ons terugvoeren naar de esthetische constructie die de auteur in gedachten had. Voor Nabokov zijn ‘thema’s’ of motieven niet noodzakelijk verbonden met het perspectief van de verteller of met focalisatie. Rousset richt zich daarentegen sterk op het bewustzijn van de schrijver zoals dat aanwezig is in de tekst. Hij blijft eerder (maar daarom zeker niet minder accuraat of relevant) op het niveau van de tekstuele presentatie, en onderzoekt wat bij wijze van spreken met het blote oog zichtbaar is. De meest interessante voorbeelden bevinden zich daar waar de analyses van Nabokov en Rousset samenkomen. Roussets tweede paragraaf heet ‘L’art des modulations’ en is gewijd aan Flauberts meesterlijke beheersing van de naadloze overgang tussen verschillende perspectieven. Meestal gaat het over de opeenvolging van de gezichtspunten van Emma en ‘de auteur’, maar soms wordt Emma’s perspectief ook afgewisseld met dat van andere personages. (FS 117-18) Nabokov ondervindt dat Flauberts ‘hoogst artistieke structuur’ steunt op twee narratieve technieken. De eerste is de ‘contrapunt-methode’ (‘counterpoint method’), die Nabokov definieert als ‘the method of parallel interlinings and interruptions of two or more conversations or trains of thought.’ (LL 147) De tweede techniek wordt de ‘structurele transitie’ (‘structural transition’) genoemd, en wordt door Flaubert aangewend om de bewegingen van het ene onderwerp naar het andere binnen één hoofdstuk ‘zo elegant en vloeiend mogelijk’ te maken. (LL 151) Samen benaderen deze technieken heel sterk het aspect van Flauberts schrijfkunst dat Rousset in zijn tweede paragraaf bespreekt, ook al kunnen ze ook betrekking hebben op de woorden en gedachten van de personages en op hun belevenissen (en dus niet alleen op het gezichtspunt). Aan de hand van deze gelijkenis ga ik nu in op de concrete uitingen van de poëtische ideeën van Nabokov en Rousset.

4.3.3 De lectuur van *Madame Bovary*

De respectievelijke fragmenten die Nabokov en Rousset als voorbeeld van de ‘kunst van de overgangen’ kiezen, liggen dicht bij elkaar in *MB* en hebben in beide gevallen betrekking op vier personages: Emma, Léon, Homais en Charles. Nabokov illustreert Flauberts contrapunt-methode aan de hand van een voorbeeld uit het tweede hoofdstuk van het tweede deel van de roman. Het fragment gaat over de aankomst van Emma en

⁶⁶ Dat is wat Booth een ‘implied author’ zou noemen. (Zie *The Rhetoric of Fiction*, voor het eerst verschenen in 1961 bij The University of Chicago Press.)

Charles in de herberg van Yonville, waar ze Léon en Homais leren kennen. Deze ontmoeting genereert de opeenvolging van een conversatie tussen alle vier de personages, een lange uiteenzetting door Homais en het eerste gesprek van Emma en Léon. (LL 147-51) Voorafgaand aan dit voorbeeld citeert Nabokov uit een van Flauberts brieven aan Louise Colet, waarin Flaubert zijn moeilijkheden bij de compositie van deze scène uit de doeken doet. Die hebben te maken met de eisen die Flaubert aan de scène stelt: 'it should be 'rapid and yet not dry, ample without being lumpy.'⁶⁷ (LL 147) Een andere brief (die het groteske karakter van het gesprek tussen Léon en Emma behandelt) moet Nabokovs opmerking onderschrijven dat 'the Léon-Emma team is as trivial, trite and platitudinous in their pseudoartistic emotions as the pompous and fundamentally ignorant Homais is in regard to science.'⁶⁸ (LL 149) We zien hier dat Nabokov deze brieven niet zozeer inzet om de totstandkoming van de scène te schetsen (zoals de kladversies functioneerden voor Rousset), maar eerder om te wijzen op de effecten die Flaubert wilde bereiken.⁶⁹ Zo interpreteert hij ook de fout die Homais maakt wanneer hij (graden) Réaumur in Fahrenheit omzet als Flauberts manier om 'een kleine deuk in [Homais'] platvloerse harnas' te tonen. (LL 149) En Léons verwijzing naar een pianist die ter inspiratie voor een Zwitsers landschap speelde, krijgt als commentaar 'This is superb!' (LL 150)

Terwijl Nabokov *MB* bekijkt door de ogen van Flaubert (wat een zekere afstand creëert tussen hem en de tekst zelf) kiest Rousset voor de positie van de lezer: 'Emma entre dans sa nouvelle maison; le lecteur l'y accompagne, il sent avec elle « [...] le froid du plâtre ».' (FS 120) Hij demonstreert Flauberts 'modulatiekunst' aan de hand van een fragment uit het volgende hoofdstuk, wanneer dezelfde vier personages zich de volgende dag op het plein voor het nieuwe huis van Emma en Charles bevinden. De focalisatie verschuift van Emma naar Léon, van Léon naar Homais, van Homais naar Charles en van Charles terug naar Emma. (FS 120) Vergeleken met Nabokov lijkt Rousset in de 'tegengestelde richting' te werk te gaan. De tekst doet geen dienst als voorbeeld van Flauberts uitwerking van zijn gewenste effecten, maar Rousset laat hem zelf demonstreren wat de belangrijkste kenmerken zijn. Aan het begin van de scène bekijkt Emma Léon vanuit haar raam. Rousset wijst erop hoe Emma's observatie Flaubert in staat stelt om, zonder de verhaallijn abrupt te onderbreken, van Emma's gedachten en gevoelens te verschuiven naar die van haar toekomstige minnaar en de lezer wat meer te vertellen over Léon. Wanneer Charles de cirkel sluit door weer naar Emma te kijken, worden hun gedachten tegenover elkaar gesteld. Rousset illustreert hoe dit de

⁶⁷ Flaubert, 19 september 1852. Zie ook de *Correspondance*. Nabokov vertaalt de brief hier waarschijnlijk zelf van het Frans naar het Engels.

⁶⁸ Deze brief dateert van 9 oktober 1852. Zie ook de *Correspondance*.

⁶⁹ Flaubert schreef beide brieven voor of terwijl hij aan deze scène schreef, niet na afloop.

onderlinge verschillen tussen hen onderstreept. Na zijn analyse haalt Rousset een aantal brieven aan om Flauberts opvatting van 'stijl' te bespreken, die hij samenvat als 'un principe agglomérant, [...] la réduction à l'homogène. [...] c'est la continuité.'⁷⁰ (FS 121) Volgens hem toont de scène op het plein één van Flauberts pogingen om dit ideaal te realiseren.

We zouden kunnen stellen dat Nabokov enkel geïnteresseerd is in Flauberts intenties wat die ene particuliere scène betreft, terwijl Rousset de scène verbindt met Flauberts algemene poëtische principes. Dat blijkt uit de manier waarop de brieven worden ingezet. Het lijkt misschien alsof Rousset exact hetzelfde doet als Nabokov wanneer die naar Flauberts brieven verwijst, maar dat klopt niet. Ten eerste heeft geen van de brieven waar Rousset uit citeert betrekking op een concreet voorbeeld uit *MB*. Dat wil zeggen dat Rousset zelf Flauberts ideeën toepast op dit fragment. Ten tweede integreert Nabokov zijn citaten in zijn ontleding van de scene, terwijl Rousset de brieven over stijl pas introduceert wanneer zijn analyse is afgerond. Bijgevolg fungeren ze bij Rousset als een conclusie bij de uiteenzetting, in plaats van als uitgangspunt, zoals dat bij Nabokov het geval is. Ten derde verschillen de brieven in inhoud: de brieven die Rousset citeert, hebben enkel betrekking op Flauberts techniek om *MB* te construeren en structureren. Nabokov kiest brieven die effectief gaan over de scène, haar personages en wat er tussen die figuren gebeurt.

Hetzelfde geldt voor hoofdstuk acht van het tweede deel, dat is gewijd aan de jaarmarkt. Ook hier staat voor Nabokov de scène op zich, als een staaltje van Flauberts meesterschap, al toont hij wel aan hoe ze vertakkingen bevat naar andere plaatsen in de roman. Nabokov citeert eerst uit drie brieven, waarin Flaubert uitlegt wat hij wil doen en waarom, en hoe hij van plan is dat te realiseren: 'I obtain dramatic movement merely through dialogue interplay and character contrast.'⁷¹ (LL 155-56) Vervolgens legt Nabokov een thematische link met gebeurtenissen die later in het verhaal plaatsvinden, en doet hij de contrapunt-methode nog eens uit de doeken. Terwijl hij de scène navertelt, laat hij hier en daar een opmerking vallen die zijn studenten toont hoe Flauberts meesterschap zich uitstrekt tot voorbij deze methode. Zo zou Flaubert bijvoorbeeld een structurele lijn creëren wanneer Homais vertelt hoe schandelijk Lheureux een zekere Tellier heeft behandeld, en vlak daarna ziet hoe Emma diezelfde Lheureux ontmoet, die later in belangrijke mate ook tot haar ondergang zal bijdragen. Nabokov legt uit dat Flaubert Emma en Lheureux op deze manier al vroeg in de roman thematisch met elkaar verbindt. (LL 156) En Flauberts mengeling van '[the] stale "journalese"' van de toespraken met '[the] stale' "romantese" van de conversatie tussen

⁷⁰ Rousset gebruikt de brieven van 18 december, 29 januari en 2 juli 1853. Zie ook de *Correspondance*.

⁷¹ Het gaat om de brieven van 15 juli, 7 september en 12 oktober 1853. Zie ook de *Correspondance*. (Het citaat hierboven komt uit de derde brief, en is waarschijnlijk Nabokovs eigen vertaling.)

Emma en Rodolphe, vergelijkt Nabokov met schilderen in kleur-op-kleur. (LL 157) Aan het einde van de scène toast men op de ‘Industrie en de Schone Kunsten’, die volgens Nabokov symbool staan voor ‘the hog breeders and the tender couple in a kind of farcical synthesis.’ (FS 160) Net zoals bij de scène op het plein, selecteert Rousset de scène van de jaarmarkt in verband met een overkoepelende structurele lijn. Hij onthult de structuur die met het thema van de neerwaartse blik is verbonden, en voortkomt uit het contrast tussen dagdromen en de werkelijkheid. (FS 124-25, 129) Het vogelperspectief van de geliefden biedt volgens hem een dubbel voordeel: het versterkt zowel de ironische afstand van de auteur (hier weer synoniem voor ‘verteller’) tegenover het gebeuren, als de idylle die daar overheen wordt gelegd. (FS 124) De ruimte waarin Emma en Rodolphe zich bevinden, heeft dezelfde functie als Rousset in andere scènes toeschrijft aan ramen: ze laten Emma toe zichzelf te verliezen in een imaginair avontuur (in dit geval een toneelstuk), waarna ze wordt teruggeworpen in de verstikkende realiteit. (FS 125)

In beide voorbeelden valt op dat Roussets aandacht meestal enkel is gericht op structurele elementen. Bovendien wordt de structuur van *MB* volgens hem bepaald door de (wisselende) perspectieven, alsof die de auteur representeren in zijn eigen werk. Bij Nabokov merken we dat de structuur van een boek ook geworteld is in de thema’s van het verhaal en de motieven; of in de verhoudingen en ontmoetingen tussen de verschillende personages. Hij gaat ook in op Flauberts beeldspraak, taalgebruik en woordkeuze. Naast het stukje over het paardenthema (‘The Equine Theme’) bevatten de aparte notities (die na het einde van de tekst nog volgen) een paragraaf gewijd aan de stijl van Flaubert. Wat volgens Nabokov typisch is voor Flaubert, zijn diens gebruik van het woord ‘en’, en ‘the successive development of visual details [...] with an accumulation of this or that emotion’ die Nabokov ‘the unfolding method’ noemt. Ook typisch zijn Flauberts manier om gevoelens en gedachten weer te geven door middel van betekenisloze woorden, zijn gebruik van de onvoltooid verleden tijd en zijn toepassing van metaforen. (LL 171-74) In een derde paragraaf bespreekt Nabokov Flauberts beeldspraak. (LL 174-75) Vergeleken met Nabokovs benadering lijkt die van Rousset misschien ‘eendimensionaal’. Dit is uiteraard in de eerste plaats te wijten aan hun verschillende onderzoeksvragen en -doelen. Een narratologische of structuralistische analyse zal zich niet snel buigen over de beeldspraak van een auteur, of uitweiden over het ‘subtiele effect’ van een scène, dat ‘de gemiddelde lezer’ verkeerd zou kunnen interpreteren.⁷² (LL 149) En een literatuurprofessor zal een les aan studenten anders invullen dan een essay. Maar de verschillen tussen de respectievelijke analyses van Nabokov en Rousset komen ook voort uit hun opvattingen over de relatie

⁷² Nabokov citeert uit Flauberts brief van 9 oktober 1852. Zie ook de *Correspondance*.

tussen een tekst en zijn schrijver. Voor Nabokov is een roman een laatste stadium in een creatief proces dat we moeten zien om te keren, en bijgevolg eerder *een middel* om een inzicht te verwerven in een meta-niveau. Zoals ik eerder heb vermeld, beschouwt Rousset een literaire tekst als een *expressie*, een reflectie van de identiteit van een schrijver. Daarom is de connectie tussen tekst en schrijver veel directer, en moet men dicht bij de woorden zelf blijven om deze identiteit ten volle te vatten.

In mijn laatste voorbeeld zijn zowel de gemeenschappelijke interesses als de verschillende overtuigingen van Nabokov en Rousset het duidelijkst. Ze citeren exact dezelfde woorden uit nog een andere brief van Flaubert aan Louise Colet: 'Je suis convaincu d'ailleurs que tout est affaire de style, ou plutôt de tournure, d'aspect.'⁷³ (FS 132; LL 152) Dit citaat is waarschijnlijk bekend bij de meeste critici en schrijvers die Flaubert bestuderen, maar de manier waarop onze beide lezers haar in hun argumentatie opnemen, vormt een uitstekende aanleiding om deze analyse af te ronden. Nabokov en Rousset leggen uit dat de brief gaat over Flauberts bezorgdheid over het gebrek aan actie in (bepaalde delen van) *MB*. Uiteindelijk zet Flaubert zijn zorgen opzij en erkent hij dat zijn 'stem' nooit dramatisch of innemend zal zijn, en dat hij enkel geeft om stijl, of eerder om de manier waarop een auteur zijn verhaal presenteert.

Voor Rousset bewijst en onderstreept deze conclusie hoezeer Flaubert zich identificeert met zijn spel van gezichtspunten en perspectieven; en hoe de resulterende creatie van traagheid zijn kunst kenmerkt. Voorafgaand aan het citaat over stijl kopieert Nabokov een langere passage uit de brief. Dit stukje bevat de opmerking dat 'beelden actie zijn' ('images are action'), een opmerkelijke vertaling én interpretatie van het oorspronkelijke 'les idées sont des faits'. Bij Rousset is de metafoor van de roman als schilderij voornamelijk gebaseerd op een structurele overeenkomst, maar bij Nabokov representeert ze ook een fase in de werking van de creatieve verbeelding van een auteur. Zijn vertaling van 'idées' naar 'beelden' moet daarom zijn geïnspireerd door de context van de brief, waarin Flaubert een deel van zijn roman omschrijft als 'un tableau continu'; en de inactieve romance tussen Emma en Léon is volgens hem 'difficile à peindre'.⁷⁴ Het is dan ook logisch dat Nabokov een paar zinnen weglaat zodat het citaat over het belang van stijl ter conclusie aansluit bij Flauberts vergelijking van schrijven met schilderen:

⁷³ Flaubert, 15 januari 1853. Zie ook de *Correspondance*. In *LL* lezen we de volgende vertaling (die naar alle waarschijnlijkheid afkomstig is van Nabokov zelf): 'Everything [...] is a matter of style, or more exactly of the particular turn and aspect one gives to things.'

⁷⁴ Het is dus (zijn vertaling van) deze passage die Nabokov laat voorafgaan aan de quote over stijl.

Both [(de liefde die) Charles and Léon (koesteren voor Emma)] are mediocrities in the same environment, but they still have to be differentiated. If I succeed, it will be a marvelous bit, because it means painting color upon color and without well-defined tones.⁷⁵ (LL 152)

Om de metafoor nog even aan te houden, wil ik concluderen dat Nabokovs interesse uitgaat naar de manier waarop de auteur zijn schilderij heeft geschilderd; het is de praktijk, onder andere de activiteit van het structureren, die hij wil belichten. Hij baseert zijn onderzoek op de vraag ‘hoe schildert een auteur?’ Rousset wil te weten komen met welk ‘doel’ het schilderij tot stand is gebracht, in de overtuiging dat we dat uit zijn structuur kunnen afleiden. Joseph Hillis Miller formuleert het zo: ‘[...] Rousset is most interested in those structural themes or motifs in a work which seem to converge toward what Claudel calls its “dynamic source,” “the foyer from which all the structures and meanings radiate.”’⁷⁶ Ook wanneer Nabokov en Rousset Proust lezen, komt dit verschil naar voren.

4.4 ‘As Proust meant it to be seen’: Nabokov en Rousset lezen *À la recherche du temps perdu*

4.4.1 Inleiding

Marcel Proust (1871 – 1922) is de tweede auteur die zowel door Nabokov als door Rousset wordt behandeld. Een opvallend verschil tussen beide analyses is dat die van Rousset is gewijd aan *À la recherche du temps perdu* in zijn geheel, terwijl Nabokov alleen het eerste van de zeven volumes (*Du côté de chez Swann*⁷⁷) onder de loep neemt.⁷⁸ Toch is Nabokovs tekst 7 bladzijden langer dan die van Rousset, maar dit is, net zoals bij zijn les over *Madame Bovary*, voornamelijk het gevolg van veelvuldig en uitgebreid citeren.

⁷⁵ ‘Ce sont deux médiocrités dans le même milieu et qu’il faut différencier pourtant. Si c’est réussi, ce sera, je crois, très fort, car c’est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés [...]’ Zie de *Correspondance*.

⁷⁶ Hillis Miller, ‘The Geneva School’, p. 317. Hij citeert van p. xv uit *FS*, waar Rousset zelf naar Claudel verwijst (zonder referentie).

⁷⁷ Nabokov vertaalt de titel voor zijn studenten als *The Walk by Swann’s Place*, maar maakt voor het overige gebruik van de vertaling van C.K. Scott Moncrieff (*Swann’s Way*) die in 1928 in New York bij Modern Library verscheen.

⁷⁸ Nabokov selecteerde voor zijn college ‘Masters of European Fiction’ per auteur steeds één roman, en paste deze regel ook toe op Proust.

In de vorige paragraaf wees ik ook al op het structurele verschil tussen de aanpak van Nabokov en die van Rousset. Hun analyse van Proust bevestigt het beeld dat ik hiervoor al schetste. Roussets artikel telt naast een inleiding vier paragrafen, waarbij hij telkens een andere invalshoek hanteert. Hoewel de paragrafen uiteraard op elkaar aansluiten, zouden ze ook los van elkaar kunnen worden gelezen. Het eerste deel heet ‘Le cercle refermé’ en toont aan hoe ‘la première et la dernière partie, “Combray” et la “Matinée chez la Princesse de Guermantes”, [...] se superposent et se répondent organiquement.’ (FS 139) Rousset bedoelt hiermee dat in beide hoofdstukken dezelfde ervaringen van tijd worden beschreven. Enerzijds als een gegeven dat het individu scheidt van zijn verleden en zo ook van zichzelf, anderzijds als een kracht die de geest terug bij zichzelf brengt en naar het ‘verloren centrum’ terugkeert. Op die manier spiegelen ‘Combray’ en ‘Matinée [...]’ elkaar, en wel zo dat die twee vormen van tijdsbeleving in het laatste volume van de *Recherche* hun voltooiing bereiken.

In het tweede deel stelt Rousset twee koppels van ‘dubbelgangers’ voor, Marcel-Swann en Swann-Charlus, en wijst hij op de effecten van deze constructie. Swann en Charlus zijn namelijk mislukte artiesten, de tegenhangers van ‘des grands créateurs’ (FS 148) Elstir en Vinteuil. Die tegenstelling heeft, zoals ik hieronder uitgebreider zal bespreken, betrekking op de verhaallijn van de gehele *Recherche*. Omdat de verteller gelijkenissen vertoont met Swann, komt hij namelijk vaak in de verleiding de ‘verkeerde’ keuze te maken en op te gaan in het leven in plaats van in (de creatie van) kunst. In het laatste volume weet hij echter van het ‘plan de l’existence’ over te gaan tot het ‘plan de la création’, en evenredig hiermee verdwijnen Swann en Charlus uit het zicht. (FS 149)

Rousset begint het derde deel van zijn analyse met de stelling dat de *Recherche* bij uitstek ‘de roman van de artistieke creatie’ is, en zich schikt rondom een serie van esthetische ervaringen. (FS 150) Volgens hem representeert ieder personage een bepaalde houding tegenover kunst. Om die te achterhalen, stelt Rousset voor om de lievelingsauteurs en –romans van de personages te bestuderen. Het valt hem immers op dat boeken en schrijvers een belangrijke rol spelen in Prousts romancyclus. Hij start met Balzac, de lievelingsauteur van Charlus, die ook in *Jean Santeuil* aan bod komt. Rousset wijst erop Balzac zich volgens Proust schuldig maakt aan ‘l’idolâtrie esthétique’, het verwarren en/of gelijkstellen van de kunst en het leven. (FS 151) Proust beschouwt dit als ‘le péché capital de l’artiste’. (FS 152) Wie dit onderscheid niet kan maken, zal nooit kunst kunnen scheppen; bijgevolg is het geen wonder dat Balzac de favoriet is van mislukte artiesten als Charlus.

De tweede auteur is Saint-Simon. Diens *Mémoires* beschrijven het leven aan het hof tijdens de laatste regeringsjaren van Louis XIV en de acht jaar durende régence, en genieten de voorkeur van Swann. Rousset schrijft deze voorkeur toe aan Swanns snobisme (zijn interesse voor de society), en samen met de ‘Ruskiniaanse’ idolatrie waar ook Swann zich schuldig aan maakt, onthult zijn lievelingsboek zijn wezenlijke gebrek:

‘la jouissance esthétique des relations sociales, qui le condamne à n’être qu’un artiste dilettante.’ (FS 154) Maar de *Mémoires* hebben ook een tweede betekenis: de held van de *Recherche* schrijft ook zijn herinneringen neer, maar maakt niet de fout, zoals Saint-Simon, om die te herschrijven of te herbeleven. Hij legt zijn herinneringen vast door deze te *recreëren*. (FS 156) George Sands *François le Champi* heeft dezelfde functie als de brieven van Madame de Sévigné. Ze worden beiden geassocieerd met de grootmoeder en de moeder van Marcel: zij doen het cadeau, lezen eruit voor of verwijzen ernaar. Bovendien vertonen de boeken ook inhoudelijk gelijkenissen met de relatie tussen Marcel en de moederfiguren in zijn leven, aangezien de al dan niet platonische liefde tussen een jonger en een ouder persoon een belangrijk thema vormen. Op deze manier wordt het thema van de nachtzoen als het ware verdubbeld, en wordt de aard van Marcells liefde voor zijn (groot)moeder duidelijk: het is geen gelukkige liefde, maar de enige in Prousts oeuvre die niet illusoir is en die rust op reële communicatie tussen de betrokkenen. (FS 156-58)

Tot slot is er *Duizend-en-één-nacht*. Rousset onderscheidt talrijke verwijzingen naar de verhalen, maar die verkrijgen volgens hem pas hun volledige betekenis in *Le Temps Retrouvé*. De wereld van de *Recherche* blijkt dan betoverd te zijn, net zoals in de sprookjes. In het laatste volume wordt duidelijk dat de toevallige ervaringen (die doen denken aan Aladin die over de lamp wrijft) waardoor het geheugen de verteller ‘een gunst verleent’, onthullen dat de realiteit onzichtbare rijkdommen bevat, en dat er achter elk object een bovennatuurlijke wereld verscholen ligt. (FS 160-61) Maar wat meer is, zegt Rousset, is dat Proust de vertellingen op de laatste bladzijden van *Le Temps Retrouvé* koppelt aan de *Mémoires* van Saint-Simon, en zo (volgens Rousset) de boodschap geeft dat de roman hen in zich verenigt. De *Recherche* zelf kan dan worden samengevat als de *Duizend-en-één-nacht* van Combray die door de *Mémoires* heen overgaat naar de *Duizend-en-één-nacht* van *Le Temps Retrouvé*. (FS 162-63) Tot slot heeft Rousset het in de vierde en laatste deel over de functie van de liefde, die er in de *Recherche* altijd toe lijkt te leiden dat men niet voluit voor de kunst kan kiezen. Op die manier loopt het ‘duel’ tussen de liefde en de kunst parallel met de ervaring van respectievelijk het tijdelijke en het tijdloze, en blijkt het enkel de kunst te zijn die de tijd kan overstijgen. (FS 170)

In Nabokovs *Lectures on Literature* vinden we een min of meer chronologische benadering van de gebeurtenissen die in *Du côté de chez Swann* worden verteld. De tekst begint met een inleiding waarin Nabokov Proust en zijn meesterwerk voorstelt, en voornamelijk de fictionele status van de *Recherche* onderstreept. Daarna volgt een uiteenzetting over de twee wandelingen die in de volledige romancyclus blijven terugkeren, en geeft Nabokov een analyse van Prousts stijl, waarbij hij zijn voorbeelden selecteert uit de eerste bladzijden van de roman. In het eerste deel van *Du côté de chez Swann* vertelt het hoofdpersoon over zijn slaapgewoonten en blikt hij terug naar vroeger, wat hem brengt tot de bekende passage over het vergeefse wachten op een

nachtzoen. De moeder van de verteller is in de weer met haar gasten, waaronder Swann, en komt niet naar boven.

Nabokov bundelt al deze herinneringen als 'the bedtime theme'. (LL 221) Nabokovs lessen (en dus ook die over Proust) kenmerken zich door de aandacht voor de 'thema's' die de betreffende roman kenmerken, met andere woorden de motieven waarop de roman steunt. In *Du côté de chez Swann* onderscheidt Nabokov er grote, zoals 'The Theme of the Two Walks' (LL 211, 232), maar ook kleinere zoals het motief van de (kerk)toren (LL 227, 230). Wanneer het 'bedtijd-thema' eindigt, snijdt Proust het motief (opnieuw: 'theme') van de madeleine aan, een episode die Nabokov als 'The Miracle of the Linden Blossom Tea' betitelt. (LL 222) In de rest van het college gaat Nabokov dieper in op de afzonderlijke secties 'Combray' en 'Swann in Love' ('Un amour de Swann'). Een bijzondere uitweiding is die over de stijl van Proust, die volgens Nabokov drie kenmerkende elementen inhoudt. Ik som ze hier op zoals hij ze verwoordt (LL 212-14):

1) A wealth of metaphorical imagery, layer upon layer of comparisons. [...]

De Recherche bevat veel vergelijkingen en metaforen, die vaak in elkaar overvloeien (waarbij de metafoor wel domineert).

2) A tendency to fill in and stretch out a sentence to its utmost breadth and length, [...]

Proust weet in één zin bepalingen, parentheses, ondergeschikte en onderondergeschikte bepalingen op te nemen. 'Indeed, in verbal generosity he is a veritable Santa.'

3) Proust's conversations and descriptions merge into another, creating a new unity [...]

Dit in tegenstelling met het duidelijk onderscheid tussen beschrijvingen en dialogen dat je bij oudere schrijvers terugvindt. Proust creëert echter een nieuwe eenheid.

Nabokov laat niet na deze kenmerken uitvoerig te illustreren. (LL 214-22) Hoewel het college aan *Du côté de chez Swann* is gewijd, bespreekt Nabokov op de laatste vier bladzijden een ander deel van Prousts romancyclus. Van het eerste boek van de cyclus maakt hij een sprong naar het derde hoofdstuk van het laatste volume van de Recherche (*The Past Recaptured* / *Le Temps Retrouvé*), 'The Princesse de Guermantes Receives' ('Matinée chez la Princesse de Guermantes'). Zo benadrukt hij dat het eerste boek, ondanks het feit dat het afzonderlijk kan worden gelezen, zijn betekenis voornamelijk ontleent aan zijn verband met de andere boeken uit de reeks. De Recherche schetst namelijk de evolutie die het hoofdpersoonage doormaakt om uiteindelijk te begrijpen hoe zijn herinneringen hem toegang tot het verleden kunnen verschaffen. Die evolutie vindt haar kiem in *Du côté de chez Swann* en haar apotheose in *Le Temps Retrouvé*. De kiem is de episode met de madeleine (door Nabokov dus benoemd als 'The Miracle of the

Linden Blossom Tea'), wanneer de smaak van het in thee gedrenkte cakeje het hoofdpersoonage voor de eerste keer 'the combined sensations of the present and recollections of the past' (LL 222) bezorgt. Hierna volgen nog een aantal soortgelijke ervaringen, maar Marcel kan hun betekenis niet vatten. In 'Matinée chez la Princesse de Guermantes' begrijpt hij uiteindelijk, dankzij een serie van drie zulke 'shocks'⁷⁹, op welke manier de tijd (of liever het verleden) kan worden teruggevonden.

Nabokov deelt deze aandacht voor de ontwikkeling van hoofdpersoonage Marcel met Rousset. Gezien de thematiek en de opbouw van de *Recherche* is dat niet verwonderlijk, en niemand die over de romancyclus schrijft, kan die ontwikkeling negeren. Zowel bij Nabokov als bij Rousset is de interesse voor de ontplooiing van Marcel gebaseerd op het verlangen om de samenhang en de uitwerking van Prousts kunstwerk te reconstrueren. Alleen door een roman volledig te doorgronden, dat wil zeggen ook en vooral op formeel vlak, kunnen we het beeld voor ogen krijgen dat de auteur ervan had, en zo Prousts creatieve geest begrijpen. Nabokov hanteert deze visuele metafoor wanneer hij zijn studenten erop wijst dat *Du côté de chez Swann* niet als een alleenstaand werk mag worden beschouwd:

The Walk by Swann's Place (Swann's Way) must be viewed from the correct angle; it must be seen in relation to the completed work as Proust meant it to be seen. In order to understand in full the initial volume we must first accompany the narrator to the party in the last volume. (LL 211)

En wanneer de madeleine aan bod komt, citeert Nabokovs Marcells bekentenis die aantoont dat Proust in het eerste deel van de *Recherche* al vooruitwijst naar het laatste: 'although I did not yet know and must long postpone the discovery of why this memory made me so happy.'⁸⁰ (LL 226) Hier refereert het personage al aan de revelatie tijdens het feestje in het laatste volume. In het geval van Nabokovs les over Flaubert was er geen enkele zekerheid dat Nabokov inderdaad te werk ging 'as Flaubert intended it to be discussed'. (LL 126) Maar deze keer presenteert Nabokov (en ook Rousset) de roman inderdaad 'as Proust meant it to be seen.' Proust legde zelf veel nadruk op de coherentie van zijn werk. Rousset illustreert dat met een aantal citaten uit Prousts brieven:

On comprend donc sans peine que Proust ait tellement insisté, [...] sur l'unité de la composition maintenue avec une 'rigueur inflexible bien que voilée': 'mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction.' [...] chaque partie 'n'a de sens

⁷⁹ Nabokovs woordkeuze.

⁸⁰ Het citaat kan hier worden teruggevonden: Proust, Marcel. *Remembrance of Things Past*. Volume 1: *Swann's Way & Within a Budding Grove*. Vertaald door C.K.S. Moncrieff en T. Kilmartin. New York: Vintage-Random, 1982, p. 51.

qu'à sa place dans l'ensemble'; faute de voir cet ensemble, on méconnaîtra les correspondances et les symétries [...].⁸¹ (FS 136-37)

Volgens Rousset is een van de redenen dat Proust *Jean Santeuil* nooit heeft afgewerkt, het gebrek aan een structuur die overeenstemt met de voorzichtige en geleidelijke ontdekking die ook het onderwerp is van de *Recherche* (en die hieronder uitgebreid wordt besproken). Prousts brieven zouden dan aantonen dat hij (het vinden van) die structuur onontbeerlijk achtte voor de creatie van de *Recherche*. Op deze manier verantwoordt Rousset dus zijn invalshoek, waarbij hij verschillende motieven die door heel de cyclus lopen met deze ontwikkeling verbindt. Volgens hem is Proust geslaagd in zijn opzet, en onthult een tweede of derde lectuur van de *Recherche* dan ook 'une structure savante et subtile'. (FS 137) Hij beweert dat '[le] contenu [de la *Recherche*] est dans [la] forme'. (FS 138)

Net zoals dat het geval was bij hun lectuur van *Madame Bovary*, merken we dat Nabokov en Rousset gevoelig zijn voor gelijkaardige structurele elementen, in dit geval de lijn van esthetische ervaringen die door de *Recherche* heen loopt. Maar Rousset gebruikt deze lijn als rode draad waaraan hij 'afgeleide' structurele lijnen verbindt (de dubbelgangers, de personages en hun lievelingsboeken en de liefde). Nabokov gebruikt geen rode draad, omdat dat zou betekenen dat andere elementen op de achtergrond komen. Niet alleen de lange passage over stijl, die niets met de structuur te maken heeft, wijst daarop, maar ook Nabokovs aandacht voor de 'thema's' die misschien niet meteen op dominante constanten wijzen, maar wel voor een zekere structurele 'gelaagdheid' in de roman zorgen.

In het tweede deel van mijn analyse vergelijk ik hoe Nabokov en Rousset de rode draad van de *Recherche*, de ontwikkeling van het hoofdpersonage, interpreteren. Ik ga na wat de verschillen in interpretatie betekenen en leg verbanden met de manier waarop Nabokov en Rousset *Madame Bovary* lezen. Deel drie illustreert mijn bevindingen met concrete voorbeelden uit Nabokovs college en Roussets essay.

4.4.2 Het 'probleem' van de *Recherche*

De opzet van het verhaal, en daarmee ook de structuur van de *Recherche*, wordt door Nabokov en Rousset verschillend beschreven. Ze spreken beiden over een probleem dat de *Recherche* onderbouwt, in die zin dat het de 'zoektocht' van de verteller (naar een oplossing) in gang zet, maar definiëren dat probleem niet in dezelfde termen. Volgens

⁸¹ Voor de eerste twee citaten refereert Rousset aan Proust, Marcel en Rivière, Jacques. *Correspondance 1914-1922*. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door P. Kolb. Parijs: Plon, 1955, p. 1. Het laatste citaat komt uit Daudet, Lucien. *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*. Parijs: Gallimard, 1929, pp. 71-72; 76.

Rousset is de grondgedachte van de *Recherche* dezelfde als die van *Contre Sainte-Beuve*: 'celui qui crée n'est pas celui qui vit.' (FS 135) De cyclus, zo schrijft Rousset, gaat dan ook over het 'probleem van de creatie':

Puisque l'art est autonome, comment passer de la vie à l'art, comment faire d'un homme un créateur? On connaît sa [Prousts] réponse: par un acte de mémoire, d'une certaine mémoire involontaire. (FS 135-36)

Het hoofdpersoon zal in situaties terechtkomen waarin hij van zijn pad wordt afgebracht, maar uiteindelijk wel de juiste ontdekkingen doen, zodat zijn zoektocht kan eindigen. Zo leert hij grote artiesten kennen, die zich volledig aan hun kunstenaarschap wijden, maar ook amateurs, die de grens tussen kunst en leven niet (kunnen) handhaven. De liefde is eveneens een afleiding, hoe intens de gevoelens ook zijn. Voor Rousset is de stuwende kracht van de romancyclus dus de tegenstelling tussen het leven en de kunst, die hij herformuleert als die tussen het tijdelijke en het tijdloze. (FS 170) Binnen het denken van Rousset is het 'probleem van de creatie' dus voor de *Recherche* wat het perspectief was voor *Madame Bovary*: het structurerende principe.

Nabokov beschouwt Prousts magnum opus als 'a treasure hunt where the treasure is time and the hiding place the past.' (LL 207) De hoofdvraag is dus niet zozeer, zoals bij Rousset, hoe het hoofdpersoon een waar kunstenaar kan worden, maar wel hoe hij een toegang tot het verleden kan vinden. En ook Nabokov geeft het juiste antwoord al in het begin weg: 'The key to the problem of reestablishing the past turns out to be the key of art.' (LL 208) Wat hierbij opvalt, is de nadruk die Nabokov legt op de rol die de zintuigen en zinnelijke fijngevoeligheid spelen wanneer de verteller flitsen van het verleden in het heden ervaart (zoals bij de madeleine): 'the most vivid sensations come to him but he does not understand that they have a literary significance.' (LL 236) Die betekenis komt aan het licht wanneer in het laatste volume 'the series of shocks to his senses and to his memories fuse into one great apprehension'. (LL 226)

Het verschil tussen Nabokovs en Roussets definitie van het 'probleem' van de *Recherche* (als respectievelijk dat van het terugvinden van het verleden en dat van de groei tot kunstenaar) lijkt op het eerste gezicht misschien niet zo belangrijk, maar vertelt toch veel over hun houding ten opzichte van Proust of een auteur in het algemeen. Ondanks het feit dat Rousset zich in theorie op één enkel werk concentreert, komt in zijn lectuur van Proust zijn fenomenologische achtergrond naar voren in de zoektocht naar een onderliggende ervaringsstructuur die zo dominant en zo eigen aan de auteur is, dat hij aan de basis ligt van *meerdere* werken (of zelfs het gehele oeuvre). Hij hanteert bijvoorbeeld een sterk genetische benadering voor zijn interpretatie van de *Recherche*, in die zin dat hij in Prousts eerdere werken sporen van de cyclus zoekt. Zo werden de eerste stukken van *Jean Santeuil* en *Contre Sainte-Beuve* geschreven vóór Proust aan de *Recherche* begon. De vergelijking van deze werken met de romancyclus doet Rousset besluiten dat de esthetica die ten grondslag ligt aan de *Recherche* het onderwerp

is van Prousts gehele romaneske oeuvre. (FS 135) In het algemeen wordt *Jean Santeuil* inderdaad beschouwd als de voorloper van de *Recherche*, aangezien dezelfde thema's aanbod komen en het boek eerste versies bevat van een aantal passages die in het verhaal van Marcel zullen terugkeren. Gérard Genette preciseert het verband tussen beide werken. In zijn essay 'Proust palimpseste'⁸² lijst hij talloze voorbeelden op van anekdotes, decors, thema's en personages uit *Jean Santeuil* en *Contre Saint-Beuve* ('kladversies van de *Recherche*') die als eerste versies mogen worden beschouwd van anekdotes, decors, thema's en personages uit het 'definitieve' kunstwerk.⁸³ Al die transformaties, fusies en vervangingen maken van Prousts werk volgens Genette een instabiel, 'mobiel' oeuvre, constant in beweging, tot Prousts dood op 18 november 1922. Hij omschrijft de *Recherche* als

Cet état dernier dont on sait bien au reste qu'il ne résulte pas d'un achèvement, mais d'une interruption brutale, étrangère à la loi profond de cette œuvre, qui était de croître sans cesse et de ne jamais s'achever.⁸⁴

De ideale uitgave van de *Recherche* is een 'monstrueuze editie' waar al deze voorbereidingen en veranderingen in zijn opgenomen. Geen enkele pagina van de *Recherche* is immers definitief, en geen enkele van de varianten die we ook in *Jean Santeuil* en *Contre Saint-Beuve* tegenkomen, mag worden verworpen.⁸⁵

Rousset gaat niet zo ver in zijn beweringen, maar toont met een citaat aan dat *Jean Santeuil* inderdaad reeds het antwoord op het 'probleem van de creatie' geeft. Ook in die roman leidt alleen het 'onvrijwillige geheugen' ('la mémoire involontaire') tot artistieke creatie: '... n'écrire que quand un passé ressuscitait soudain dans une odeur, dans une vue... et quand cette joie me donnait inspiration.'⁸⁶ (FS 136) Het feit dat het manuscript van *Jean Santeuil* nooit is voltooid, schrijft Rousset onder andere toe aan het al te autobiografische karakter van de tekst. Proust was op zijn vijfentwintigste nog niet in staat om de scheiding te maken waar hij toen nochtans al voor pleitte: die tussen (zijn) leven en (zijn) werk, de werkelijkheid en kunst. (FS 136) Met de *Recherche* slaagde hij daar wel in, net zoals zijn hoofdpersoonage dat uiteindelijk kan. Vandaar noemt Rousset de romancyclus op een gegeven moment 'l'histoire de sa genèse et de sa propre

⁸² Genette, Gérard. 'Proust palimpseste'. In: Idem. *Figures: essais*. Parijs: Seuil, 1966, pp. 39-67. Merk op dat dit essay verscheen drie jaar nadat FS werd gepubliceerd (in 1963). Vandaar dat Rousset er niet naar kan verwijzen.

⁸³ Genette, 'Proust palimpseste', pp. 63-64.

⁸⁴ Idem, p. 64.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Rousset verwijst naar 'volume II, p. 233'. Aangezien er voor 1963 slechts één uitgave van *Jean Santeuil* bestond, citeert Rousset hier naar alle waarschijnlijkheid uit. Het gaat om de publicatie in drie volumes uit 1952, bij Gallimard in Parijs.

création.’ (FS 150) Maar Roland Barthes ziet dat in het essay ‘De dood van de auteur’⁸⁷ anders:

Doordat hij namelijk van de verteller niet degene maakte die heeft gezien en gevoeld, en zelfs niet degene die schrijft, maar degene die *gaat schrijven* [...] schonk Proust het moderne schrijven zijn epos. In plaats van zijn leven in een roman te stoppen [...] keerde hij het procédé radicaal om: hij maakte van zijn leven een kunstwerk waarvoor zijn eigen boek als het ware model stond, [...]⁸⁸

Barthes stelt dat de *Recherche* net *niet* gaat over de geboorte van een kunstwerk, laat staan zijn eigen geboorte: de hoofdfiguur wil wel schrijven, maar slaagt daar niet in. Op deze manier maakt Proust duidelijk dat het boek niet over hem gaat, en kan hij een biografische lectuur afwenden. Volgens Barthes maakt die ontkoppeling van werkelijkheid en fictie van Proust als het ware een ‘grondlegger’ van het moderne auteursconcept, waarbij de auteur ‘dood’ is: de verklaring van het werk wordt niet langer gezocht bij degene die het gemaakt heeft,⁸⁹ en er wordt niet meer over de auteur gedacht als diegene die de eenheid, eenvormigheid en coherentie van een tekst garandeert. Een tekst is een ruimte met ‘meervoudige dimensies’, en schrijven is, ‘via een voorafgaande onpersoonlijkheid [...] het punt bereiken waarop alleen de taal ageert, ‘performs’ en niet ‘ik’,’ schrijft Barthes.⁹⁰ Op alle niveaus van de tekst onttrekt de auteur zich aan het oog.⁹¹

In die zin staan Barthes ideeën tegenover die van Rousset: de lectuur van deze laatste wordt net sterk gedomineerd door de auteursfiguur, die verantwoordelijk wordt gehouden voor de eenheid van de tekst. Ondanks het feit dat hij het fictionele karakter van de *Recherche* erkent, is het dus toch duidelijk in welke mate Rousset de romanreeks met zijn schrijver verbindt. Zijn interesse voor de auteur gaat *niet* uit naar de ‘persona practica’, de biografische ‘dimensie’ van de auteursfiguur, maar naar de auteur als schrijver, de ‘persona poëtica’. Daarom verbindt hij diens werk enkel met die aspecten uit zijn leven die te maken hebben met zijn creativiteit en kunstenaarschap. Net zoals in zijn analyse van *Madame Bovary* vereenzelvigt hij de stem van de verteller van de *Recherche* met die van de auteur. In één geval doet hij dat zelfs letterlijk: wanneer in ‘Un amour de Swann’ een derde-persoonsverteller het overneemt van de eerste-

⁸⁷ Barthes, Roland. ‘De dood van de auteur’. In: Idem. *Het werkelijkheidseffect*. Samengesteld door R. Hofstede en J. Pieters, vertaald door R. Hofstede. Groningen: Historische Uitgeverij, 2004, pp. 113-22. Het Franstalige origineel ‘La mort de l’auteur’ is te vinden in het derde deel van Barthes’ *Œuvres Complètes*, in 2002 verschenen bij Éditions Seuil in Parijs.

⁸⁸ Barthes, ‘De dood van de auteur’, p. 116. Barthes’ cursivering.

⁸⁹ Idem, p. 114.

⁹⁰ Idem, p. 119; 115.

⁹¹ Idem, p. 117.

persoonsverteller van 'Combray' (omdat het gaat om een terugblik naar een periode toen het hoofdpersonage nog niet was geboren), lezen we:

Nous avons même un peu l'impression que c'est ici *le romancier qui intervient sous le masque du narrateur*. Proust avait besoin de ce retour en arrière qui lui permet de gagner une génération et d'étaler la nappe de temps utilisable en reculant fort loin dans les vies de Swann, d'Odette, des Verdurin. (FS 145, mijn cursivering)

Nabokov zal ook bij deze lectuur zichzelf met Proust identificeren en zijn eigen poëtica in de roman projecteren. Hij begrijpt natuurlijk wel dat Marcel als kunstenaar pas op het einde 'tot volle wasdom' komt, maar gaat veel meer dan Rousset in op de artistieke kwaliteiten en gevoeligheden die Marcel al van in het begin blijkt te bezitten. Op deze manier kan hij onderstrepen wat hij zelf cruciaal vindt in literatuur. Hij formuleert het 'probleem' als dat van de manier waarop kunst toegang verschaft tot het verleden, omdat jij dat zelf interessant vindt.

Nabokov drukt zijn stempel vanaf het eerste begin. Zo gaat hij veel nadrukkelijker in op de idee dat de *Recherche* 'pure fantasy' is, net zoals *Anna Karenina* en Kafka's *De Metamorfose* dat zijn. (LL 210) Hij rept met geen woord over *Jean Santeuil*, en verwijst in tegenstelling tot in zijn les over *Madame Bovary* nooit naar de briefwisseling van de auteur.⁹² Hij begint zijn analyse met een uitgebreide passage over het feit dat de *Recherche* geen autobiografie is, de verteller niet Proust is en de personages nooit elders hebben bestaan dan in Prousts verbeelding. 'Let us not, therefore, go into the author's life. It is of no importance in the present case [...],' klinkt het. (LL 208) Nabokov vindt het klaarblijkelijk zo belangrijk dat er geen parallellen worden getrokken tussen het leven van Proust en diens werk, dat hij niet durft of wil uitweiden over de ontstaanscontext van de *Recherche*.⁹³ Rousset maakt die vergelijking wel, ook al wijst ook hij erop dat de *Recherche* geen autobiografie is. Volgens hem vertelt de *Recherche* zijn eigen ontstaansgeschiedenis, maar voor Nabokov is het iets anders:

The book that the narrator in Proust's book is supposed to write is still a book-within-the-book and is not quite *In Search of Lost Time* – just as the narrator is not quite Proust. There is a focal shift here which produces a rainbow edge: this is the special Proustian crystal through which we read the book. [...] Within the novel the narrator Marcel contemplates, in the last volume, the ideal novel he will write. Proust's work is only a copy of that ideal novel – but what a copy! (LL 210-11)

⁹² De verzameling brieven die door Jacques Rivière werd samengesteld (*Correspondance 1914-1922*, cf. supra), was nog niet gepubliceerd toen Nabokov zijn les gaf, maar Daudets boek (*Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, cf. supra) wel.

⁹³ Opvallend genoeg schendt Nabokov minstens twee keer zijn eigen 'regel': op bladzijde 228 lezen we dat Proust naar schilderijen verwees om heimelijk uiting te geven aan zijn homoseksualiteit, en op bladzijde 230 vermeldt Nabokov naar aanleiding van het thema van racisme (dat aan het personage Bloch is gekoppeld) dat Proust langs moederszijde joods was en erg werd getroffen door de antisemitische trends die onder de bourgeoisie van zijn tijd heersten.

Het mag duidelijk zijn dat Nabokovs eigen poëtische overtuigingen hier de bovenhand nemen. In het geval van Flaubert benadrukt hij eveneens dat ‘everything that happens in the book happens exclusively in Flaubert’s mind, no matter what the initial trivial impulse may have been [...]’ (LL 126) Dat heeft ook gevolgen voor de rol van de criticus. In het stuk ‘Reply to my Critics’ reageert Nabokov onder andere op Edmund Wilsons verwijt dat hij een interpretatiefout heeft gemaakt bij zijn vertaling van Poesjkins *Jevgeni Onegin*. Nabokov schrijft:

I do not believe in any kind of ‘interpretation’ so that his or my ‘interpretation’ can be neither a failure nor a success. In other words, I do not believe in the old-fashioned, naïve, and musty method of human-interest criticism championed by Mr. Wilson that consists of removing the characters from an author’s imaginary world to the imaginary, but generally far less plausible, world of the critic who then proceeds to examine these displaced characters as if they were ‘real people’.
(SO 263, Nabokovs cursivering)

Zoals ik in het eerste deel van dit proefschrift heb aangetoond, heeft het voor Nabokov weinig zin om een fictionele wereld te vergelijken met de ‘realiteit’, aangezien ze hun status delen als product van de individuele verbeelding. De romanwereld is dus evenwaardig aan wat wij ‘werkelijkheid’ noemen, en is er daarom op geen enkele manier een afgeleide van. Het is dus beter om enkel in te gaan op de wereld die de auteur heeft geschapen, als we iets essentieels over de roman te weten willen komen. ‘The best part of a writer’s biography is not the record of his adventures but the story of his style,’ lezen we elders in *Strong Opinions*. (SO 155) De enige interessante lijn die de individuele romans van dezelfde auteur overkoepelt én iets over de auteur zegt, ontstaat wanneer je die romans vergelijkt en ligt dus in die romans zelf besloten, niet daarbuiten.

Nabokovs poëtica schuilt ook achter zijn interpretatie van Marcells zoektocht. Wat hij voor zijn analyse uit *Du côté de chez Swann* selecteert, leunt immers sterk aan bij zijn eigen ideeën. Zijn commentaar op een uitgebreid citaat uit de *Recherche* onderbouwt bijvoorbeeld zijn nadruk op de zintuiglijke prikkels die Marcells ‘flashbacks’ veroorzaken. Het gaat over de passage waarin de verteller tijdens een wandeling richting Guermites allerlei zaken ziet, voelt, hoort en ruikt, maar denkt dat die impressies hem nooit zullen helpen een schrijver te worden. Materiële objecten zouden immers geen inhoud hebben die een meerwaarde biedt voor het intellect. Nabokovs opmerking luidt:

Contrasted here are the literature of the senses, true art, and the literature of ideas, which does not produce true art unless it stems from the senses. To this profound connection Marcel is blind. He wrongly thinks he had to write about things of intellectual value when in reality it was that system of sensations he was experiencing that without his knowledge was slowly making an authentic writer of him. (LL 237)

Nabokov vertaalt hier niet alleen de inhoud van deze passage of van de *Recherche*. Zijn parafrase voegt een waardeoordeel toe. Wanneer hij voor de laatste vier pagina's van zijn lecture overgaat op het feest in *Le Temps Retrouvé* en via uitgebreide citaten Marcells gedachtegang volgt, merken we inderdaad een aantal belangrijke overeenkomsten op met Nabokovs eigen schrijftheorie. De voorkeur voor verbeelding en perceptuele gevoeligheid als leidraad, de geringe rol van ideeën en intellectuele inhoud, het subtiële spel van sensatie en geheugen dat de schrijver bezighoudt: het zijn thema's die Nabokov met Proust deelt. De artikels en boeken waarin beide auteurs worden vergeleken, zijn overigens talrijk.⁹⁴ Hoewel de meningen over de invloed van Proust op Nabokov wel eens durven verschillen, lijdt het geen twijfel dat ze gelijkaardige ideeën hadden over het fenomeen van de inspiratie, de kracht van herinneringen en de verhouding tussen beide. Daarvan getuigt bijvoorbeeld het essay 'The Art of Literature and Commonsense', waarin Nabokovs beschrijving van inspiratie opvallende gelijkenissen vertoont met het creatieproces zoals dat in de *Recherche*, meer bepaald in *Le Temps Retrouvé*, wordt geschetst:

In my example memory played an essential though unconscious part and everything depended upon the perfect fusion of the past and the present. The inspiration of genius adds a third ingredient: it is the past and the present *and* the future (your book) that come together in a sudden flash; thus the entire circle of time is perceived, which is another way of saying that time ceases to exist. (LL 378)

Tot slot wil ik het verschil tussen Rousset en Nabokov nog eens samenvatten. De essentie is deze: voor Rousset zijn herinneringen de sleutel om tot kunst te komen, terwijl Marcel volgens Nabokov al een kunstenaar is, maar nog niet inziet hoe hij dat kan gebruiken om het verleden terug te vinden. Dat is de reden waarom Rousset niet verder ingaat op de aard van de 'flashbacks' of op de andere momenten waarop die zich

⁹⁴ Bijvoorbeeld: Foster, John Burt Jr. 'Nabokov and Proust'. In: Alexandrov, *The Garland Companion*, pp. 472-481. / Idem. 'Not T. S. Eliot, but Proust: Revisionary Modernism in Nabokov's "Pale Fire"'. In: *Comparative Literature Studies*, Vol. 28, No. 1 (1991), pp. 51-67. / Idem. 'Nabokov before Proust: The Paradox of Anticipatory Memory'. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 1 (1989), pp. 78-94. / Rivers, J.E. "Proust, Nabokov and Ada". In: Roth, Phyllis A. (ed.) *Critical Essays on Vladimir Nabokov*. Boston: G.K. Hall & Co, 1984, pp. 134-157. / Luria, Yvette. 'Nabokov and Proust: The Challenge of Time'. In: *Books Abroad*, Vol. 48, No. 3 (1974), pp. 469-476. / Moraru, Christian. 'Time, Writing, and Ecstasy in Speak, Memory: Dramatizing the Proustian Project'. In: *Nabokov Studies*, Vol. 2 (1995), pp. 173-190.

tussen de ervaring met de madeleine en het feest in het laatste volume voordoen. En het verklaart ook waarom Nabokov Marcel nauwelijks vergelijkt met de andere personages en de keuzes die zij op artistiek vlak maken. (Zoals ik hieronder zal bespreken, vormt Marcells band met Swann daarop een uitzondering.) Zowel voor Rousset als voor Nabokov is de *Recherche* een weergave en uitwerking van Prousts esthetische ideeën. Rousset vindt deze terug in Prousts voorgeschiedenis als auteur, zijn ontwikkeling als kunstenaar, terwijl Nabokovs interesse uitgaat naar de beschrijvingen en passages waarin hij zichzelf als schrijver herkent. In het derde en laatste onderdeel van deze paragraaf zullen we zien hoe de rest van Nabokovs en Roussets analyses⁹⁵ in verhouding staat tot hun respectievelijke opvattingen van het probleem van de *Recherche*.

4.4.3 De lectuur van *À la recherche du temps perdu*

Op dit punt wil ik laten zien hoe Rousset, zoals ik eerder al stelde, het ‘probleem van de creatie’ als rode draad doorvoert in alle aspecten van zijn bespreking. Hierbij moet duidelijk blijken dat Rousset uitgaat van Prousts poëtische opvattingen (het scheiden van leven en kunst), en wil aantonen hoe deze in het werk verweven zitten en zo voor samenhang zorgen. Zijn tweede paragraaf heet ‘De Swann à Charlus’ en gaat dieper in op het personage Swann, zoals die voornamelijk vanaf ‘Un amour de Swann’, het tweede deel van *Du côté de chez Swann*, op de voorgrond treedt. Rousset wijst op de overeenkomsten tussen Swann en de verteller, en noemt Swann ‘à la fois son [Marcel] père spirituel et son frère aîné.’ (FS 146) Met ‘spirituele vader’ bedoelt Rousset dat Swann Marcel de wereld van de kunst binnenleidt. Maar Swann is ook Marcells ‘broer’, zijn dubbelganger: ze hebben gelijkende karakters, dezelfde manier van liefhebben en lijden, dezelfde smaak, dezelfde zwakheden en worden blootgesteld aan gelijkaardige verleidingen. En deze parallel wordt constant aangehouden: ‘Proust ne cesse de les rapprocher tout au long de son livre, tantôt pour les comparer, tantôt pour les opposer, mais d’une opposition qui demeure toujours fraternelle.’ (FS 146) Rousset vindt een verklaring voor die verwantschap in de genese van het personage Swann: in een eerste versie van *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* wordt de rol van het hoofdpersonage aan Swann toebedeeld, en de karaktertrekken van Jean Santeuil (uit Prousts gelijknamige roman) lijken te zijn verdeeld over de twee personages. (FS 146-47)

Naast Marcel en Swann vindt Rousset nog een koppel dubbelgangers. Wanneer Swann in het midden van de cyclus naar de achtergrond verdwijnt, wordt zijn ‘functie’ overgenomen door zijn vriend Charlus, ‘un artiste manqué, un artiste de la vie et non

⁹⁵ Voor de vergelijking maak ik slechts gebruik van de tweede en de vierde paragraaf van Roussets essay. De eerste en de derde paragraaf zijn (in het licht van een vergelijking tenminste) al voldoende aan bod gekomen.

pas un artiste de l'art.' (FS 148) Het is exact in die hoedanigheid dat Charlus de rol van Swann verderzet: beiden zijn mislukte kunstenaars. Zo vormt het 'koppel' de negatieve tegenhanger(s) van Elstir en Vinteuil, de echte grote kunstenaars. (FS 148) Die tegenstelling verbeeldt de keuze die het hoofdpersoonage moet maken. Het verbaast Rousset dan ook niet dat Swann en Charlus in het laatste en zevende volume van de *Recherche* uit het zicht verdwijnen, aangezien Marcel daar de juiste keuze maakt en 'de Swann-Charlus die in hem leeft weet te elimineren.' Na lang twijfelen voegt hij zich uiteindelijk immers bij de andere groep personages, die van het niveau van het bestaan wisten over te gaan tot het niveau van de creatie. (FS 149) In zijn tweede paragraaf heeft Rousset dus structuur aangebracht in de *Recherche* door de personages onder te verdelen volgens hun oplossing voor 'le problème de la création.'

Nabokov heeft de band tussen Swann en Marcel ook opgemerkt, en verwijst er verschillende keren naar. Het verschil met Rousset bestaat erin dat Nabokov de verklaring voor die band niet buiten de tekst zoekt, niet in een onderliggende esthetische thematiek en ook niet in de voorgeschiedenis van de roman. Hij wijst er simpelweg op hoe de relatie een van de pijlers is waarrond Prousts werk is opgebouwd. Daarbij gebruikt hij niet het woord 'dubbelganger', maar wel een gelijkaardig beeld: 'It should be borne in mind that Swann is a kind of fancy mirror of the narrator himself. Swann sets the pattern, and the narrator follows it.' (LL 239) Deze stelling heeft betrekking op twee aspecten van de roman en de cyclus. Enerzijds op de structuur, wanneer Nabokov Marcells verlangen naar een nachtzoen van zijn moeder aanwijst als een voorafspiegeling ('foreglimpse') van Swanns wanhoop en liefde [voor Odette], of de gebeurtenissen in Marcells liefdesleven amplificaties van Swanns affaire noemt. (LL 211) Een aantal bladzijden verder besluit hij dat er op deze manier een verbinding tot stand wordt gebracht tussen de emoties van Marcel en Swann. (LL 218) De uitspraak dat Marcel Swanns patroon volgt, heeft anderzijds ook betrekking op de inhoud van *Du côté de chez Swann* en vanuit dat perspectief zelfs vrij letterlijk worden genomen. Nabokov selecteert een passage uit de roman waarbij de jonge Marcel zijn verliefdheid op Gilberte ook op haar ouders (Swann en Odette) projecteert en haar vader probeert te imiteren. Nabokov spreekt van 'the narrator's desire to find a resemblance between Swann and himself' (LL 244), een verlangen dat Proust volgens hem nog onderstreept door de uiteenzetting over Swanns amoureuze lijdensweg in het midden van de roman. Die gevoelens zullen later immers terugkeren wanneer Marcel als volwassene verliefd wordt op Albertine.

Ook Nabokov bespeurt een tweede dubbelganger van Marcel, maar het is niet Charlus, maar Marcells tante Léonie. Zij kan door ziekte haar huis zelden verlaten, waardoor haar roddelzucht alleen maar toeneemt. Nabokov noemt haar daarom 'a kind of parody, a grotesque shadow, of Marcel himself in his capacity of sick author spinning his web and catching up into that web the life buzzing around him.' (LL 228) Hij

beschouwt Marcel vooral als auteur(-in-de-dop) op zoek naar zijn verleden, niet als iemand die op zoek is naar zijn artistieke identiteit.

Uiteraard zorgt ook de liefde ervoor dat er in de *Recherche* 'koppels' ontstaan, en die connecties worden eveneens door Rousset en Nabokov naar voren gehaald. De vierde paragraaf van Roussets hoofdstuk over de Recherche is gewijd aan de functie die de liefde in de cyclus vervult. In een korte samenvatting schetst Rousset eerst het verloop van de zeven romans. Wat hem opvalt, is dat de liefde steeds wordt gekoppeld of tegengesteld aan de kunst. In *Du côté de chez Swann* wordt Gilberte bijvoorbeeld geassocieerd met de schrijver Bergotte, een vriend van haar vader. De verteller is hier nog jong, en zijn belevenissen met Gilberte en Bergotte vormen slechts een initiatie, een leerschool wat respectievelijk de liefde en de kunst betreft. Gilberte zal plaats maken voor Albertine, Marcells grote liefde, en de artistieke ervaring zal dankzij de componist Vinteuil en de schilder Elstir worden uitgediept. (FS 164) Volgens Rousset heeft Prousts koppeling van geliefden en kunstenaars een belangrijke betekenis:

Il y a entre l'expérience amoureuse et l'expérience artistique un lien qui est à la fois de similitude et d'opposition. Similitude : l'amour aussi bien que l'art est commandé par la vision subjective, l'imagination crée son objet ; [...] Opposition : c'est parce que l'amour fait appel à l'imagination qu'il entre en conflit avec l'art. Les vicissitudes de ce conflit animent dramatiquement la progression du héros. (FS 169)

Een voorbeeld is de liefde van Swann voor Odette: hij vergelijkt haar met (een figuur van) Botticelli. Volgens Rousset is dit hoogverraad in de ogen van Proust, omdat Swann zich schuldig maakt aan idolatrie, oftewel de verwarring van het leven en de kunst. Het hoofdpersonage zal met Albertine voor dezelfde uitdaging komen te staan, maar wanneer het septet van Vinteuil hem in vervoering brengt, beseft hij dat 'Albertine (n'est) nullement pour moi une œuvre d'art' (FS 170) Marcel trekt een andere conclusie dan Swann en Charlus, en de kunst wint het van de liefde.

Nabokov ziet ook dat Gilberte en Bergotte met elkaar verbonden worden doordat de schrijver het meisje over de pracht van de kathedraal vertelt. Zijn commentaar: 'here is one of those romantic projections and relationships in which so many characters of Proust appear.' (LL 230) De hierboven besproken connectie tussen Marcel en Swann zorgt er bovendien voor dat de liefde van Marcel voor Gilberte/ Albertine parallel loopt met die van Swann voor Odette. (LL 211, 238, 244) Het stuk muziek dat later met Marcells liefde voor Albertine zal worden vergeleken, zorgt ook bij Swann voor een intense esthetische ervaring. (LL 239) Nabokov bespreekt echter niet hoe Vinteuils compositie bij haar twee belangrijkste toehoorders een verschillende reactie opwekt. Hij spreekt eenvoudigweg van 'the theme of love' (LL (230-) 232), en het is voor hem niet meer of minder dan dat: een kleine bouwsteen in een esthetische constructie. Die bouwsteen

ontleent zijn functie en betekenis enkel en alleen aan de kleur en de dimensies die het aan het kunstwerk geeft, en niet aan de overkoepelende intenties van de auteur.

Ik heb reeds aangetoond in welke mate Nabokov zijn eigen opvattingen oplegt aan zijn studenten en die passages selecteert die aansluiten bij zijn eigen ervaringen. Nu heb ik geprobeerd te laten zien hoe hij ook in staat is dicht bij de tekst zelf te blijven en haar te verkennen zonder ‘hulp’ of leiding van buitenaf. Wat Rousset betreft, is gebleken hoe hij één uitgangspunt weet door te trekken tot in de kleinere verhaalelementen. De sub-thema’s die hij onderscheidt, blijken allemaal uitwerkingen te zijn van dezelfde idee. Deze karakteristieken zullen, net zoals de aspecten die ik bij Nabokov aanstipte, terug aan bod komen in mijn besluit.

4.5 Besluit

In hun omgang met een literair kunstwerk identificeren Rousset en Nabokov zich met verschillende ‘spelers’ in het proces van literaire communicatie. Nabokov bestudeert de interne relaties en verbindingen van een roman vanuit het perspectief van de auteur, een perspectief waarmee hij zelf goed vertrouwd is. Rousset neemt de positie van de lezer in wanneer hij een roman verkent. Hij is geen schrijver, maar zijn fenomenologische achtergrond brengt hem ertoe om de auteur in kwestie zo dicht mogelijk te benaderen. Die is aanvankelijk onbereikbaar, en onbekend. De enige manier waarop we hem kunnen leren kennen, is door middel van de tekst. Daarom is Rousset bij uitstek een lezer, die zo weinig mogelijk veronderstelt en het pad volgt dat de auteur voor hem heeft uitgestippeld. Nabokov is een schrijver in hart en nieren. Hij is het gewend om een fictionele wereld op te bouwen, te manipuleren en te controleren. Bijgevolg acht hij zichzelf in staat om inzicht te verwerven in die fictionele werelden die opgebouwd, gemanipuleerd en gecontroleerd worden door andere auteurs, om erin rond te kuieren en hen aan lezers te onthullen. Als hij al kan worden geïdentificeerd met een lezer, is dat een superieure lezer, die zich dankzij zijn ervaring en kennis boven de andere lezers verheft, en hen helpt om zich onder te dompelen in de creatieve verbeelding van een schrijver.

Roussets benadering blijft meer intern. Hij vestigt zijn aandacht op de tekst zoals die aan hem wordt gepresenteerd, en beschouwt die als een definitief resultaat. Wanneer hij het heeft over structuur, bedoelt hij de structuur van de tekst, en stijl en structuur zijn met elkaar verweven aangezien ze beide kunnen worden gereduceerd tot de stem en de aanwezigheid van de auteur in zijn roman. Nabokov wordt geleid door een ‘extern’ project en leest in functie daarvan. Voor hem is een roman niet zozeer interessant als resultaat van een creatief proces, maar omdat hij het mogelijk maakt dit

proces te achterhalen. Wanneer Nabokov de stijl van een schrijver bespreekt, gaat het over meer dan structuur alleen. Beeldspraak en woordgebruik krijgen minstens evenveel, zo niet meer aandacht. Rousset verwijst soms ook naar mooie beschrijvingen, maar dat is eerder toeval en gebeurt steeds in de context van zijn onderzoek naar structurele aspecten. Hij geeft geen uitgebreide commentaar op het spel met taal, terwijl Nabokov lyrisch wordt over Prousts metaforen of Flauberts truc om ‘crude and repulsive subjects’ te presenteren op een manier die ‘artistically modulated and balanced’ is. Over die truc zegt hij: ‘This is style. This is art. This is the only thing that really matters in books.’ (LL 138) Het eigen bewustzijn ‘vervangen’ door dat van de auteur houdt voor Nabokov in dat *elk* aspect waaruit diens roman bestaat, wordt geabsorbeerd. Zijn studenten moeten de kunst van het schrijven begrijpen, de manier waarop een auteur deze aspecten omzet om (in het geval van *MB*) een eerder onaantrekkelijk verhaal te transformeren in literatuur:

Ponder most carefully the following fact: a master of Flaubert’s artistic power manages to transform what he has conceived as a sordid world inhabited by frauds and philistines and mediocrities and brutes and wayward ladies into one of the most perfect pieces of poetical fiction known, and this he achieves by bringing all the parts into harmony, by the inner force of style, by all such devices of form as the counterpoint of transition from one theme to another, of foreshadowing and echoes. (LL 147)

Nabokov en Rousset hebben hetzelfde idee van hoe een tekst werkt, maar hun lectuur is verschillend. Ze delen een fenomenologische aandacht voor het bewustzijn van de auteur en de formele elementen van een tekst die de lezer daar dichterbij brengen. Rousset hanteert daarbij een lineaire logica, en baseert zich op de auteursintenties: Flaubert wilde een roman over niets schrijven, en Proust had een esthetica te verkondigen. De tekst is dan een realisatie van deze opvatting, en de lezer moet nagaan hoe die realisatie concreet in zijn werk is gegaan. De (structurele) samenhang van een werk wordt daarbij gepresenteerd als een door de auteur gewilde eenheid, een eenheid die niet zozeer voortkomt uit (de conceptie van) het werk zelf, maar van buitenaf wordt opgelegd. Nabokov benadert de tekst niet vanuit de intenties. Voor Nabokov is samenhang een thematisch traceerbare eenheid, en kan de lezer niet op voorhand bepalen waarin die eenheid besloten ligt: hij moet lezen om de eenheid te begrijpen van de romanwereld die zich voor hem ontplooit. De ‘intenties’ die hij bespreekt, situeren zich steeds op micro-niveau en hebben betrekking op de effecten of de opbouw van een scene of een deel van een roman.

De verschillen in aanpak tussen Rousset en Nabokov zijn in zekere mate terug te voeren op hun invulling van het begrip van het ‘mentale universum’. Voor Nabokov impliceert elk werk een creatieve kern op zich: het bewustzijn van de auteur in de actieve en productieve toestand van de schepping van het kunstwerk dat de lezer in

handen heeft. Dat is de reden waarom Nabokov zich bij zijn studie van romans toelegt op een uiterst gedetailleerd onderzoek van elementen als stijl, beeldspraak, structuur en opbouw (kortom de exacte vormelijke manier waarop een auteur een roman tot leven brengt): door mee te denken met en inzicht te verwerven in al deze artistieke middelen kan de lezer het eigen bewustzijn vervangen door het creatieve en creërende bewustzijn van de auteur bij het realiseren van de roman (of deze toestand ten minste zo dicht mogelijk proberen te benaderen). Het belangrijkste is dus dat de ‘intersubjectiviteit’ tussen schrijver en lezer volgens Nabokov een *esthetische* ervaring genereert. Dat is bij Rousset niet het geval. De vorm van een literair kunstwerk leidt voor Rousset naar specifieke elementen die deel uitmaken van de identiteit en de subjectiviteit van de auteur als schrijver, en die enkel in de vorm van het kunstwerk tot uiting komen. Het ‘mentale universum’ van een auteur berust dan niet op een esthetische ervaring die het creatieproces inluidt en doorweeft, maar helpt ons, wanneer we er een glimp van opvangen, beter begrijpen wie de auteur is.

Nabokov noch Rousset leest puur fenomenologisch, zoals bijvoorbeeld Poulet wel doet. Zoals ik in mijn inleiding heb aangestipt en uit de analyses mag blijken, combineert Rousset een fenomenologische insteek met een structuralistisch aandoende methodologie. In dat opzicht bevindt hij zich, wat de lectuur van Proust betreft, als het ware op het continuüm tussen Nabokov en Poulet. Nabokovs leespraktijk kan formalistisch genoemd worden. Zoals ik al aanstipte in het eerste deel van dit proefschrift, ligt zijn neiging om de samenhang van de roman te beschouwen als een kwestie van thema’s, in de lijn van Tomasjevski’s thematologie. Na de fenomenologische literatuurwetenschap is het nodig om Nabokovs poëtica te benaderen van de andere kant van het spectrum. De formalistische aspecten van zijn poëtica en leesmethode vragen minstens evenveel om een vergelijkend onderzoek als de fenomenologische elementen.

Hoofdstuk 5

Nabokov en het Russisch Formalisme

5.1 Introductie

5.1.1 Inleiding

Wie Nabokov leest, fictie of non-fictie, maakt kennis met een grote voorliefde voor stijl, voor taal, voor het materiaal van literatuur. De auteur wordt niet voor niets vaak omschreven als een meester-stilist die zijn beelden en zinnen verfijnt en perfectioneert tot ze zo fijn geslepen zijn als kristal. Ook wordt hij geprezen om de ingenieuze opbouw van zijn romans, om zijn aandacht voor de patronen en lijnen die hij in een tekst uitzet. Maar het belang van de vorm blijkt niet alleen uit Nabokovs schrijfp praktijk, maar ook uit de manier waarop hij leest. In de vergelijking met Rousset kwam Nabokov naar voren als diegene die de vorm van het literaire kunstwerk verbindt met een esthetische ervaring, en in het werk zelf op zoek gaat naar een verklaring voor (de samenhang van) die vorm. Dat zijn standpunten die ook bij het Russisch Formalisme terug te vinden zijn.

In wat voorafging, heb ik al af en toe gewezen op formalistisch aandoende elementen van Nabokovs poëtica. Zo bleek dat Nabokov en Sjklovski beiden literatuur een ‘vervreemdingseffect’ toekennen. Die term slaat specifiek op de esthetische ervaring die zowel Nabokov als Sjklovski koppelen aan de vormelijke elementen van een tekst. Daarnaast toonde ik aan dat Nabokovs conceptie van en omgang met een literair thema aanleunt bij Tomasjevski’s ‘thematologie’. Maar ook het onderscheid dat Nabokov maakt tussen een verhaal zoals het gelezen wordt en zoals het kan worden naverteld, vinden we bij de Russisch Formalisten terug. Andere gelijkenissen zijn de nadruk op de autonomie van een literaire tekst en de daarbij horende afwijzing van iedere historische, psychologische, sociologische ... kortom externe benadering van literatuur. Redenen genoeg dus om deze verwantschap verder onder de loep te nemen. In dit hoofdstuk wil ik meer concreet nagaan of en hoe de formalistische aandacht voor de

vorm te verenigen valt met de predominantie van de auteur. Die predominantie vonden we zowel bij Nabokov als Rousset terug. Op die manier is dit hoofdstuk ook op ‘methodologisch’ vlak een vervollediging. Wat Nabokov dacht over de subjectiviteit die met de creatie en perceptie van literatuur gepaard gaat, heb ik naar voren kunnen brengen door de fenomenologische literatuurwetenschap als raamwerk te gebruiken. Literatuur, in concreto een tekst, kan uiteraard ook worden beschouwd als een objectief gegeven. Na Nabokovs locatie op de ‘subjectivistische as’ te hebben vastgesteld, kan ik dankzij de ‘objectivistische as’ zijn coördinaten verder aanvullen.

Ik begin met een bondige voorstelling van de ontstaansgeschiedenis van het Russisch Formalisme en zijn belangrijkste principes. Daarna sta ik even stil bij wat er reeds is geschreven over de relatie van Nabokov ten opzichte van het Russisch Formalisme. Op basis van deze status quaestionis stippel ik de route uit voor de rest van dit hoofdstuk. Ik hoop de reeds bestaande bevindingen verdiepen, meer bepaald met betrekking tot de parallellen tussen Nabokov en Viktor Sjklovski. Sjklovski is van alle vertegenwoordigers van het Russisch Formalisme immers diegene die het meest wordt vergeleken met Nabokov. Dit omwille van hun gemeenschappelijke overtuiging dat de waarde van literatuur schuilt in haar verschil met de alledaagse taal en werkelijkheid, waardoor ze een zeg maar ‘louterend’ effect heeft op de lezer. Maar Sjklovski’s theoretische essays en romananalyses onthullen ook de cruciale verschillen tussen enerzijds zijn benadering, en bij uitbreiding de filosofische fundamenteën van het R.F., en anderzijds het gedachtegoed van Nabokov.

5.1.2 Het Russisch Formalisme¹

Het Russisch Formalisme² ontstond in het tweede decennium van de twintigste eeuw in de twee belangrijkste steden van Rusland. In Moskou groepeerde zich in 1915 een kring van linguïsten rond Roman Jakobson. In Sint-Petersburg (toen Petrograd) werd in 1916 OPOJAZ gevormd (een letterwoord gebaseerd op de Russische vertaling van ‘vereniging voor de studie van de poëtische taal’), waarvan Viktor Sjklovski, Boris Eichenbaum, Joeri Tynjanov en Boris Tomasjevski deel uitmaakten. Het R.F. ging in tegen de dominante vormen van literatuurstudie die in functie stonden van andere disciplines, zoals geschiedenis, sociologie of psychologie. Literatuur moest niet worden benaderd als de drager van een externe inhoud, zoals historische kennis, een sociaal engagement, een hogere werkelijkheid, of de gevoelens, ideeën of biografische achtergrond van een

¹ Deze samenvatting is gebaseerd op de lectuur van: Erlich, Victor. *Russian Formalism: History – Doctrine*. Parijs & Den Haag: Mouton, 1965 (1955). / Erlich, Victor. ‘Russian Formalism.’ In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 34, No. 4 (1973), pp. 627-638. / Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca (NY): Cornell U.P., 1984.

² Ik zal vanaf nu ‘Russisch Formalisme’ afkorten tot ‘R.F.’, behalve in titels.

auteur. Tegenover dergelijke mimetische en expressieve poëtica's pleitten de Russisch Formalisten voor de onafhankelijke, autonome status van kunst en literatuur.³ Literatuurwetenschap moest intrinsiek zijn en zich beperken tot de aard en de eigenschappen van literatuur zelf. Jakobson beschreef het onderzoeksobject meer bepaald als *literaturnost* ('literariteit'), 'that which makes of a given work a work of literature.'⁴ Men richtte zich dus niet zozeer op literatuur als geheel of op afzonderlijke werken, maar op hetgeen literair taalgebruik onderscheidt van het alledaagse taalgebruik.

Volgens Jakobson was 'literariteit' dus het product van specifieke ingrepen, technieken en procedés, die de auteur toepast op het taalmateriaal. Het Russisch-formalistische auteursbeeld is dus niet langer dat van de romantische visionair, maar dat van een technicus. De formalistische analyses waren erop gericht om de machinerie te laten zien die de tekst voortbrengt.⁵ Het klassieke onderscheid tussen vorm en inhoud maakte daarbij plaats voor een dichotomie geënt op verschillende fases in het creatieve proces, namelijk voor en na de bewerking door de auteur van zijn materiaal (feiten, ideeën, conventies ...) door procedés. Literatuur is met andere woorden bewerkte taal, aan de hand van compositorische en stilistische middelen georganiseerd tot kunst. Met betrekking tot literair proza wijzen Sjklovski, en na hem ook Eichenbaum, Propp en Tomasjevski, bijvoorbeeld op het verschil tussen 'fabula' en 'sujet', oftewel tussen het verhaal en de plot. De fabula is de logische voorstelling van de (reeks van) gebeurtenissen, volgens hun chronologie en causaliteit. Het sujet daarentegen slaat op de artistieke organisatie van deze gebeurtenissen zoals die door de auteur in de tekst tot stand wordt gebracht, inclusief de (structurele) elementen die overbodig zijn om het verhaal (de fabula) te kunnen reconstrueren. Het gehalte aan 'literariteit' in een tekst wordt dan vastgesteld aan de hand van het sujet: een tekst is meer literair naarmate de fabula, het basismateriaal, meer bewerkt is.

Dat kunst en literatuur als studieobject losstaan van de samenleving, betekent echter niet dat er geen enkele wisselwerking tussen beide mogelijk is. Sjklovski erkende in het verschil tussen poëtische en praktische taal een belangrijk effect, dat literatuur wel

³ Niet toevallig ontstond gelijktijdig met deze ontwikkeling in de literatuurtheorie binnen de praktijk van de literatuur zelf een nieuwe stroming, nl. het futurisme, die uitging van dezelfde autonomistische poëtica. De futuristen zetten zich eveneens expliciet af tegen het symbolisme, en legden de klemtoon op het werk zelf.

⁴ Jakobson, Roman. *Noveyshaya russkaya poeziya*. Praag, 1921, p. 11. Geciteerd in Erlich, 'Russian Formalism', p. 628. De vertaling van het citaat is waarschijnlijk van Erlich zelf.

⁵ Volgens Peter Steiner benadert Sjklovski in het bijzonder het literaire artefact als een machine. Hij haalt daarvoor Sjklovski's vergelijking aan van een literaire tekst met een auto, die steeds terugkeert in diens werk. Meer specifiek in *The Technique of the Writer's Craft* (oorspronkelijk *Teknika pisatel'skogo remesla*, uit 1928) schrijft Sklovski dat een tekst moet benaderd worden als een auto: een goede schrijver of lezer begrijpt waar alle onderdelen voor dienen en waarom ze op de ene of andere manier worden gebruikt. (Steiner, *Russian Formalism*, p. 46)

degelijk van een functie voorzag. Dit effect liet ik al aan bod komen in het eerste deel van dit proefschrift: het gaat om de vervreemding. De alledaagse, niet-literaire taal zorgt binnen deze idee voor gewenning. Het is een taalgebruik dat ons makkelijk doet vervallen in automatismen en routines, zodat we voorbijgaan aan wat woorden of beelden echt inhouden. Het doel van literaire taal, haar *raison d'être*⁶, is om deze gewenning te doorbreken. Terwijl alledaagse taal tot doel heeft het onbekende vertrouwd te maken, werkt literatuur in de omgekeerde richting. Een literaire tekst moet de lezer de dingen op een nieuwe manier doen bekijken, doordat hij de aandacht niet zozeer vestigt op *wat* er gezegd wordt, maar op *hoe* iets gezegd wordt. Het is dus de vorm van literatuur die zorgt voor een nieuwe perceptie.

Alvorens Nabokov te benaderen vanuit het perspectief van het R.F., wil ik eerst een reflectie toevoegen over de secundaire literatuur die ik daarvoor heb geraadpleegd. Een dergelijke 'status quaestionis' biedt me de mogelijkheid de rest van dit hoofdstuk te structureren en al bij aanvang te wijzen op belangrijke vragen en problemen.

5.1.3 Status Quaestionis

De affiniteit tussen Nabokovs denken en het R.F. wordt binnen de Nabokovstudies veel explicieter aangenomen dan bijvoorbeeld een verwantschap met de fenomenologische literatuurkritiek. John Bayley opent zijn essay over Nabokovs *LRL* met de opmerking dat '[Nabokov's] debt to Russian formalism is clear and evident,'⁷ maar gaat niet dieper op deze stelling in dan met een oppervlakkig voorbeeld over Sjklovski's en Nabokovs analyse van Poesjkins omgang met zijn heldin Tatiana (uit *Jevgeni Onegin*). Maurice Couturier citeert uit Nabokovs les over *Madame Bovary*: 'We shall discuss *Madame Bovary* [...] in terms of structures [...], thematic lines, style, poetry, and characters.' (LL 126) Couturier besluit daarbij: '[Nabokov] was a formalist of a kind, though he used none of the methodological instruments recommended by Eikhenbaum or Barthes.'⁸ En volgens Joseph Frank zou Nabokov zijn idee over de relativiteit van realisme en naturalisme⁹ wel eens kunnen hebben ontleend aan Eichenbaum en Jakobson.¹⁰ 'One assumes that Nabokov may have been familiar with these Russian works and was outlining their

⁶ Erlich, 'Russian Formalism', p. 629.

⁷ Bayley, John. 'The novelist as pedagogue: *Lectures on Russian Literature by Vladimir Nabokov*'. In: Idem. *Selected Essays*. Cambridge: Cambridge U.P., 1984, pp. 166-175 (p. 166).

⁸ Couturier, Maurice. 'Nabokov and Flaubert'. In: Alexandrov, *The Garland Companion*, pp. 405-412 (p. 406).

⁹ 'But realism, naturalism, are only comparative notions. What a given generation feels as naturalism in a writer seems to an older generation to be exaggeration of drab detail, and to a younger generation not enough drab detail.' (LL 146-147)

¹⁰ Frank bedoelt meer bepaald *Molodoi Tolstoi* ('De Jonge Tolstoj', 1922) van Boris Eichenbaum en 'O khudozhestvennom realizme' ('Over artistiek realisme', Tsjechische vertaling 1921, Russisch 1962) van Roman Jakobson.

results for his American students,' klinkt het.¹¹ Dat Nabokov vertrouwd was met het werk van Boris Tomasjevski en Joeri Tynjanov over Poesjkin, mag in elk geval blijken uit zijn bibliotheek en uit zijn commentaar bij zijn vertaling van *Jevgeni Onegin*.¹²

In verhouding zijn er relatief weinig studies gewijd aan de relatie tussen Nabokov en het R.F. Zoals Will Norman aangeeft, spitsen die studies zich doorgaans toe op de figuur van Sjklovski, gezien de gemeenschappelijke preoccupatie met het vervreemdingseffect.¹³ In het enige boek(deel) dat tot nu toe aan de formalistische invloeden in Nabokovs werk is gewijd, gaat Michael Glynn uit van meer dan een verwantschap: 'I would suggest that Nabokov read Shklovsky's *Art as Device* and that this helped shape his aesthetic.'¹⁴ Naast Glynn's boek gaan ook een aantal artikels in op de vraag hoe Sjklovski's esthetica in Nabokovs romans tot uiting komt. Vooral de romans uit Nabokovs eerste, 'Russische' periode zijn daarbij geliefde onderzoeksobjecten. Zo vertrekt Dale Peterson in zijn artikel 'Knight's Move: Nabokov, Shklovsky and the Afterlife of Sirin' van de stelling dat Sjklovski's boek *De Paardensprong* (1923, in het Russisch *Khod konja*, in het Engels *Knight's Move*) invloed heeft uitgeoefend op *The Real Life of Sebastian Knight* (1941).¹⁵ Nabokovs roman zou een mooi voorbeeld zijn van formalistische literatuur, die haar eigen werking op de voorgrond plaatst. Peterson citeert Nabokovs goede vriend Vladislav Chodasevitsj, die schreef: 'Sirin'¹⁶ is for the most part an artist of form, of the writer's device ... (he) reveals on the very spot the laboratory of his miracles.'¹⁷ Irina Paperno heeft hetzelfde uitgangspunt in haar artikel over *The Gift* (in het Russisch *Dar* (1938), de Engelse vertaling verscheen in 1963). In dit boek hanteert Nabokov sjklovskiaanse concepten als 'paardensprong' en 'verschuiving', die betrekking hebben op de idee dat kunst de werkelijkheid niet letterlijk weerspiegelt, maar het perspectief verandert en 'verstoort'. Paperno verduidelijkt: 'In Nabokov's novel, just as in Shklovsky's work [...] the knight's move suggests the idea that artistic representation is a distorted ("shifted") image of the object in reality.'¹⁸ Daarnaast

¹¹ Frank, Joseph. 'Lectures on Literature'. In: Alexandrov, *The Garland Companion*, pp. 234-258 (p. 244-245).

¹² Parker, Stephen J. 'Library'. In: Alexandrov, *The Garland Companion*, pp. 283-290 (p.288) en Norman, Will. *Nabokov, History and the Texture of Time*. Abingdon/ New York: Routledge, 2012, p. 165.

¹³ Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, p. 14. Norman verwijst meer bepaald naar de artikels van Dale Peterson en Irina Paperno en het boek van Michael Glynn.

¹⁴ Glynn, *Influences*, p. 37.

¹⁵ Peterson, Dale. 'Knight's Move: Nabokov, Shklovsky and the Afterlife of Sirin' (hierna 'Knight's Move'). In: *Nabokov Studies*, Vol. 11 (2007/2008), pp. 25-35. De gelijkenis ligt al in de titels: net zoals de naam van Nabokovs romans bevat ook de Engelse vertaling van Sjklovski's titel het woord 'Knight'.

¹⁶ Nabokovs toenmalige pseudoniem.

¹⁷ Chodasevitsj' artikel 'O Sirine' ('Over Sirin') werd oorspronkelijk gepubliceerd in Parijs op 13 februari 1937, in nr. 2354 (andere bronnen zeggen nr. 4065) van *Vozrozhdenie*, maar Peterson citeert uit de Engelse vertaling (vertaler niet vermeld) die in 1970 in het Winternummer van *Triquarterly* verscheen (p. 96).

¹⁸ Paperno, Irina.. 'How Nabokov's *Gift* is Made' (hierna 'Gift'). In: Brown, Edward J. (ed.) *Literature, Culture and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank. Part II*. Palo Alto, CA: Stanford U.P., 1992, pp. 295-322 (p. 296).

‘bewerkt’ het hoofdpersonage, een schrijver, zijn ‘materiaal’ ook op een manier die nauw verwant is met het formalisme.¹⁹ Paperno suggereert dat Nabokov zich voor de literaire technieken en kunstgrepen die hij daarbij toepast, waarschijnlijk liet inspireren door een boek van Sjklovski: *Material and Style in Lev Tolstoi’s ‘War and Peace’*.²⁰

Het onderzoek naar Nabokovs verhouding tot het R.F. heeft zijn potentieel mijns inziens allesbehalve uitgeput. Dit hoofdstuk van mijn proefschrift pretendeert uiteraard niet alle gaten te dichten. Maar literatuurwetenschappelijk gezien zijn er een aantal cruciale punten waarop Nabokov verschilt van het R.F. Meer bepaald Michael Glynn gaat volgens mij te licht over de individualiteit en subjectiviteit van de auteur als creatief kunstenaar. Voor Nabokov de spil van zijn literaire opvattingen, maar moeilijker te verenigen met de uitgangspunten van een autonomiebeweging. Om dit contrast naar voren te brengen zal ik gebruik maken van de lectures. In de voor handen zijnde literatuur wordt vaak ingegaan op Nabokovs romans, maar het is volgens mij verhelderend om nog meer gebruik te maken van het non-fictionele deel van zijn oeuvre, zoals de lectures maar bijvoorbeeld ook *Strong Opinions*.

Eerst zal ik de formalistische aspecten van Nabokovs poëtica duidelijk aanwijzen. Net zoals in het hoofdstuk over de fenomenologische literatuurkritiek kies ik daarvoor ook één vertegenwoordiger van het formalisme uit, Viktor Sjklovski. Dit omdat, zoals gesteld in de status quaestionis, Sjklovski het meest met Nabokov wordt vergeleken, maar ook omdat ik hierbij gebruik kan maken van het boek van Michael Glynn. Enerzijds weet Glynn namelijk op grondige, gevoelige en goed onderbouwde wijze de sjklovskiaanse aspecten van Nabokovs poëtica te duiden, zoals de idee van automatisering en de eigenschap van kunst om daar tegenin te gaan. Als eerste boek(deel) over het onderwerp is het een dankbare bron, en ik zal dan ook niet nalaten om zijn inzichten te betrekken bij mijn onderzoek. Anderzijds brengt de ontdekking van de verwantschap tussen Nabokov en Sjklovski Glynn blijkbaar tot het besluit dat Nabokov en Sjklovski over *elk* onderwerp volkomen hetzelfde dachten. De verschillen die hij onderkent, blijken binnen zijn betoog uiteindelijk toch altijd gelijkenissen te zijn. Zelfs een fundamenteel verschil wat betreft het bewustzijn van de auteur en daarbij horende concepten als genie en creativiteit wordt door Glynn snel onder de mat geveegd met weinig overtuigende argumenten. Het is mijn bedoeling om, ook op basis van mijn bevindingen uit de vorige hoofdstukken van dit proefschrift, Glynn te corrigeren en de verhoudingen tussen Nabokov en Sjklovski scherper te stellen. Na een vergelijking van de theorie pas ik de confrontatie toe in de praktijk door Nabokovs en Sjklovski’s analyses van het werk van Tsjechov en Dickens naast elkaar te leggen.

¹⁹ Paperno, ‘Gift’, pp. 310-311.

²⁰ *Material i stil’ v romane L’va Tolstogo ‘Voina i mir’*, Moskou, 1928. Referentie in Paperno, ‘Gift’ p. 311.

5.2 Nabokov en Viktor Sjklovski

5.2.1 De verwantschap: Kunst als procedé

Zoals reeds gesteld, is Viktor Sjklovski (1893 – 1984) de figuur die het vaakst in verband wordt gebracht met Nabokov. Ook in dit geval is er eerder sprake van ‘verwantschap’ en ‘gelijkenissen’ dan van ‘invloed’. ‘Alas, I am not one to provide much sport for influence hunters,’ vertelde Nabokov tijdens een interview in 1969 aan James Mossman. (SO 152) Nergens verwijst Nabokov rechtstreeks naar Sjklovski. Dat is dan ook de reden dat onderzoekers als Dale Peterson en Irina Paperno formuleringen gebruiken als ‘it is difficult to believe that [...] is unrelated to [...]’²¹, ‘closely associated’ en ‘it is very likely’²². Michael Glynn wijst op de onwaarschijnlijkheid dat iemand die, zoals Nabokov, in het Sint-Petersburg van de jaren 1910 opgroeide in een gegoede, intellectuele familie, niet vertrouwd zou zijn met zo’n ‘luidruchtige’ en polemische beweging als het formalisme.²³ Daarbij mogen we zeker niet vergeten dat Nabokov en het R.F. een belangrijke vijand gemeenschappelijk hadden: het marxisme.²⁴

Met betrekking tot Sjklovski verplaatst Glynn de focus van Sint-Petersburg naar Berlijn, waar zowel Nabokov als Sjklovski in 1922 aankwamen (hetzelfde jaar waarin Nabokovs vader bij een aanslag werd vermoord). Aangezien ze daar een jaar lang deel uitmaakten van dezelfde migrantengemeenschap, en binnen die gemeenschap van dezelfde groep (productieve) intellectuelen, hebben hun paden elkaar hoogstwaarschijnlijk gekruist. Ook daar bestaat helaas geen bewijs van. Maar los van de vraag of ze elkaar daadwerkelijk hebben ontmoet, en los van het feit dat Sjklovski in de herfst van 1923 alweer richting Rusland vertrok, onderstreept Glynn de ‘free cultural exchange’ die er in de jaren 1920 bestond tussen de migrantengemeenschappen in Berlijn en elders, en Rusland zelf. Op die manier heeft Nabokov altijd de kans gehad om op de hoogte te blijven van de activiteiten van en ontwikkelingen binnen het R.F.²⁵ Omre Ronen toonde bijvoorbeeld aan hoe Nabokov Sjklovski zelfs parodieerde.²⁶

²¹ Peterson, ‘Knight’s Move’. http://muse.jhu.edu/journals/nabokov_studies/vol11/11.peterson.html, 27/11/2014.

²² Paperno, ‘Gift’, p. 310 en p. 311.

²³ Glynn, *Influences*, p. 31.

²⁴ Als autonomiebeweging ging het R.F. regelrecht in tegen de marxistische ideologie dat literatuur (politiek) geëngageerd en ‘bruikbaar’ moet zijn. Nabokovs pleidooi voor de onafhankelijkheid van kunst ligt in de lijn van dit verzet? Reken daarbij nog eens zijn persoonlijke, zeer negatieve ervaring met het marxistische bewind en het mag niet verbazen dat hij uitspraken deed als ‘what is bad for the Reds is good for me.’ (SO 113)

²⁵ Idem, pp. 34-35.

²⁶ Ronen, Omre. ‘Puti Shklovskogo v “Putevoditele po Berlinu”.’ In: *Zvezda*, Vol. 4 (1999), pp. 164-72. Geciteerd in Peterson, ‘Knight’s Move’, noot 1.

Critici als Irina Paperno en Dale Peterson hebben voornamelijk de formalistische en ‘Sjklovskiaanse’ aspecten van Nabokovs *schrijverschap* belicht. Glynn is echter de eerste om dieper in te gaan op wat hij de ‘epistemologische’ verwantschap tussen Nabokov en Sjklovski (en bij uitbreiding het R.F.) noemt. Hij gaat ervan uit dat Nabokov *Kunst als procédé* heeft gelezen en dat Sjklovski’s tekst zijn esthetica mee heeft gevormd.²⁷ In het vervolg van zijn tweede hoofdstuk werkt hij deze hypothese verder uit. Eerst bekijkt hij de overeenkomsten in hun kritische benadering van literatuur, om daarna (zijn visie op) de meer fundamentele, achterliggende idee over het menselijk subject uit de doeken te doen.

Om te beginnen wijst hij op Nabokovs formalistische neiging om de autonomie van literatuur te benadrukken en haar te beschouwen als een linguïstisch fenomeen, eerder dan een ideologische manifestatie. Die twee eigenschappen maken dat zowel voor Nabokov als voor de Russisch Formalisten historiserende, sociologische, psychologiserende, politiserende of moraliserende benaderingen compleet uit den boze waren, en formele criteria de enige juiste.²⁸

Een tweede punt van overeenkomst tussen Nabokov en Sjklovski is hun theorie over de evolutie van de literaire vorm. Volgens Glynn was die evolutie voor Sjklovski en zijn kompanen een ahistorisch fenomeen, enkel onderhevig aan haar eigen, interne wetten en onafhankelijk van socio-culturele verandering.²⁹ In een notendop gebeurt het volgende: ‘A literary form becomes so familiar that it loses its estranging capacity and a strange new form must displace it.’³⁰ Nabokov lijkt uit te gaan van een gelijkaardig idee wanneer hij schrijft: ‘Paradoxically, the only real, authentic worlds are, of course, those that seem unusual. When my fancies will have been sufficiently imitated, they, too, will enter the common domain of average reality.’ (SO 118³¹) Kortom: de spil van literaire ontwikkelingen is de vervreemding, die steeds opnieuw moet worden gerealiseerd omdat na verloop van tijd altijd gewenning optreedt.

In navolging van die vervreemding is de derde gelijkenis het uitgangspunt dat een lezer voor uitdagingen moet worden gesteld als hij leest. Glynn verwijst naar Sjklovski’s concept van de ‘economie van de psychische energie’, dat hij in ‘Kunst als procédé’ hanteert om literaire taal te onderscheiden van alledaagse taal. Terwijl alledaagse taal erop is gericht de lezer zo weinig mogelijk psychische energie te doen verbruiken, moet

²⁷ Idem, p. 37.

²⁸ Idem, pp. 37-38.

²⁹ Voor aanvullende lectuur over de parallel tussen het Russisch-formalistische idee van literaire evolutie en dat van Nabokov, verwijs ik graag naar het boek van Will Norman (pp. 13-18) en het artikel van Irina Paperno (pp. 297-98). Norman gaat akkoord met Glynn’s stelling, maast wijst erop dat dit radicale standpunt vooral eigen is aan de beginjaren van het R.F, en het model na verloop van tijd ruimte liet voor een dialectische relatie met andere systemen. (pp. 16-17)

³⁰ Glynn, *Influences*, p. 39.

³¹ Geciteerd in Glynn, *Influences*, p. 40.

literaire taal net het tegengestelde doen. Bij Nabokov zien we, zoals ik zelf ook al heb aangestipt, dezelfde overtuiging. Literatuur mag de bekende (denk)patronen niet bevestigen en de lezer niet de herkenning geven die hij of zij zoekt. Enkel wanneer een lezer moeite moet doen, zal hij nieuwe en unieke ervaringen opdoen.³²

Als vierde en laatste element haalt Glynn Nabokovs schrijfstijl aan, en duidt die als ‘estranging in a Shklovskyite sense.’³³ Hij wijst op de talrijke onbetrouwbare, gestoorde vertellers in Nabokovs romans, en op zijn vaak ongebruikelijke, obscure woordenschat. Daarnaast zijn er ook de uitvoerige, uiterst gedetailleerde omschrijvingen, die Sjklovski zelf als een manier zag om het verhaal te vertragen en het lezen te bemoeilijken. Maar zoals ik zelf al schreef in deel 1, wijst Glynn er ook op dat Nabokovs voorliefde voor detail vooral de vervreemding tot stand brengt doordat ze ons dingen (opnieuw) leert zien in plaats van herkennen.

Om de ‘meest fundamentele affiniteit’ tussen Nabokov en Sjklovski vast te stellen, vertrekt Glynn van ‘Kunst als procédé’. Volgens hem presenteert Sjklovski in zijn essay over de aard van kunst in één adem ook een theorie over de menselijke geest, die Nabokov, zo gelooft hij, erg veelbetekenend vond. Laten we dus samen met Glynn de tekst eens van naderbij bekijken. Sjklovski begint met Potebnja’s stelling dat kunst gelijkstaat aan het denken in beelden, meer bepaald beelden die het onbekende uitdrukken door middel van het bekende. Maar volgens Sjklovski is het gebruik van beelden helemaal niet exclusief voor literaire taal (of bij uitbreiding kunst), en schuilt Potebnja’s fout dus in het feit dat hij geen onderscheid maakt tussen enerzijds beelden die deel uitmaken van ons praktisch denken en anderzijds het poëtische beeld, dat dient ‘om de impressie te versterken.’³⁴ Meer nog dan een verschil is er sprake van een *tegenstelling* tussen praktische en poëtische taal. Die heeft te maken met onze waarneming die, als we eraan gewend raken, automatisch wordt. Prozataal bewerkstelligt dit automatisme, maar ‘om de mens weer in staat te stellen het leven bewust te ervaren, [...] bestaat datgene wat wij kunst noemen. De kunst heeft tot doel de mens een ervaring van het object te geven, het hem te laten zien in plaats van te laten herkennen.’³⁵ ‘Herkennen’ is hierbij de automatische reactie van onze geest op bepaalde vertrouwde beelden, maar het ‘zien’ is het effect dat kunst realiseert dankzij vervreemding, die door allerlei verschillende technieken en ingrepen tot stand kan komen. De bedoeling is dus niet dat we het aangeduide object beter begrijpen, maar net

³² Glynn, *Influences*, p. 40;

³³ Idem, p. 42.

³⁴ Sjklovski, ‘Kunst als procédé’, p. 14. Ik gebruik hier de vertaling uit de bundel *Russies Formalisme* (uitgegeven door SUN in Nijmegen in 1982; pp. 11-32), waarbij de titel van Sjklovski’s essay volgens de oude spelling is vertaald als ‘Kunst als procédé’.

³⁵ Idem, p. 18.

dat we er een ‘specifieke waarneming’ van krijgen.³⁶ Daarom is de poëtische taal doorgaans ‘een konstrueerde [sic] taal’, en poëzie ‘een taal van remmingen en vervormingen’; dit tegenover de normale taal die wordt omschreven als ‘ekonomies [sic], algemeen toegankelijk en regelmatig.’³⁷

Glynn wijst nog eens expliciet op Sjklovski’s ‘model van de menselijke geest’, namelijk dat die geest de neiging geeft uit ‘economische’ overwegingen te vervallen in geautomatiseerde responsen, maar daarbij steeds verder weg drijft van de werkelijkheid en de zaken uit zijn omgeving reduceert tot hun voornaamste kenmerken. Aan de hand van die ‘symbolische representaties’ herkent de geest die zaken wel, maar hij ziet ze niet meer. Het object zelf verdwijnt en het leven lost op in het niets. Het is dus de rol van kunst op dit proces om te keren en in te gaan tegen wat Glynn passend omschrijft als de ‘bedrieglijke toestand’ (‘delusive state’) van onze geest.³⁸ Zoals Glynn aantoon, wordt binnen Nabokovs denken en werk een belangrijke rol toebedeeld aan gelijkaardige thema’s: de zintuiglijke waarneming, en in het bijzonder het zien, maar ook bedrog, waan en de kracht van kunst om die teniet te doen. Meer concreet verwijst hij naar Nabokovs monografie over Gogol.³⁹ ‘Some of Nabokov’s remarks suggest a marked affinity, conscious or otherwise, with Shklovsky’s aesthetic of automatization and artistic renewal of perception,’ klinkt het.⁴⁰ Hij haalt een citaat aan waarin Nabokov het verschil tussen de manier waarop Gogol dingen ‘ziet’ en de manier waarop ‘gemiddelde’ schrijvers en lezers dat doen, vergelijkt met het verschil tussen het menselijk oog en het gefacetteerde oog van een insect. Glynn stelt terecht dat dit net de reden is waarom Nabokov Gogol zo bewonderde: wegens diens capaciteit om de werkelijkheid te ontdoen van de lagen conventie en vertrouwdheid en onze perceptie ervan te vernieuwen.⁴¹ In zijn inleiding op zijn bespreking van *De Mantel* onthult Nabokovs omschrijving van Gogols talent inderdaad een erg ‘sjklovskiaanse’ esthetiek⁴²:

Gogol was a strange creature, but *genius is always strange*; it is only your healthy second-rater who seems to the grateful reader to be a wise old friend, *nicely*

³⁶ Idem, p.25.

³⁷ Idem, p. 31.

³⁸ Glynn, *Influences*, p.44.

³⁹ Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. Norfolk (CT): New Directions, 1944. (Herziene uitgave in 1961.) Het hoofdstuk over Gogol in de *LRL* is letterlijk overgenomen uit deze monografie.

⁴⁰ Glynn, *Influences*, p. 45.

⁴¹ Idem.

⁴² Het ligt meer voor de hand om Nabokovs tekst over *De Mantel* naast Eichenbaum’s essay over het verhaal te leggen. Terwijl Nabokov een veertigtal bladzijden aan Gogols *Dode Zielen* wijdt, is het stukje over *De Mantel* helaas slechts zeven bladzijden lang. Nabokov heeft het daarbij voornamelijk over het absurde karakter van Gogols wereld en de manier waarop diens stijl die absurditeit creëert, en vertelt dan de plot na. In deze lecture (als je de paar blaadjes al zo kunt noemen) atypisch voor Nabokov en niet representatief. En vooral niet echt bruikbaar als vergelijkingsmateriaal met Eichenbaums dertig bladzijden tellende tekst die het heeft over ‘skas’ (suggestie van spreektaal) en andere van Gogols kunstgrepen. Zie bibliografie voor referentie.

*developing the reader's own notions of life. Great literature skirts the irrational. [...] Steady Pushkin, matter-of-fact Tolstoy, restrained Chekhov have all had their moments of irrational insight which simultaneously blurred the sentence and disclosed a secret meaning worth the sudden focal shift. But with Gogol this shifting is the very basis of his art, so that whenever he tried to write in the round hand of literary tradition and to treat rational ideas in a logical way, he lost all trace of talent.*⁴³
(LRL 54)

In het eerste deel van dit proefschrift onderstreepte ik al de belangrijkste ‘nabokoviaanse’ principes die in dit citaat zijn samengebond: het verzet tegen conventie, gewenning, ‘common sense’, de ratio en alles wat een lezer als bekend en vertrouwd beschouwd, en de idee dat kunst net het tegenovergestelde doet door ons een nieuwe, unieke visie te geven en de werkelijkheid in al haar details naar voren te brengen. Ik kwam daarbij, net als Glynn, uit op de vaststelling dat dit het fundamentele raakpunt is tussen Nabokovs esthetica en die van Sjklovski. Glynn wijst daarbij ook op de ‘ocular trope’ die zo manifest aanwezig is in Nabokovs werk. Het is hierbij ter aanvulling ook interessant om op te merken hoe de Engelse vertaling van ‘Kunst als procedé’ nuances toevoegt die in de Nederlandse vertaling niet zijn terug te vinden. Terwijl het poëtische beeld in de Nederlandse vertaling functioneert ‘als middel om de impressie te versterken’, preciseert de Engelse vertaling dat het gaat om ‘imagery as a way of intensifying the impressions of *the senses*’.⁴⁴ Het Russische origineel leunt eerder bij de Nederlandse vertaling aan. Letterlijk staat er dat het poëtische beeld een ‘indrukversterkingsmiddel’ is.⁴⁵ Maar in de Engelse vertaling komt het contrast met het beeld als praktisch middel van het denken (wat Nabokov waarschijnlijk ‘ideeën’ zou noemen) des te scherper naar voren. Ze is weliswaar vrijer, maar gaat dieper in op het verschil tussen een ‘indruk’ als een cognitieve ervaring die je ‘ondergaat’ en ontvangt, en het praktische denken dat doelgericht en pragmatisch is. Hetzelfde gebeurt wanneer volgens de Nederlandse vertaling kunst bestaat ‘om de mens weer in staat te stellen het leven bewust te ervaren’, en volgens de Engelse ‘in order to *return sensation to our limbs*’.⁴⁶ De Russische tekst zegt dat kunst je opnieuw ‘het levensgevoel’ teruggeeft. Niet rechtstreeks in verband te brengen met de zintuiglijke waarneming, maar dat is ook niet zoals Nabokov het omschreven heeft. In elk geval: mocht Nabokovs citaat over

⁴³ Mijn cursivering.

⁴⁴ (Mijn cursivering.) Sjklovski, ‘Kunst als procedé’, p. 14. Engelse vertaling in Sjklovski, *Theory of Prose*. Elmwood Park (Ill.): Dalkey Archive, 1991, pp. 1-14 (cit. p.3). Hierna zal ik naar *Theory of Prose* verwijzen met de afkorting ToP. Voor de volledige referenties (vertaling en het Russische origineel), zie bibliografie.

⁴⁵ Ik kreeg hierbij de hulp van een bevriend literair vertaler/ docent Russisch.

⁴⁶ Sjklovski, ‘Kunst als procedé’, p. 18; en ToP, p. 6.

‘literature of the senses’ versus ‘literature of ideas’⁴⁷ zonder verwijzing in Sjklovski’s tekst zijn opgenomen, zou het weinig mensen opvallen dat het van de hand van een andere schrijver was.

Glynn toont aan hoe Nabokov die esthetiek zelf ook toepast in zijn romans aan de hand van supergedetailleerde beschrijvingen, alsof hij de werkelijkheid onder de loep neemt om haar in haar essentie te vatten. Deze ‘visuele kwaliteit’ duidt Glynn met een term van Martin Amis aan als ‘peeled eyeball intensity’⁴⁸: men neemt enkel en alleen waar, kijkt met het ‘blote’ oog in die zin dat het als een onbeschreven blad is, ontdaan van alle lagen van conventie en gewenning. Uit de lectures bleek ook dat Nabokov de kracht en de originaliteit van beschrijvingen, de ‘imagery’ die zo bepalend is voor de stijl als een schrijver, als norm hanteerde om de besproken romans te evalueren. De meest suggestieve passage over dit onderwerp vinden we terug in de les over *Bleak House*, wanneer Nabokov stilstaat bij Dickens’ beschrijving van een haven:

Some readers may suppose that such things as these evocations are trifles not worth stopping at; but literature consists of such trifles. Literature consists, in fact, not of general ideas but of particular revelations, not of schools of thought but of individuals of genius. Literature is not about something: it is the thing itself, the quiddity. [*Hier volgt onder andere een tweede stuk van Dickens’ beschrijving, fk.*] Let us pause: can we visualize that? Of course we can, and we do so with a greater thrill of recognition because in comparison to the conventional blue sea of literary tradition these silvery pools in the dark sea offer something that Dickens noted for the first time with the innocent and sensuous eye of the true artist, saw and immediately put into words. Or more exactly, without the words there would have been no vision; and if one follows the soft, swishing, slightly blurred sound of the sibilants in the description, one will find that the image had to have a voice too in order to live. [...] And for those who think that all magic is just play – pretty play – but something that can be deleted without impairing the story, let me point out that this is the story: [...].⁴⁹ (LL 116-17)

Glynn had ook deze passage kunnen gebruiken om te wijzen op de cruciale rol van noties als het oog, het zien, het visualiseren in Nabokovs poëtische terminologie. Maar uit dit fragment blijkt ook dat Nabokov erkent dat waarnemen niet louter visueel is, maar bijvoorbeeld ook auditief. De drang die Glynn in het werk van Nabokov onderkent

⁴⁷ ‘Contrasted here are the literature of the senses, true art, and the literature of ideas, which does not produce true art unless it stems from the senses.’ (LL 237)

⁴⁸ Amis, Martin. *Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions*. Londen: Jonathan Cape, 1993, p. 54. Geciteerd in Glynn, *Influences*, p. 45. Glynn voegt eraan toe dat Amis de uitdrukking gebruikt om de stijl van John Updike te beschrijven (niet die van Nabokov).

⁴⁹ Nabokovs cursivering.

om in literatuur ‘the thingness of things’ te vatten⁵⁰, wordt in dit citaat als een wet, of liever: een feit, geponeerd. Die ‘quidditas’ is daarbij het tegenovergestelde van wat door de literaire tradities en conventies wordt verwacht. Bovendien zou de revelatie ‘zonder de woorden’ niet plaatsvinden: de vervreemding gebeurt enkel in en dankzij de kunst, die op deze manier een onontbeerlijke rol krijgt toegeschreven in het hele proces.

Dankzij het boek van Glynn heb ik kunnen aanduiden waar Nabokovs denken raakt aan dat van Sjklovski. Op deze lijn wil ik verdergaan, door te onderzoeken hoe beiden te werk gaan wanneer ze zich buigen over concrete romans. Deze vergelijking zal uiteraard niet over de hele lijn gelijklopen. Die verschillen wil ik vervolgens verbinden met mijn voornaamste kritiek op Glynns benadering. Zo valt in bovenstaand fragment op dat Nabokov de vervreemding beschouwt als een verdienste van Dickens als kunstenaar. In ‘Kunst als procedé’ is dat allesbehalve het geval. Voor Sjklovski is een auteur als het ware een ambachtsman die verschillende technieken toepast, maar zelf niet verantwoordelijk is voor die technieken. Ik ben van mening dat Glynn nog verder had kunnen gaan in zijn duiding van dat verschil, en zal dan ook proberen aan te tonen dat dat verschil een symptoom is van een fundamentele discrepantie wat betreft de rol van het creatief bewustzijn.

5.2.2 Sjklovski’s *Theory of Prose* naast Nabokovs lectures

ToP is een eerder vroeg werk van Sjklovski. Het Russische origineel verscheen onder de titel *O teorii prozy* in 1925 in Moskou. De bundel bestaat uit tien hoofdstukken die elk een apart onderwerp behandelen en dus als afzonderlijke essays kunnen worden gelezen, maar die ook regelmatig naar elkaar verwijzen en in dat opzicht dus wel één geheel vormen. ‘Kunst als procedé’ is het eerste hoofdstuk; daarna volgen er ook nog twee andere inleidende essays: ‘Het verband tussen de priomen van de sujetvorming en de algemene stijlpriomen’ en ‘De structuur van fictie’.⁵¹ De teksten sluiten als volgt bij elkaar aan: in ‘RP&S’ legt Sjklovski uit hoe een auteur narratieve progressie kan construeren én kan afwisselen met vertraging. In ‘SoF’ gaat hij daarop verder, maar vanuit de vraag wat er dan precies nog nodig is om van een constructie van beelden, dialogen en beschrijvingen een verhaal te maken. Het antwoord kan dan bijvoorbeeld liggen in het contrast tussen de actie en de tegenwerking van die actie, in het toevoegen van een circulaire structuur (naast een progressieve) of in het gebruik van een

⁵⁰ Glynn, *Influences*, p. 45.

⁵¹ Ik zal werken met de Engelse vertalingen en vanaf hier dus ook verwijzen naar (de afkortingen van) de Engelse titels van deze teksten. De Engelse titels zijn ‘The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices of Style’ (*ToP* pp. 15-51, hierna ‘RP&S’) en ‘The Structure of Fiction’ (*ToP* pp. 52-71, hierna ‘SoF’). De eerste tekst staat in zijn Nederlandse vertaling in *De Paardesprong* (pp. 38-85, voor verdere referenties zie bibliografie).

raamverhaal of een rode draad (vertaald als 'threading device'). Hij verwijst daarbij naar de verhalen van Tsjechov en Tolstoj, maar ook naar *Duizend-en-één-nacht*, de *Decamerone*, *Lazarillo van Tormes* en *Don Quichote*. Ik zal eerst beide teksten nader toelichten om het beeld van Sjklovski's werkwijze scherper te stellen, en daarna overgaan naar Nabokovs lectures aan de hand van Tsjechov en Dickens.

Het vertrekpunt van 'RP&S' wordt gevormd door twee definities die Sjklovski ontleent aan Alexander Veselovski, die de 'etnografische school' vertegenwoordigt. Hij citeert:

- A) By *motif* I mean the simplest narrative *unit*, corresponding imagistically to the diverse needs of a primitive mind and to the needs of ordinary perception. [...]
- B) By *plot* I mean a theme, into which a variety of motif-situations have been woven.⁵² (ToP 16)

Hoewel Sjklovski in het vervolg van zijn tekst verder bouwt op deze definities, bekritiseert hij ook de theorie die Veselovski ermee verbindt. Volgens die laatste kunnen motieven (dankzij de eenheid van de materiële en psychologische condities in de vroege stadia van de menselijke ontwikkeling) onafhankelijk van elkaar ontstaan en toch nog overeenkomsten vertonen. Maar de *combinatie* van motieven die een *plot* is, kan zodanig ingewikkeld en uitgebreid zijn dat die eenheid van concepten en denkbeelden niet voldoende is om overeenkomsten te verklaren. Men kan met andere woorden met grote waarschijnlijkheid stellen dat er in die gevallen sprake is van ontlening.

Sjklovski gaat meteen in tegen deze stelling. Dat plotstructuren overeenkomsten vertonen, heeft allesbehalve uitsluitend met ontlening te maken. Zo blijkt wanneer Sjklovski wijst op de parallellen tussen een Indiaanse legende (van voor de kolonisatie) en een Europese, of die tussen een Egyptisch en een Turks verhaal waartussen vierduizend jaar ligt. De conclusie luidt dan ook: 'Fortuitous coincidences are impossible. Coincidences can be explained only by the existence of special laws of plot formation.' (17) De etnografische theorie veronderstelt dat de motieven en situaties binnen een verhaal verwijzen naar verhoudingen die daadwerkelijk hebben bestaan in de realiteit (incest verwijst naar hetaerisme⁵³, helpende dieren naar totemisme en het

⁵² Ik zal vanaf hier parenthetisch verwijzen naar (de paginanummers van) *Theory of Prose*. De Engelse vertaling bevat geen concrete referentie aan werk van Veselovski, maar de Nederlandse vertaling van 'RP&S' in *De Paardesprong* verwijst naar p. ii en p. 4 van het eerste deel van boek II van het *Verzameld Werk* van Veselovski dat werd uitgegeven bij de 'Academie van Wetenschappen'. Ik vind online helaas niet meer informatie over jaar en plaats van uitgave. Of de cursivering van Sjklovski is of reeds in Veselovski's originele tekst stond, is evenmin aangegeven.

⁵³ Veselovski noch Sjklovski verklaart deze term, maar Willem Frederik Veltman geeft de volgende definitie: 'de openlijke promiscuïteit van jonge meisjes en vrouwen voor het huwelijk, en het recht van bijslaap van alle mannelijke leden van een familie met de gehuwde vrouw van een van hen.' Veltman, Willem Frederik. *Hellas: herinnering, bezinning, toekomstverwachting*. Zeist: Christofoor, 2009, p. 85.

schaken van de bruid naar het weglopen om in het geheim te trouwen ('elopement')). (18) Daartegenover plaatst Sjklovski een conventie die volgens hem ten grondslag ligt aan alle kunstwerken: '... the situations in question, isolated from their interrelationships in reality, affect each other only in accordance with the laws of the given artistic nexus.' (19) Sjklovski poneert dus dat er wetten bestaan die eigen zijn aan het vertellen van verhalen zelf, los van de context waarin ze tot uiting komen. Hij besluit zijn tweede paragraaf dan ook met een algemene regel, namelijk dat een kunstwerk wordt benaderd tegen de achtergrond van en door de associatie met andere kunstwerken. De vorm van een kunstwerk wordt dan ook bepaald ten opzichte van vormen die reeds bestonden. De inhoud is daarbij van ondergeschikt belang, want 'the new form makes its appearance not in order to express a new content, but rather, to replace an old form that has already outlived its artistic usefulness.' (20)

Op dit moment in de tekst preciseert Sjklovski niet wat de 'artistieke bruikbaarheid' van een vorm concreet betekent, maar dat wordt geïmpliceerd aan het begin van de volgende paragraaf, waar de idee van 'vervreemding' tussen de regels door naar voren komt. Het doel van kunst is niet om zaken te vergemakkelijken, om te inspireren of te veralgemenen, schrijft Sjklovski. Veralgemeening is fundamenteel vreemd aan kunst, in tegenstelling tot 'particularisering' ('particularization', 22). Kunst 'verlangt naar het concrete' en maakt daarom geen gebruik van de brede, allesomvattende formules die eigen zijn aan het praktische denken. In plaats daarvan is kunst gebaseerd op een stapsgewijze ontwikkeling en op particularisering, zelfs van hetgene in een veralgemeende en eengemaakte vorm wordt voorgesteld.⁵⁴ Die 'progressieve structuur' steunt dan volgens Sjklovski op kunstgrepen als herhaling, tautologie, tautologisch en psychologisch parallelisme, vertraging van de actie, epische herhaling, het gebruik van sprookjes en legenden, peripeteia 'and many other devices of plot construction'. (22) In het vervolg van het hoofdstuk bespreekt en demonstreert Sjklovski deze technieken, met bijzondere aandacht voor de vertraging, die kan worden gerealiseerd door middel van een raamverhaal. In zijn besluit benadrukt hij opnieuw de vorm als structurerend principe, bijgevolg is er voor de analyse van een kunstwerk geen nood aan het concept 'inhoud'. (46)

In 'The Structure of Fiction' stelt Sjklovski dan de vraag wat er nodig is om van de progressieve accumulatie van motieven, die in principe eindeloos kan doorgaan, te komen tot een verhaal, dat als volledig en afgewerkt wordt beschouwd. Er moet een soort 'ongerijmdheid' worden gecreëerd in de opeenvolging van acties (53), bijvoorbeeld door het introduceren van een voorspelling die moet worden getoetst of een contrast of

⁵⁴ Cf. het concreet universele van Aristoteles, dat ik ook in verband bracht met Nabokovs concept van het 'beeld' (tegenover de 'idee'). Later in dit hoofdstuk citeert Sjklovski trouwens nog uit de *Poëtica*, maar dat komt hieronder nog aan bod.

conflict dat vraagt om de herstelling van evenwicht. Sommige verhalen roepen het gevoel op dat ze niet echt eindigen, en doen dat dan door middel van een ‘vals einde’ (56) of een ‘negatief einde’ (57). In de tweede paragraaf focust Sjklovski op het belang van parallellisme in de constructie van een kort verhaal, en hij verwijst daarbij naar Tolstoj. Dit brengt hem tot een tweede uiteenzetting over het vervreemdingseffect van kunst:

In order to transform an object into a fact of art, it is necessary first to withdraw it from the domain of life. [...] We must extricate a thing from the cluster of associations in which it is bound. It is necessary to turn over the object as one would turn a log over the fire. [...] A poet removes all signs from their places. An artist always incites insurrections amongst things. Things are always in a state of revolt with poets, casting off their old names and adopting new names and new faces. (61-62)

Volgens Sjklovski kan deze vervreemding onder meer tot stand worden gebracht door enerzijds beeldspraak (en dit brengt dan, zoals Nabokov bij Gogol opmerkte, een verschuiving (‘semantic shift’) teweeg), anderzijds door de progressieve, stapsgewijze structuur. Hij toont aan hoe Tolstoj dat concreet doet, en wijst dan op de parallellen in *Oorlog en Vrede* en *Anna Karenina*. (62-65) Tot slot komen er nog twee types van raamverhalen en twee types van de ‘rode-draadtechniek’ aan bod.

In de eerste paragraaf van ‘SoF’ wijst Sjklovski op de bijzonder structuur van Tsjechovs verhalen. Los van de theoretische affiniteiten creëert deze passage een eerste gelegenheid om Nabokovs leespraktijk uit de lectures naast die van Sjklovski te leggen. Nabokovs tekst over Tsjechov telt weliswaar een vijftigtal bladzijden, maar het verschil in lengte (met de korte passage bij Sjklovski) verhindert niet dat het contrast tussen hun respectievelijke aandachtspunten duidelijk naar voren komt. Sjklovski schrijft dat Tsjechov kiest voor erg alledaagse, ‘gewone’ thema’s, die voor een contemporain publiek [we schrijven 1925] zelfs oubollig kunnen overkomen. Het succes van Tsjechovs verhalen valt volgens Sjklovski dan ook toe te schrijven aan hun plotstructuren. Ondanks hun ‘dagdagelijkse’ inhoud onderscheiden ze zich van andere schetsen van het gewone leven door middel van bijzondere plotlijnen en onverwachte wendingen en uitkomsten. (57-58) Zo gebruikt Tsjechov vaak de techniek van de ‘vergissing’ (bv. een persoonsverwisseling) die dan bij de ontknoping wordt opgelost. (58-59) Ook gaat hij in tegen de conventies door bijvoorbeeld onverwachte eindjes te introduceren, of door kenmerken van verschillende genres door elkaar te gebruiken of te parodiëren.

Nabokov leest twee verhalen (‘De dame met het hondje’ en ‘In het ravijn’) en een toneelstuk (‘De Meeuw’). Ook hij wijst op onverwachte wendingen (LRL 260) en de

manier waarop bedrog⁵⁵ de rode draad vormt in 'In het ravijn'. (LRL 263-69) Maar de essentie van Tsjechov schuilt volgens Nabokov niet in structuur van dienst verhalen. Tsjechov beschrijft dan wel 'trivial unnecessary matters' (LRL 259) en zijn stijl kenmerkt zich niet door verbale inventiviteit, maar hij is desalniettemin een waar kunstenaar:

Chekhov managed to convey an impression of artistic beauty far surpassing that of many writers who thought they knew what rich beautiful prose was. He did it by keeping all his words in the same dim light and of the same exact tint of gray, a tint between the color of an old fence and that of a low cloud. The variety of his moods, the flicker of his charming wit, the deeply artistic economy of characterization, the vivid detail, and the fade-out of human life – all the peculiar Chekhovian features – are enhanced by being suffused and surrounded by a faintly iridescent verbal haziness. (LRL 253)

In tegenstelling tot Sjklovski typeert Nabokov Tsjechov niet aan de hand van 'objectief' observeerbare technieken, maar situeert hij diens talent in zijn stijl en zijn sfeerschepping. Hij spreekt van 'Chekhovian features': aspecten die hem als auteur eigen zijn en uniek maken. Sjklovski geeft ook wel aan dat Tsjechovs verhalen zich onderscheiden en bijzonder zijn, maar gebruikt de technieken die hij erin terugvindt niet om diens identiteit als schrijver te specificeren. De voorbeelden die Sjklovski aanhaalt, komen eerder over als illustraties van de formele 'wetten' die eerder welke schrijver naar believen zou kunnen toepassen, als hij maar genoeg inzicht verwerft in die wetten.

Ook interessant is de vergelijking van Sjklovski's en Nabokovs lectuur van Dickens.⁵⁶ Sjklovski buigt zich over *Little Dorit* (1855-57) en Nabokov leest *Bleak House* (1852-53). Toch is hun benadering in grote mate gelijkaardig. Glynn bespeurt bijvoorbeeld bij beiden de neiging om de autonomie van literatuur te benadrukken tegenover tendensen die Dickens als sociaal criticus willen beschouwen. Ze zijn niet geïnteresseerd in (de boodschap van) de inhoud, maar interpreteren en analyseren in termen van formele elementen, zoals structuur.⁵⁷ Zowel Sjklovski als Nabokov plaatst een klein aantal hoofdlijnen naast een groter aantal structurerende elementen. Bij Sjklovski gaat het om drie bestanddelen van de verhaallijn: (1) de liefde tussen Dorrit en Clennam, (2) de opkomst en ondergang van de rijkdom van de Dorrits en (3) Rigauds poging om Mrs. Clennam af te persen. Maar hij onderscheidt ook zes mysteries, die door het hele boek lopen en met elkaar verweven zijn. Daarvan zijn twee mysteries (het mysterie van de klok en dat van de dromen) 'fundamenteel': zij omkaderen de plot (maar worden niet opgelost). De andere vier lopen niet per se door de ganse roman en spelen een meer

⁵⁵ Mogelijk zou Sjklovski dit bedrog ook als voorbeeld van de 'techniek van de vergissing' beschouwen.

⁵⁶ Sjklovski, 'Dickens and the Mystery Novel', *ToP* pp. 117-46 / Nabokov, 'Bleak House', *LRL* pp. 63-124.

⁵⁷ Glynn, *Influences*, p. 38.

ondersteunende rol, zoals het voorbereiden van de ontknoping. Ze zijn gebaseerd op technieken zoals de inversie of een ‘negatief parallellisme’. (ToP 124-25) Afwisselend met de hoofdstukken waarin de mysteries aan bod komen, zijn er ook ‘chapters descriptive of manners and life’, die dienen om de actie te vertragen.⁵⁸ (ToP 126) De zes mysteries worden dan in afzonderlijke paragrafen besproken, waarbij Sjklovski uitgebreid citeert uit de verschillende hoofdstukken waarin het betreffende raadsel aan bod komt. Daarna bespreekt hij hoe de mysteries hun ontknoping krijgen, om in de laatste paragraaf nog eens aan te tonen hoe Dickens de parallelle lijnen van de twee groepen personages die aan het begin van de roman worden voorgesteld, ontwikkelt en met elkaar verbindt.

Nabokov onderscheidt in *Bleak House* drie hoofdthema’s en acht structurele lijnen (LL 69 en 100-113). Het begrip ‘thema’ wordt hier ook in structurerende betekenis gebruikt: als inhoudelijke, steeds terugkerende en afwisselende constanten geven de drie thema’s het boek vorm. Het gaat om ‘The Court of Chancery theme’, ‘the theme of miserable children and their relationships’ en ‘the mystery theme’. De ‘goocheltruc’ van Dickens bestaat er volgens Nabokov in de drie thema’s in evenwicht te houden en de eenheid te bewaren. Net zoals Sjklovski legt Nabokov dus de nadruk op de verbintenissen die Dickens construeert tussen deze thema’s en de betrokken personages, en stelt deze voor in een diagram.⁵⁹ (LL 69-71) Na een bespreking van deze thema’s en een uiteenzetting over vertegenwoordigers van de auteur (zie deel 1) behandelt Nabokov een na een, telkens op een paar bladzijden, de acht ‘structural features’ die *Bleak House* schragen. Die vertonen soms gelijkenissen met Sjklovski’s ‘mysteries’, in die zin dat het dan gaat om vragen die worden beantwoord of relaties tussen personages die worden verduidelijkt (bijvoorbeeld ‘Esther’s looks’ (LL 102-105) of ‘John Jarndyce’s curious courtship’ (LL 106-109)). Maar Nabokov bundelt ook verschillende ‘mysteries’ binnen één ‘inhoudelijke’ overeenkomst, bijvoorbeeld ‘sudden relationships’ (LL 112) of ‘impersonations and disguises’ (LL 109).

Sjklovski’s tekst bevat een heel aantal nabokoviaans aandoende ideeën en concepten. Zo wijst hij op de ‘recapitulerende beelden’ die Dickens aan het einde van een hoofdstuk gebruikt (ToP 127) en op het luistervinken (‘eavesdropping’, ToP 127-28) dat gebruikt wordt om iets nieuws te introduceren. Ook heeft Sjklovski oog voor de manier waarop voorspellingen en voorgevoelens worden ingezet om de roman te structureren (ToP 129). Op zijn beurt spreekt Nabokov over kunstgrepen die Sjklovski in ‘RP&S’ en ‘SoF’ aanhaalde, bijvoorbeeld op een dualisme (tussen goed en kwaad), conflicten (LL 68-69), herhalingen (118), suggestieve namen (121) en woordspelletjes (LL 122). Net als in

⁵⁸ Om onduidelijke redenen gebruikt Sjklovski bij deze omschrijving zelf ook aanhalingstekens. Ik heb niet kunnen achterhalen of Sjklovski hier een bron citeert.

⁵⁹ Bladzijde 71 wordt ingenomen door een fotokopie van het schema waarin Nabokov deze verbintenissen voorstelt.

andere lectures gebruikt Nabokov ook hier af en toe de term ‘device’⁶⁰ (bijvoorbeeld ‘the and-and-and device’, 121). Het mag duidelijk wezen: over de grote lijn loopt de aanpak van Nabokov en Sjklovski gelijk. Maar om zoals Glynn te beweren dat hij identiek is, gaat volgens mij een brug te ver. Glynn baseert deze bewering op één enkel concreet voorbeeld. Dat moet aantonen dat zowel Sjklovski als Nabokov de betekenis van een verhaalelement toeschrijft aan zijn structurele functie, en daarbij alle andere mogelijk betekenissen (sociaal-historisch, psychologisch, ...) ontkent. Glynn weigert echter oog te hebben voor Nabokovs nadruk op Dickens’ unieke talent. Dat blijkt vooral uit Glynn’s eenzijdige interpretatie van Nabokovs definitie van vorm (uit diezelfde ‘lecture’). Glynn wendt die aan om het formalistische karakter van Nabokovs benadering te illustreren (en dus de ‘identieke werkwijze’ te claimen), terwijl ze net wijst op een belangrijk *verschil* tussen Sjklovski en Nabokov. Het gaat om de formule ‘Form (structure and style) = Subject Matter: the why and the how = the what’.⁶¹ (LL 113) Vorm is dus structuur én stijl. Structuur is ‘the planned pattern of a work of art.’ (Idem) Het andere luik, stijl, definieert Nabokov als volgt:

... it means the manner of the author, his mannerisms, various special tricks; and if his style is vivid, what kind of imagery, of description, does he use, how does he proceed; and if he uses comparisons, how does he employ and vary rhetorical devices of metaphor and simile and their combinations. The effect of style is the key to literature, a magic key to Dickens, Gogol, Flaubert, Tolstoy, to all great masters. (Idem)

Hoewel deze definitie ook weer elementen bevat die aan Sjklovski doen denken (‘tricks’, ‘devices’), bevestigt ze vooral dat stijl persoonlijk en individueel is en verband houdt met de unieke artistieke identiteit van een auteur. Stijl heeft dan ook niet uitsluitend met (structurele) effecten te maken, maar ook met de manier waarop een auteur de zaken presenteert en speelt met taal en met beelden. Dezelfde dualiteit komt naar voren wanneer Nabokov op de laatste twaalf bladzijden van zijn tekst de stijl van Dickens onder de loep neemt. Hij bespreekt dertien kenmerken, waarvan de meeste aansluiten bij de ‘objectief’ observeerbare technieken die een lezer als Sjklovski zou kunnen aanstippen. Daarbij komen bijvoorbeeld de reeds aangehaalde ‘sjklovskiaanse’ elementen zoals herhalingen en woordspel aan bod, die ook Glynn gebruikt om op de verwantschap te wijzen. Maar Glynn negeert daarbij de aspecten van Dickens’ stijl die Nabokov aanbrengt en Sjklovski niet, zoals ‘vivid evocations’ (LL 114-17), ‘the Carlylean apostrophic manner’ (120) of ‘the humorous, quaint, allusive, whimsical note’ (121-22). Die aspecten hebben niet zozeer te maken met het toepassen van een kunstgreep als

⁶⁰ In de Engelse vertalingen van Russisch-formalistische teksten wordt ‘device’ standaard gebruikt als vertaling voor ‘procédé’.

⁶¹ Zie ook 3.3.1.

met de aanwezigheid van de ‘stem’ van de auteur. In dat opzicht heeft Sjklovski (simplistisch gesteld) slechts oog voor één luik van de tweeledige formule: enkel voor structuur, maar niet voor de beeldspraak en de sfeerschepping die zo typerend zijn voor de persoonlijke stijl van Dickens.

De grens tussen Sjklovski en Nabokov die hier verschijnt, is weliswaar dun. Immers: ook Sjklovski schrijft bepaalde technieken en kunstgrepen specifiek aan Dickens toe. Het samenbrengen van alle personages bij de ontknoping wordt bijvoorbeeld benoemd als een ‘Dickensian device’. (ToP 146) Maar wat ik bedoel, is wat ik aan het einde van de vorige sub-paragraaf aanstipte: lyrische uitlatingen over Dickens’ beschrijving van een haven, zoals die bij Nabokov voorkomt, zul je bij Sjklovski niet snel terugvinden. Het is op dat exacte punt dat de aanpak van Nabokov afwijkt van die van Sjklovski. Deze laatste omschrijft zijn streven in zijn voorwoord als volgt:

As a literary critic, I’ve been engaged in the study of the internal laws that govern literature. If I may bring up the analogy of a factory, then I would say that neither the current state of the world cotton market nor the politics of cotton trusts interests me. One thing alone concerns me: the number of strands that make up the cotton plant and the different ways of weaving them. (ToP vii)

Om de metafoor vol te houden: Nabokov is evenmin geïnteresseerd in de katoenmarkt of -fondsen. Maar het is ook niet hoofdzakelijk de weeftechniek op zich die hij (als het ware geïsoleerd) op de voorgrond wil plaatsen. Op dit punt wil ik graag terugverwijzen naar zijn onderscheid tussen de auteur als verhalenverteller, moralist/leraar en tovenaar. In zijn conclusie over Dickens gebruikt Nabokov dit onderscheid opnieuw: ‘Dickens is a good moralist, a good storyteller, and a superb enchanter, but as a storyteller he lags somewhat behind his other virtues.’ (LL 123) Dickens als kunstenaar triomfeert voor Nabokov over Dickens als moralistische leraar (die op de tweede plaats komt) en al helemaal over Dickens als verhalenverteller, die soms struikelt en daarom op de derde plaats terechtkomt. Volgens Nabokov vertoont *Bleak House* zwakke plekken wanneer de karakters met elkaar verbonden moeten worden in een actiepatroon, maar, zo besluit hij, ‘the general structure still remains excellent.’ (Idem) Eerder in de tekst schrijft Nabokov over Dickens:

As is quite clear, the enchanter interests me more than the yarn spinner or the teacher. [...] this attitude seems to me to be the only way of keeping Dickens alive, above the reformer, above the penny novelette, above the sentimental trash, above the theatrical nonsense. [...] It is in his imagery that he is great. (LL 65)

De verhalenverteller, degene die instaat voor de structuur van het verhaal door er patronen in te brengen, wordt in dit fragment omschreven als een ‘garens spinner’. En terwijl Sjklovski in het bovenstaande citaat duidelijk aangeeft enkel geïnteresseerd te zijn in de werkwijze van die garens spinner (i.e. structuurelementen), is dit voor Nabokov minder belangrijk: als een auteur geen tovenaar, geen kunstenaar kan zijn, is hij geen

goede schrijver. (LL 123) Om precies te zijn, spreekt Sjklovski zelfs niet over een persoon: niet over de garens spinner maar over de *techniek* van het weven, dat bovendien (volgens de metafoor) in een fabriek gebeurt en dus geassocieerd wordt met een technisch, mechanisch, machinaal proces. Een groter contrast met de 'magie' waar Nabokov het steeds over heeft, kan er niet zijn. Sjklovski spreekt steeds van 'wetten', terwijl er bij Nabokov altijd een geheimzinnige, onverklaarbare factor meespeelt, zoals wanneer hij op zijn beurt zijn streven omschrijft als 'a kind of detective investigation of the *mystery* of literary structures'.⁶² (LL 89) Nabokov lijkt hier noties van inspiratie en creativiteit in het achterhoofd te hebben, zaken die bij Sjklovski nauwelijks van tel zijn. Dat suggereert een fundamenteel verschil in hun denken wat betreft de oorsprong van literatuur en de rol van de schrijver. In de volgende paragraaf ga ik hier dieper op in.

Dickens is een 'tovenaar' dankzij zijn beeldspraak. Ik wil graag opnieuw de definitie citeren die Nabokov volgens Brian Boyd (impliciet) hanteert voor de toverkunst van literatuur: 'a writer's power to make any detail of an invented world spring to life, whether or not it confirms to the 'real' world outside.'⁶³ Het gaat dus niet om een kwaliteit die automatisch in de interne 'wetten' van de literatuur ligt besloten, maar om een gave die een auteur al dan niet bezit. Sjklovski heeft weinig tot geen interesse voor de wijze waarop een auteur de verbeeldingskracht van zijn lezers stimuleert en prikkelt. De opbouw die hij wil onderzoeken, is in de eerste plaats die van de roman als een object, als artefact, en niet zozeer die van de romanwereld ((zoals Nabokov). De wetten van de literaire taal creëren als het ware 'keuzemogelijkheden' die een auteur moet kunnen onderscheiden en toepassen, in plaats van dat deze technieken zijn ontsproten aan het talent van de schrijver. Bij Nabokov zien we dat Flaubert, Proust en de anderen op een geheel eigen manier kunstgrepen ontwikkelen, terwijl Sjklovski vooral eerst een bepaalde kunstgreep voorstelt om die dan te illustreren met een voorbeeld uit de praktijk. Zo benadert hij uiteindelijk ook Dickens: ter illustratie van en 'testmateriaal' voor zijn bevindingen over plotstructuren, meer bepaald die van de mysterieroman: na een lange inleiding over verhalen gebaseerd op 'vergissingen' en 'parallelismen' schrijft hij: 'For a more detailed analysis of the technique of the mystery, I have chosen *Litte Dorrit* by Dickens.' (ToP 126) Hij werkt expliciet vanuit een vooropgesteld plan. Uiteraard doet Nabokov dat op zijn manier ook, maar dan impliciet.⁶⁴ Bovendien heeft hij alleszins de *intentie* om vanuit de auteur en het boek zelf te vertrekken.⁶⁵ In de volgende en laatste paragraaf ga ik op zoek naar de achterliggende redenen voor dit contrast.

⁶² Mijn cursivering.

⁶³ Boyd, *The American Years*, p. 174

⁶⁴ Zo legt hij (zoals we bij Flaubert en Proust hebben gezien) ook Dickens zijn eigen meningen in de mond: 'And this is how Dickens meant his book to be appreciated.' (LL 117)

⁶⁵ Cf. 'We did not talk around books, about books; we went to the center of this or that masterpiece, to the live heart of the matter.' (LL 382)

5.3 Het conflict tussen taalsystemen en het bewustzijn

In het artikel 'Russian Formalism' schrijft Victor Erlich:

In their attempts to pin down the nature and situs [sic] of "literariness" the Formalists sought to steer clear of traditional answers. In line with their deep-seated distrust of psychology, they were impervious to all theories locating the *differentia* in the poet rather than the poem, invoking a "faculty of mind" conducive to poetic creation. The Formalist theoretician had little use for all the talk about "intuition," "imagination," "genius" and the like.⁶⁶

Deze passage wijst op het punt waar Nabokov lijnrecht tegenover het R.F. staat. Concepten als 'verbeelding' en 'genie' horen bij de belangrijkste pijlers van zijn poëtica. Binnen het R.F., en meer specifiek binnen de theorie van Sjklovski, is 'literariteit' een eigenschap waarmee poëtische taal zich onderscheidt van praktische, alledaagse taal. Een auteur zou zich dan kunnen verheffen boven zijn collega's door zich tot het uiterste te bekwamen in die kunstgrepen en technieken die voor literariteit en vervreemding zorgen. Maar het werk staat daarbij niet in relatie tot zijn subjectiviteit en identiteit. De enige 'conditio sine qua non' is het toepassen van procedés, maar wie dat doet, is van ondergeschikt belang.

Dit contrast met betrekking tot de figuur van de auteur en bij uitbreiding de menselijke subjectiviteit is erg opvallend. Michael Glynn stelt zichzelf de uitdaging te beargumenteren dat de formalistische opvatting van het menselijke subject grenst aan die van Nabokov. Eerst gaat hij in op de principes die Nabokov en het R.F. (schijnbaar) uit elkaar drijven. De formalistische benadering legt zich toe op het literaire systeem, en vindt antwoorden en verklaringen door te verwijzen naar dat systeem. De individuele auteur is van ondergeschikt belang; hij is immers enkel een medium, niet de instantie die de verandering in het materiaal realiseert, maar louter de 'drager' van de technieken, die zorgen voor het eigenlijke effect. Het heeft dus weinig zin om literatuur te benaderen in termen van genie en creativiteit. Nabokovs denken heeft echter de schrijver als uitgangspunt. Het is diens unieke, creatieve bewustzijn dat literatuur voortbrengt. Bovendien associeert Nabokov de literaire onderneming met abstracte concepten als 'genie' en 'inspiratie', waardoor hij zich nog verder verwijdt van de formalistische leer. Glynn legt uit dat de achterliggende filosofie van het formalisme er een is waarbij taal voorafgaat aan gedachte, en het individueel bewustzijn wordt beschouwd als het product van een talig systeem.⁶⁷ Maar toch, zegt Glynn, spreekt het

⁶⁶ Erlich, 'Russian Formalism', p. 628. De cursivering is van Erlich zelf.

⁶⁷ Tot nu toe is deze paragraaf een samenvatting van Glynn, *Influences*, pp. 47-49.

feit dat dit zo botst met de 'primacy of individual consciousness' die Nabokov postuleert, niet noodzakelijk tegen dat Nabokov en Sjklovski ook wat het menselijk bewustzijn betreft met elkaar in verband kunnen worden gebracht. Meer zelfs: Sjklovski's theorie van de automatisering kan begrepen worden als een *rechtvaardiging* van de centrale positie van het individuele bewustzijn. Zo getuigt ze een van een preoccupatie met het psychologische aspect van literatuur. Bovendien gaat de theorie volgens Glynn niet op als er geen individueel bewustzijn wordt verondersteld waar de automatisering, vervreemding en vernieuwde perceptie zich kunnen voordoen. Glynn verwijst daarvoor naar Michail Bachtin en diens commentaar op het R.F., meer bepaald de formalistische opvatting van literaire evolutie:

Only a person for whom a given construction is automatized can perceive against its background the other construction which must replace it according to the Formalist law of the succession of forms ... Estranging the work from the ideological horizon, the Formalists connected it all the more tightly with the fortuitous subjective conditions of perception.⁶⁸

Glynns conclusie luidt dan 'dat het mogelijk is' dat er zich geen paradox voordoet wanneer hij aanneemt dat er een fundamentele verwantschap bestaat tussen Nabokov en formalistische theoretici wat betreft het menselijk bewustzijn.⁶⁹ Een paar bladzijden eerder stelde hij ook al dat 'het allerm minst zeker is' dat de respectievelijke opvattingen van het bewustzijn die Nabokov en het formalisme hanteren tegengesteld zijn aan elkaar.⁷⁰ Dergelijke voorzichtige formuleringen wekken de indruk dat Glynn zich bewust is van de zwakke plekken in zijn vergelijking. Het valt bijvoorbeeld moeilijk vol te houden dat Nabokovs epistemologie in verschillende opzichten formalistisch is⁷¹ wanneer je later erkent dat het bewustzijn, dat voor Nabokov de kern is waar alle ervaring en kennis mee samenhangt, in het filosofische model dat het formalisme onderbouwt, wordt gedegradeerd '[from] a transcendental foundation to an empirical construction'.⁷² Het lijkt me afdoende bewezen dat Sjklovski's denken overeenkomsten vertoont met dat van Nabokov en het zelfs beïnvloed zou kunnen hebben. Maar wat de menselijke subjectiviteit en het bewustzijn betreft, in het bijzonder binnen beider literatuurwetenschappelijke opvattingen, komt de verwantschap me toch minder 'fundamenteel' voor dan Glynn graag zou willen. Praktisch elke poëtica maakt (al dan niet expliciet) veronderstellingen met betrekking tot auteur en lezer, met andere

⁶⁸ Bachtin, Michail en Medvedev, Pavel N. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Vertaald door A.J. Wehrle. Baltimore (MD): John Hopkins U.P., 1991, pp. 150-51. Geciteerd in Glynn, *Influences*, p. 51.

⁶⁹ Glynn, *Influences*, p. 51

⁷⁰ Idem, p. 49.

⁷¹ Idem, p. 24 en p. 31.

⁷² Matthews, Eric. *Twentieth Century French Philosophy*. Oxford: Oxford UP, 1996, p. 139. Geciteerd in Glynn, *Influences*, p. 49.

woorden de 'subjecten' die bij het literaire proces betrokken zijn. Dat de formalisten niet om het menselijk subject heen kunnen, wil niet zeggen dat ze meteen hun theorie over literaire creativiteit met Nabokov delen. Het vervreemdende effect van literatuur is bij wijze van spreken de 'basisidee' die we zowel bij Nabokov als bij het formalisme terugvinden. Het antwoord op de vraag hoe die vervreemding tot stand komt en gerealiseerd wordt, luidt echter anders. Volgens het citaat van Bachtin dat Glynn citeert, veronderstelt de formalistische theorie een bewustzijn om van vervreemding te kunnen spreken, maar enkel opdat dit bewustzijn het *onderscheid* zou kunnen maken tussen geautomatiseerde en vervreemdende vormen. Het bewustzijn is dan nog steeds slechts de 'plaats' waar vervreemding plaatsvindt, maar waar zij haar *oorsprong* vindt, wordt door het R.F. en Nabokov dus niet op dezelfde manier uitgelegd. Voor de Russisch formalisten, en in het bijzonder Sjklovski in 'Kunst als procedé', is vervreemding het kenmerk dat poëtische taal onderscheidt van de praktische taal. Daardoor is het, zoals Glynn schrijft, onderdeel van een literair en talig systeem dat volgens hun filosofie voorafgaat aan het individueel bewustzijn en losstaat van de individuele auteur. Voor Nabokov daarentegen is vervreemding nooit een algemene 'wet' of kenmerk, maar iets dat enkel een individu kan genereren bij een ander individu. Daarom is Glynn's bevinding dat ook Sjklovski's theorie belang hecht aan subjectiviteit, niet voldoende om een 'fundamentele verwantschap' met Nabokov te poneren. Want Nabokov eist meer: het is de *intersubjectiviteit* tussen auteur en lezer die garant staat voor de werking van literatuur. Het is dat uitgangspunt dat ik in het vorige hoofdstuk heb uitgewerkt. De fenomenologische literatuurwetenschap definieert het (ideale) lezen immers als het delen/ overnemen van het bewustzijn en de ervaringswereld van de auteur.

In zeker zin zouden we dus kunnen zeggen dat Nabokov net op dat punt afwijkt van Sjklovski en het R.F. waar zich zijn verwantschap met de fenomenologie situeert. Dat blijkt ook wanneer we ons buigen over de verschillende grondslagen van de filosofie die respectievelijk het R.F. en Nabokovs denken onderbouwt. Laten we meer specifiek hun opvatting van de werkelijkheid eens onder de loep nemen. Wat het R.F. en Nabokov daarbij gemeenschappelijk hebben, is het uitgangspunt dat literatuur niet mag worden beschouwd als een directe, volledig transparante reflectie van deze werkelijkheid. Volgens Glynn blijkt hieruit in welke mate het R.F. is beïnvloed door de linguïstiek van De Saussure. Verschillende talen benaderen de werkelijkheid op een verschillende manier en geven haar op een verschillende manier betekenis, waaruit volgt dat taal op zich geen 'direct' proces is waarbij (de onderdelen van) een reeds bestaande, vaststaande externe realiteit wordt benoemd.⁷³ 'There is no anterior "natural" world waiting simply to be described by language,' legt Glynn uit. 'That world is actually

⁷³ Glynn, *Influences*, pp. 31-32.

constituted by language and different languages, different individuals, will carve out different worlds.’⁷⁴

Ook voor Nabokov staat de werkelijkheid niet op zichzelf: we kunnen haar enkel benaderen vanuit ons bewustzijn, en zo beleeft elk individu de werkelijkheid anders: ‘Reality is a very subjective affair.’ (SO 10) In zekere zin vinden het R.F. en Nabokov elkaar dus in de veronderstelling dat de werkelijkheid voor iedereen verschillend is en literatuur er daarom nooit volledig mee kan samenvallen. Ook impliceren beide denkbeelden dat er een gemeenschappelijke grond is op basis waarvan individuen met elkaar kunnen communiceren, respectievelijk taal als gedeeld systeem en wat Nabokov de ‘objectieve werkelijkheid’ noemt. Maar vanuit dit vertrekpunt reizen Nabokov en het R.F. in tegenovergestelde richtingen. Het R.F. besluit dan om de objectieve, algemene wetten te onderzoeken van die gemeenschappelijke grond: taal (en meer specifiek literaire taal) als extern systeem, en niet zoals ze gebruikt wordt door het individu om zijn wereld vorm te geven. Vervreemding is dan een effect van literaire taal en wordt niet (zoals bij Nabokov) verbonden met het contrast tussen de individuele perceptie van een auteur en veralgemenende patronen. Het begrip ‘automatisering’ hangt bijgevolg ook niet rechtstreeks samen met het proces dat concepten en beelden *gemeenschappelijk* maakt; eerder gaat het om *gewenning*, een proces dat eigen is aan (de wetten van) de perceptie en de waarneming.⁷⁵

Nabokov daarentegen keert zich af van de ‘gemeenschappelijke grond’ en de objectieve wetten die daarin terug te vinden zijn. Het is net de individuele subjectiviteit die het waard is om onderzocht te worden, meer bepaald zoals ze zich manifesteert in een literair kunstwerk. Dat is hetzelfde uitgangspunt als de School van Genève hanteert. Automatisering ontstaat volgens Nabokov uit de wisselwerking tussen de persoonlijke beleving en de nood om een ‘objectieve werkelijkheid’ te construeren uit hetgeen binnen al die persoonlijke belevingen overlapt. Nabokovs concept van vervreemding gaat rechtstreeks in tegen dat proces, meer nog: ze kan zich enkel voordoen wanneer het ene individu met de unieke visie en belevingswereld van een ander individu wordt geconfronteerd en zo uit die constructie van ‘objectieve werkelijkheid’ wordt gehaald. In die zin schuilt de werking van literatuur in essentie dus niet in immanente wetten of aspecten, maar in het feit dat ze een communicatiemiddel is tussen auteur en lezer. Nabokovs vriend Chodasevitsj, die enerzijds zelf een formalistische aanpak hanteerde en deze ook toeschreef aan Nabokov, maar anderzijds ook kritiek uitte op het

⁷⁴ Idem, p. 32. Mijn curisvering.

⁷⁵ ‘If we examine the general laws of perception, we see that as it becomes habitual, it also becomes automatic,’ schrijft Sjklovski in ‘Kunst als procédé’ (ToP pp. 4-5)

formalisme,⁷⁶ formuleerde een reflectie die zijn ambivalente houding verklaart. Ik vermoed dat Nabokov zich erin zou kunnen vinden:

A device is a means and mode for transforming the reality that surrounds us into the reality of literature. ... The nature of the device, naturally, is determined by the angle at which such a transformation takes place. ... That angle depends, in turn, on the attitude and world-outlook of the artist. Therefore, the device, while not constituting the essence of the artist's world-outlook, is at the same time an indubitable and trustworthy index of that outlook. Art realizes itself not for the sake of the device (as the Formalists thought), but through it and in it. This does not lessen either the importance of the device or the necessity of investigating it, for in the final outcome the investigation of the device is the investigation of the artist's outlook. The device expresses and exposes the artist as the face expresses and exposes the man. The device is neither the goal nor the impulse of the creative act. But in so far as the creative act is realized in no other way than through it and even in it, it becomes no longer just the form in which the content is cast, but content itself.⁷⁷

John Malmstad noteert hierbij dat een formalistische analyse volgens Chodasevitsj het vertrekpunt moet zijn van elke oordeel of verslag over een auteur, maar daar nooit mag eindigen.⁷⁸ En dat is exact hoe Nabokov erover dacht: 'We can take the story apart, we can find out how the bits fit, how one part of the pattern responds to the other; but you have to have in you some cell, some gene, some germ that will vibrate in answer to sensations that you can neither define, nor dismiss.' (LL 251)

⁷⁶ Zie o.a. Malmstad, John E. 'Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent'. In: Jackson, Robert Louis en Rudy, Stephen (eds.). *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*. New Haven (CT): Yale Center for International and Area Studies, 1985, pp. 68-81. Nabokov zou zich hebben aangesloten bij de kritiek van Chodasevitsj (die hoofdzakelijk te maken heeft met wat Chodasevitsj beschouwde als het Bolsjewistische/Marxistische karakter van de formalistische benadering). Zie daarvoor Glynn, *Influences*, pp. 35-37; Paperno, 'Gift', p. 298, pp. 313-14 en Peterson, 'Knight's Move', in het bijzonder voetnoot 1.

⁷⁷ Chodasevitsj, Vladislav. 'Ter nagedachtenis van Gogol'. Oorspronkelijk verschenen als 'Pamjati Gogolja' in Parijs op 29 maart 1934 in nr. 3221 van het tijdschrift *Vozrozhdenie*. Het citaat is hoogstwaarschijnlijk vertaald door Malmstad zelf, die citeert van p. 85 van de heruitgave van het artikel in *Literaturnye stat'i i vospominanija* (New York, 1954). (Malmstad, 'Khodasevich and Formalism', p. 75.)

⁷⁸ Malmstad, 'Khodasevich and Formalism', p. 75.

Conclusie

Sensaties die je kunt niet kunt definiëren, noch negeren: uiteindelijk is dat hetgene wat literatuur een lezer volgens Nabokov te bieden heeft. Zoals ik in het eerste deel van dit proefschrift heb besproken, gaat het om dezelfde sensaties die een schrijver gewaarwordt wanneer hij inspiratie vindt. Ik wil deze sensaties nu in verband brengen met het vervreemdingseffect. Dat effect is dus niet alleen van toepassing op lezers, maar ook op schrijvers. (En wie kan, wanneer men Nabokovs theorie volgt, op de duur nog het onderscheid maken tussen die twee, wanneer het streven is dat ze één worden?) Voor Nabokov bestaat het vervreemdingseffect ook buiten literatuur en is inspiratie niets anders dan dat: het bewustzijn dat als het ware vanuit zichzelf, op mysterieuze wijze, een nieuw perspectief aanbiedt. 'A sudden live image constructed in a flash out of dissimilar units which are apprehended all at once in a stellar explosion of the mind,' zo definieert Nabokov inspiratie in de lectures. (LL 379) Maar deze omschrijving geldt ook voor het vervreemdingseffect. Volgens Nabokov ervaren we precies hetzelfde wanneer kunst ons raakt en iets in ons lijkt te veranderen. Literatuur is dan het middel waarmee deze sensatie wordt doorgegeven, en vervreemding ontstaat uit de ondoorgrondelijke, mysterieuze kracht van het bewustzijn.

Dat zijn denkbeelden die we bij het R.F. en in het bijzonder bij Sjklovski niet terugvinden. Het omgekeerde is daar waar: 'Formalism privileged the system of literature over the individual author. It was meaningless to invoke a creative essence because the author was vehicle not agent.'¹ Dit verklaart waarom Sjklovski wanneer hij Dickens leest, in tegenstelling tot Nabokov niet op zoek gaat naar de unieke manier waarop Dickens bepaalde beelden en indrukken oproept en versterkt. Sjklovski's notie van creativiteit komt niet voort uit de schrijver, maar uit het werk, zoals blijkt uit volgend citaat uit 'RP&S': 'a work of art also contains an element of creativity, a force of will driving an artist to create his artifact piece by piece as an integral whole. The laws underlying this creative will must be brought to light.' (ToP 41) Het gaat niet om een

¹ Glynn, *Influences*, p.47.

intuïtief en spontaan iets, maar om een systeem dat gehoorzaamt aan wetten die bestudeerd kunnen worden. Sjklovski waarschuwde voor ‘the dangerous lure of “the psychology of the creative process and the question of the laboratory of the genius”’.² Daarom zullen we nooit kunnen zeggen dat het denken van Nabokov en Sjklovski *fundamenteel* verwant zijn. Nabokov associeert de (literaire) kunst bij uitstek met het genie, dat zich niet aan wetten onderwerpt:

When we speak of a literary movement, the very word ‘movement’ shows that we are speaking of a crowd, while genius is solitary. Creation is the highest experience of a lonely spirit, it cannot be organized from outside, as industry can. After all, Moses had to ascend alone the last peak of Mount Sinai to get the tablets, and every prophet had to be alone to commune with God.³

Wanneer we een schrijver tot een beweging rekenen, gaat Nabokov ervan uit dat we dat doen door enkel nog te letten op die eigenschappen van het werk die niet uniek zijn voor die auteur. Dit valt voor Nabokov niet te rijmen met de idee van de inspiratie en de creatie als een goddelijke gave, die geschonken wordt aan de individuele auteur en hem isoleert van anderen. Literaire stromingen ontstaan wanneer het werk van het genie sporen begint na te laten in dat van andere schrijvers:

Only *after* creation has been achieved, only *after* God has spoken to his chosen one, can the artist-creator go back to mankind and give them the fruit of his spiritual experience. It is then seized upon by other writers, major, minor or minute who imitate the master and each other in a more or less individual manner, exchange (or steal) ideas, borrow techniques, mix a technique thus borrowed from one colleague to a plot taken from another, improve on a situation already used by a predecessor sufficiently to make it seem fresh and original and use a hundred other devices which finally lead to the writing of many books of a widely differing quality and color but having enough in common to justify their being thrown together in a ‘movement’.⁴

In dezelfde tekst spreekt Nabokov van een ‘ageless elite’ van schrijvers die de terra incognita veroveren waar de auteurs die na hen komen het zich gemakkelijk kunnen maken. Hij noemt een paar namen die hij tot deze groep rekent: Shakespeare, Poesjkin, Keats, Proust, Browning, Flaubert ‘and a score or so of others’. De schrijvers die in Nabokov in *LL en LRL* behandelt, behoren niet allemaal tot deze hoogste orde. Dat maakt

² Sjklovski, Viktor. *Third Factory*. Vert. Richard Sheldon. Ann Arbor (MI): Ardis, 1977, p. 156. Oorspronkelijk verschenen in 1925 als *Tertia Fabrika*. Geciteerd in Glynn, *Influences*, p. 47.

³ Nabokov, Vladimir. ‘Batiushkov and Gnedich’, ongepubliceerde lesnotities uit de *Vladimir Nabokov Papers* afkomstig uit de Berg Collection van de New York Public Library. Geciteerd in Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, p. 5.

⁴ Idem. Geciteerd in Norman, *Nabokov, History and the Texture of Time*, p. 18. Norman geeft niet aan of de cursiveringen afkomstig zijn van hem of van Nabokov.

hij niet expliciet duidelijk, maar de weinig verholen minachting voor bijvoorbeeld Dostojevski of Gorki of de kritische opmerkingen over Austen en Stevenson suggereren toch een en ander. In mijn eerste hoofdstuk ben ik ingegaan op de redenen voor Nabokovs uiteindelijke selectie. Maar wat uit de lectures als geheel naar voren komt, net als uit *Strong Opinions*, is inderdaad de idee van de artistieke creatie als een individuele, subjectieve ervaring waarmee een sterk mysterieus en spiritueel aspect verbonden is. We hebben gezien waar dit allemaal begint: bij een *sensatie*, die in het bewustzijn van de auteur iets op gang brengt. De la Durantaye selecteert een voorbeeld uit Nabokovs inleiding tot zijn Engelse vertaling van *Zashchita Luzhina*, zijnde *The Defense*. Nabokov vertelt hoe het idee voor de roman voor het eerst bij hem opkwam: ‘I remember with special limpidity a sloping slab of rock, in the ulex- and ilex-clad hills, where the main thematic idea of the book first came to me.’⁵ De la Durantaye wijst erop dat Nabokov niet spreekt van het moment *wanneer* hij geïnspireerd raakte, maar van de plaats *waar* dat gebeurde, wat insinueert dat de indrukken die die plaats opriep, niet bijkomstig waren. Misschien deed de hellende plaat hem plots aan een schaakbord denken, en daarna aan een personage dat alles in termen van schaak ziet? Of misschien riepen de afwisselende groepjes bloemen de associatie op met de alternatie van zwart en wit? Dat Nabokov dergelijke zaken vermeldt, stelt De la Durantaye, is misschien wel erg betekenisvol, in plaats van ‘mere mischief or coquetry.’⁶ Nabokov gaat niet verder in op de vraag wat hem dan precies inspireerde en hoe het idee voor zijn roman zich dan concreet vormde. Hij zou ook gewoon kunnen liegen hierover en het verhaal van de wandeling verzonnen hebben. Maar waar het om draait is dat Nabokov hier suggereert hoe bepaalde impressies, beelden, ervaringen ... die niet in de eerste plaats verbaal of conceptueel zijn, aan de basis (kunnen) liggen van een literaire creatie.

Ik heb Nabokovs idee van inspiratie uitgebreid besproken in het derde hoofdstuk van dit proefschrift. Maar het was ook de bedoeling om de schets van Nabokovs poëtica verder open te trekken naar de rol van de lezer en de status van het literaire kunstwerk. Ik ben nagegaan wat er volgens Nabokov gebeurt tijdens het schrijfproces, en hoe het leesproces zich daaraan kan spiegelen. Nabokovs schilderijmetafoor, die staat voor ‘the main thematic idea’ in het citaat uit *The Defense*, was illustratief voor de idee dat de initiële inspiratie zich als het ware kristalliseert, door middel van het schrijven, door middel van woorden, onder de vorm van scènes, dialogen, beschrijvingen ... en de verschillende lijnen die de schrijver volgens Nabokov aan de hand van ‘thema’s’ uitzet. De lezer legt de omgekeerde weg af. Hoewel het uiteindelijke doel van dit traject is dat de lezer zich in de creatieve geest van de auteur kan verplaatsen, is het ook nodig dat hij/ zij een actieve rol speelt en niet alleen zijn/ haar verstand gebruikt, maar ook een

⁵ Nabokov, Vladimir. *The Defense*. New York: Vintage, 1989, p. 7. Geciteerd in De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 184.

⁶ De la Durantaye, *Style is Matter*, p. 185.

literaire gevoeligheid ontwikkelt. De reden hiervoor heeft niet louter met Nabokovs narcisme te maken, want deze opvatting van de ideale lectuur is ook het uitgangspunt waarmee hij in zijn lessen het werk van andere schrijvers benadert. Ze ligt in Nabokovs overtuiging dat een roman het ene individu in staat stelt om de subjectieve visie van een ander individu in zijn eigen geest te beleven. Dit is een beweging die fundamenteel ingaat tegen de afvlakkende veralgemeningen en routines die het bestaan makkelijker maken, maar ook zijn schoonheid en waarheid ontnemen. Die patronen en automatismen maken volgens Nabokov deel uit van de 'objectieve werkelijkheid', die eigenlijk niet buiten ons om bestaat, maar slechts een constructie is. Nabokovs definitie van de realiteit is dus erg subjectief: we beleven de werkelijkheid zoals we haar in ons individuele bewustzijn waarnemen, en zo is die voor iedereen anders.

Maar hoe moeten we nu concreet lezen om die intersubjectiviteit tot stand te brengen? Nabokovs antwoord ligt minder voor de hand. Het luidt: door ons toe te leggen op de vorm van de roman. De inhoud van de roman, 'het verhaal', is hier niet prioritair. Noch de achterliggende filosofie, noch de levensvisie, noch de sociale, culturele of politieke standpunten die mogelijk in een roman terug te vinden zijn. De analyse van Nabokovs leesmethode wijst uit dat hij een formalistische en narratologische benadering hanteert. Hij toont de werking van literatuur aan de hand van bepaalde technieken die een auteur kan aanwenden, en die in sommige gevallen typerend zijn voor die auteur. Die technieken kunnen betrekking hebben op de manier waarop verhalen in elkaar zitten en hoe ze zijn opgebouwd. Daarbij maakt Nabokov gebruik van motieven (voor hem 'thema's') en wijst hij op de verhaallijnen die ze genereren. Andere ingrepen die Nabokov onderscheidt, hebben te maken met het vertelstandpunt en de voorstelling en functie van de personages, of met stijlfiguren en stilistische particulariteiten die in de romans voorkomen. Het vaststellen van die verwantschap met het formalisme is opvallend in het licht van die andere verwantschap die reeds was onderkend. De intentie om als lezer de eigen subjectiviteit te 'vervangen' door die van de schrijver, heeft Nabokov namelijk gemeen met de fenomenologische literatuurwetenschap zoals die door de School van Genève werd beoefend. Georges Poulets idee dat het lezen een individu in staat stelt 'de gedachten van een ander' te denken, zou van Nabokov veel bijval gekregen hebben. Bovendien blijken hij en Jean Rousset er beiden vanuit te gaan dat een ideale lectuur, die ons bij het bewustzijn van de auteur brengt, de roman vat als één gelijktijdige ervaring van alle interne relaties en connecties, en dat dit gebeurt voor het geestesoog op dezelfde manier als men met het fysieke oog een schilderij waarneemt.

Nabokovs poëtica bevat met andere woorden een subjectieve pool en een objectieve pool, wat de vraag oproept hoe hij die weet te verenigen. De enige manier om een antwoord te vinden, is door na te gaan hoe Nabokov zich precies verhoudt tot de stromingen waarmee hij die verwantschap vertoont. Met geen van beide valt Nabokov volledig samen, maar net door dat contrast krijgen we een scherper en vollediger beeld

van zijn poëtische identiteit. Ik wil die poëtische identiteit in dit besluit als volgt samenvatten. Nabokov verschilde van Rousset onder andere omdat hij *niet* tewerk ging vanuit de van te voren vastgestelde auteursintenties van Flaubert of Proust. Rousset verbond die met het mentale universum van een auteur. Nabokov zocht in de roman zelf naar de ontstaansredenen ervan. Nabokovs conceptie van lezen bestaat er niet in 'het wezen' van een auteur te vatten of de constitutieve elementen van diens identiteit te achterhalen. Idealiter vatten we de creatieve en artistieke werking van diens geest *terwijl hij het boek schrijft*. De lezer moet proberen in zijn leesact de schrijfact te ontrafelen. Met andere woorden: de kwaliteiten van een literair kunstwerk waar een lezer zijn aandacht op moet vestigen, hebben te maken met de schrijver en met de handeling van het schrijven. Ze stellen de lezer in staat om in zijn verbeelding de esthetische ervaring op te roepen die de auteur heeft beleefd, en het creatieve proces te reconstrueren dat daarop in de geest van de auteur heeft plaatsgevonden. Stijl, beeldspraak en structuur zijn dus de elementen waarmee een auteur zijn gehele kunstwerk geleidelijk aan overdraagt naar de geest van de lezer. Door zich toe te leggen op de vorm van een roman (of verhaal), de structuur ervan en de kunstgrepen, literaire en retorische technieken die een auteur toepast om zijn werk die vorm te geven, kan de lezer in zijn geest de romanwereld tot leven laten komen.

'The life of a device in the consciousness of the artist', zo omschreef Chodasevitsj Nabokovs belangrijkste thema in 1937.⁷ Op dat moment was Nabokov nog relatief jong, maar de uitspraak zou van toepassing blijven op het werk en het denken van de schrijver die zich later gewoon bij zijn echte naam zou noemen. Nabokov benaderde literatuur in termen van technieken en procedés, maar niet op een haast mechanische manier, zoals Sjklovski. Alle objectieve elementen van kunst betekenen niets op zich; ze betekenen niets zonder dat ze het leven meekrijgen van het creatieve subject bij uitstek: de kunstenaar. Zo worden object en subject uiteindelijk één.

⁷ Chodasevitsj, Vladislav. 'On Sirin'. Vertaald door M.H. Walker. In: Page, Norman (red.). *Vladimir Nabokov: The Critical Heritage*. Abingdon/New York: Routledge, 2013 (1982), pp. 61-64 (p. 63). Oorspronkelijk verschenen als 'O Sirine' in Parijs op 13 februari 1937, in nr. 2354 (andere bronnen zeggen nr. 4065) van het tijdschrift *Vozrozhdenie*.

Bibliografie

- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford U.P., 1953.
- Akhtar, Salman. *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis*. Londen: Karnac Books, 2009.
- Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995.
- Amis, Martin. *Visiting Mrs. Nabokov and Other Excursions*. Londen: Jonathan Cape, 1993.
- Aristoteles, *Poetica*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door N. van der Ben en J.M. Bremer. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 1988.
- Austen, Jane. *Mansfield Park*. Londen: Sovereign, 2012.
- Bachtin, Michail en Medvedev, Pavel N. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Vertaald door A.J. Wehrle. Baltimore (MD): John Hopkins U.P., 1991.
- Barthes, Roland. *Oeuvres complètes*. Cinq volumes, ed. par E. Marty. Parijs: Seuil, 2002.
- . 'De dood van de auteur'. In: Idem. *Het werkelijkheidseffect*. Samengesteld door R. Hofstede en J. Pieters, vertaald door R. Hofstede. Groningen: Historische Uitgeverij, 2004, pp. 113-22.
- Bayley, John. 'The novelist as pedagogue: Lectures on Russian Literature by Vladimir Nabokov'. In: Idem. *Selected Essays*. Cambridge: Cambridge U.P., 1984, pp. 166-175.
- Beaujour, Elisabeth Klosty. 'Translation and Self-Translation'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 714-724.
- Beyer, Christian, 'Edmund Husserl'. In: Zalta, Edward N. (red.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013). <http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/husserl/>, 31/01/14.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford U.P., 1973; 2° editie 1997.
- Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton (NJ): Princeton U.P., 1990.
- . *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton (NJ): Princeton U.P., 1991.
- Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1947.
- Brown, Clarence. 'Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov'. In: *Wisconsin Studies in Comparative Literature*, Vol. 8, No. 2 (1967), pp. 280-293.
- Chodasevitsj, Vladislav. 'Ter nagedachtenis van Gogol'. Oorspronkelijk verschenen als 'Pamjati Gogolja' in Parijs op 29 maart 1934 in nr. 3221 van het tijdschrift *Vozrozhdenie*.
- . 'On Sirin'. Vertaald door M.H. Walker. In: Page, Norman (red.). *Vladimir Nabokov: The Critical Heritage*. Abingdon/New York: Routledge, 2013 (1982), pp. 61-64. Oorspronkelijk verschenen als 'O Sirine' in Parijs op 13 februari 1937, in nr. 2354 (andere bronnen zeggen nr. 4065) van het tijdschrift *Vozrozhdenie*.
- Connolly, Julian W. (red.). *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge U.P., 2007 (2005).
- Couturier, Maurice. *Nabokov, ou la tyrannie de l'auteur*. Parijs: Seuil, 1993.
- . 'Nabokov and Flaubert'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 405-412.
- Daudet, Lucien. *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*. Parijs: Gallimard, 1929.

- Delabastita, D., Van Bork, G.J., Van Gorp, H., Verkruijsse, P.J., Vis, G.J. (red.). *Algemeen letterkundig lexicon* (2012). http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/, 17/2/2015.
- De la Durantaye, Leland. *Style is Matter. The Moral Art of Vladimir Nabokov*. Ithaca (NY) en Londen: Cornell U.P., 2007.
- Delage-Toriel, Lara. 'Brushing through 'veiled values and translucent undertones': Nabokov's pictorial approach to women'. In: *Transatlantica: American Studies E-Journal*, Vol. 6, No. 1 (January-June 2006). <http://transatlantica.revues.org/index760.html>, 10/11/2009.
- De Paul, Stephen. 'Phenomenological criticism'. In: Makaryk, Irena R. (red.) *Encyclopedia of contemporary literary theory : approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993, pp. 139-144.
- Derrida, Jacques. 'Force et signification'. In: Idem. *L'écriture et la différence*. Parijs: Seuil, 1967. pp. 9-50.
- De Vries, Gerard en Johnson, Don B. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam U.P., 2006.
- Dommergues, Pierre. 'Entretien avec Vladimir Nabokov'. In: *Les Langues Modernes*, Vol. 62, No. 1 (1968), pp. 92-102.
- Dorleijn, Gillis J. en Van den Akker, Wiljan J. 'Poetica en literatuurgeschiedschrijving.' In: *De nieuwe taalgids*, 84 (1991), pp. 508-526.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: an Introduction*. Oxford: Blackwell, 1996 (2^e druk).
- Eichenbaum, Boris. 'How Gogol's 'Overcoat' is Made'. In: Maguire, Robert A (red.). *Gogol from the twentieth century: eleven essays*. Princeton (NJ): Princeton U.P., 1974. Oorspronkelijk verschenen in 1918 als 'Kak sdelana 'Shinel' Gogolja'. Maguire gebruikt de versie die in Sint-Petersburg verscheen in 1924 in Eichenbaums bundel *Skvoz' literaturu* (Over literatuur). Ik neem aan dat Maguire ook de vertaler is (niet expliciet vermeld).
- Erlich, Victor. *Russian Formalism: History - Doctrine*. Parijs/ Den Haag: Mouton, 1965 (1955).
- '. 'Russian Formalism'. In: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 34, No. 4 (1973), pp. 627-638.
- Feifer, George. 'Two Hours with Nabokov'. In: *The Saturday Review of Literature*, 27 November 1976, pp. 20-26.
- Field, Andrew. *The Life and Art of Vladimir Nabokov*. Londen: Futura Publications, 1988.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance: Tome II*, ed. Jean Bruneau. Parijs: Bibliothèque de la Pléiade (n^o 284), 1980.
- Foster, John Burt Jr. 'Nabokov before Proust: The Paradox of Anticipatory Memory'. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 33, No. 1 (1989), pp. 78-94.
- '. 'Not T. S. Eliot, but Proust: Revisionary Modernism in Nabokov's "Pale Fire"'. In: *Comparative Literature Studies*, Vol. 28, No. 1 (1991), pp. 51-67.
- '. 'Nabokov and Proust'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 472-481.
- '. 'Nabokov and Modernism'. In: Connolly, Julian W. (red.). *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge U.P., 2007, pp. 85-100.
- Frank, Joseph. 'Spatial Form in Modern Literature'. In: Idem. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana U.P., 1968, pp. 3-62.
- '. 'Lectures on Literature'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 234-258.
- Genette, Gérard. 'Proust palimpseste'. In: Idem. *Figures: essais*. Parijs: Seuil, 1966, pp. 39-67.
- Glynn, Michael. *Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Gold, Herbert. 'Interview with Vladimir Nabokov'. In: *The Paris Review*, No. 41, Summer-Fall 1967. (Paginanummering onbekend) <http://www.theparisreview.org/interviews/4310/the-art-of-fiction-no-40-vladimir-nabokov>, 20/02/2015.
- Groden, Michael en Kreiswirth, Martin (red.). *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore (MD): John Hopkins U.P., 1994.
- Hillis Miller, Joseph. 'The Literary Criticism of Georges Poulet'. In: *Modern Language Notes*, Vol. 78, No. 5 (1963), pp. 471-488.

- '. 'The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski'. In: *The Critical Quarterly*, Vol. 8, No. 4 (1966), pp. 305-321.
- '. 'Geneva or Paris? The Recent Work of Georges Poulet'. In: *University of Toronto Quarterly*, Vol. 39, No. 3 (1970), pp. 212-228.
- Holub, Robert. 'Hermeneutics'. In: Selden, Raman (red.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge U.P., 1995, pp. 255-288.
- Holub, Robert. 'Phenomenology'. In: Selden, Raman (red.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge U.P., 1995, pp. 289-318.
- Husserl, Edmund. *The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Translated by David Carr. St. Evanston (Ill.): Northwestern U.P., 1970.
- '. *Cartesian Meditations : an Introduction to Phenomenology*. Vertaald door Dorian Cairns. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1982 (1960).
- '. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil. 1905-1920. Ed. Iso Kern. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. (Husserliana 13)
- '. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil. 1921-28. Ed. Iso Kern. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. (Husserliana 14)
- '. *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil. 1929-35. Ed. Iso Kern. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973. (Husserliana 15)
- Karlinksy, Simon (red.). *The Nabokov-Wilson Letters*. New York: Harper & Row Publishers, 1979. Gereviseerde en uitgebreide uitgave: *Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940-1971*. Berkeley (CA): University of California Press, 2001.
- Lawall, Sarah. *Critics of Consciousness: the Existential Structures of Literature*. Cambridge (Mass.): Harvard U.P., 1968.
- '. 'Geneva School'. In: Makaryk, Irena R. (red.) *Encyclopedia of contemporary literary theory : approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993, pp. 73-79.
- Leitch, Vincent B. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia U.P., 1988.
- Lemon, Lee T. en Reis, Marion J. (red. en vert.). *Russian formalist criticism : four essays*. Lincoln (Nebr.): University of Nebraska Press, 1965.
- Levin, Harry. 'Lectures on *Don Quixote*'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 226-234.
- Louria, Yvette. 'Nabokov and Proust: The Challenge of Time'. In: *Books Abroad*, Vol. 48, No. 3 (1974), pp. 469-476.
- McLean, Hugh. 'Lectures on Russian Literature'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 258-274.
- Magliola, Robert R. *Phenomenology and Literature: an introduction*. West Lafayette: Purdue U.P., 1978.
- Makaryk, Irena R. (red.) *Encyclopedia of contemporary literary theory : approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Malmstad, John E. 'Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent'. In: Jackson, Robert Louis en Rudy, Stephen (eds.). *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*. New Haven (CT): Yale Center for International and Area Studies, 1985, pp. 68-81.
- Matthews, Eric. *Twentieth Century French Philosophy*. Oxford: Oxford UP, 1996.
- Moraru, Christian. 'Time, Writing, and Ecstasy in Speak, Memory: Dramatizing the Proustian Project'. In: *Nabokov Studies*, Vol. 2 (1995), pp. 173-190.
- Moynahan, Julian. 'Nabokov and Joyce'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 433-444.
- Nabokov, Vladimir. *Nikolai Gogol*. Norfolk (CT): New Directions, 1944. (Herziene uitgave in 1961.)
- '. *Bend Sinister*. New York: Time, 1964 (1947).
- '. 'Problems of Translation: Onegin in English'. In: *Partisan Review*, Vol. 22, No. 4 (1955), pp. 496-512.
- '. *The Defense*. New York: Vintage, 1989 (1964).
- '. *Transparent Things*. New York: Vintage, 1989 (1972).

- . *Strong Opinions*. New York: Vintage, 1990 (1973).
- . *Look at the Harlequins!*. New York: Vintage, 1990 (1974).
- . *Lectures on Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- . *Lectures on Ulysses: A Facsimile of the Manuscript*. Bloomfield Hills (MI) and Columbia (SC): Brucoli Clark Publishers, 1980.
- . *Lectures on Russian Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- . *Lectures on Don Quixote*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- . *Selected Letters, 1940-1977*. Edited by Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- . *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Vintage, 1989.
- . *La Vénitienne et autres nouvelles*. Traduction par Bernard Kreise et Gilles Barbedette. Parijs: Gallimard, 1990
- . *The Annotated Lolita*. Edited with preface, introduction and notes by Alfred Apple, Jr. New York: Vintage, 1991.
- . *Verses and Versions: Three Hundred Years of Russian Poetry Selected and Translated by Vladimir Nabokov*. Edited by Brian Boyd and Stanislav Shvabrin. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 2008.
- . 'Batiushkov and Gnedich', ongepubliceerde lesnotities uit de *Vladimir Nabokov Papers* afkomstig uit de Berg Collection van de New York Public Library.
- Nicol, Charles. 'Teaching'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 705-709.
- Norman, Will. *Nabokov, History and the Texture of Time*. Abingdon/ New York: Routledge, 2012.
- Paperno, Irina.. 'How Nabokov's Gift is Made'. In: Brown, Edward J. (red.) *Literature, Culture and Society in the Modern Age. In Honor of Joseph Frank. Part II*. Palo Alto, CA: Stanford U.P., 1992, pp. 295-322.
- Parker, Stephen J. 'Library'. In: Alexandrov, Vladimir E. (red.) *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York: Garland, 1995, pp. 283-290.
- Peterson, Dale. 'Knight's Move: Nabokov, Shklovsky and the Afterlife of Sirin'. In: *Nabokov Studies*, Vol. 11 (2007/2008), pp. 25-35.
http://muse.jhu.edu/journals/nabokov_studies/vol11/11.peterson.html, 27/01/2010.
- Poulet, Georges. 'Phenomenology of Reading'. In: *New Literary History*, Vol. 1, No. 1 (1969), pp. 53-68.
- . *La conscience critique*. Parijs: Corti, 1971.
- Proust, Marcel. *Remembrance of Things Past*. Volume 1: *Swann's Way & Within a Budding Grove*. Vertaald door C.K.S. Moncrieff en T. Kilmartin. New York: Vintage-Random, 1982.
- Proust, Marcel en Rivière, Jacques. *Correspondance 1914-1922*. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door P. Kolb. Parijs: Plon, 1955.
- Pushkin, Aleksandr S. *Eugene Onegin*. Vertaald en van aantekeningen voorzien door V. Nabokov. 4 vols. New York: Bollingen, 1964. (Herziene uitgave in 1975.)
- Rivers, J.E. 'Proust, Nabokov and Ada'. In: Roth, Phyllis A. (red.) *Critical Essays on Vladimir Nabokov*. Boston: G.K. Hall & Co, 1984, pp. 134-157.
- Robinson, Douglas. *The Translator's Turn*. Baltimore (MD): John Hopkins U.P., 1991.
- Ronen, Omre. 'Puti Shklovskogo v 'Putevoditele po Berlinu''. In: *Zvezda*, Vol. 4 (1999), pp. 164-72.
- Rosengrant, Judson. 'Nabokov, Onegin and the Theory of Translation'. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 38, No. 1 (1994), pp. 13-27.
- Rousset, Jean. *Forme et Signification*. Parijs: José Corti, 1970 (1963).
- Rousset, Jean. 'Introduction: Pour une Lecture des Formes'. In: Idem. *Forme et Signification*. Parijs: José Corti, 1970 (1963), pp. i-xxvi.
- . 'Een aspect van de romankunst bij Flaubert: het gezichtspunt'. Vertaald door P.F. Driest. www.flaubert-nl.com/Jean%20Rousset.htm, 3/02/2010. [Origineel: 'Un aspect de l'art du roman chez Flaubert: Le point de vue'. In: *Forme et Signification*. Parijs: José Corti, 1970 (1963), pp. 109-134.]

- _____. 'Proust. A la recherche du temps perdu'. In: Idem. *Forme et Signification*. Parijs: José Corti, 1970 (1963), pp. 135-170.
- Seifrid, Thomas. 'Nabokov's Poetics of Vision, or, what *Anna Karenina* is doing in *Kamera Obskura*'. In: *Nabokov Studies*, Vol. 3 (1996), pp. 1-12.
<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/seifrid1.htm>, 2/10/2009.
- Selden, Raman (red.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge U.P., 1995.
- Shapiro, Gavriel. *The Sublime Artist's Studio: Nabokov and Painting*. Evanston (Ill.): Northwestern U.P., 2009.
- Sharpe, Tony. *Vladimir Nabokov*. Londen: Edward Arnold, 1991.
- Simon, John. 'The Novelist at the Blackboard'. In: *The Times Literary Supplement*, 24/04/1981.
- Sjklowski, Viktor. 'Kunst als procédée [sic]'. In: *Russies [sic] Formalisme*. Nijmegen: SUN, 1982, pp. 11-32. Oorspronkelijk verschenen als 'Iskoestvo kak prijom' in 1917 in Sint-Petersburg, als onderdeel van de bundel *Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka* (II).
- _____. *De paardesprong*. (vert. Tine Stuurman). Haarlem : De Haan, 1982. Oorspronkelijk verschenen als *Khod konja* in 1923 in Berlijn.
- _____. *Third Factory*. Vert. Richard Sheldon. Ann Arbor (MI): Ardis, 1977. Oorspronkelijke verschenen in 1925 als *Tertia Fabrika*.
- _____. *Theory of Prose*. Vertaald door Benjamin Sher. Inleiding door Gerald L. Bruns. Elmwood Park (Ill.): Dalkey Archive, 1991. Oorspronkelijk verschenen als *O teorii prozy* in 1925 in Moskou. De Engelse uitgave is een vertaling van de tweede druk uit 1929.
- Smith, Zadie. 'Rereading Barthes and Nabokov'. In: Idem. *Changing My Mind: Occasional Essays*. Londen: Hamish Hamilton, 2009, pp. 41-56.
- Sötemann, August L. *Over poetica en poëzie*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985.
- Sötemann, August L. 'Poetics and periods in literary history: A first draft.' In: Idem. *Over poetica en poëzie*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985, pp. 95-104.
- _____. 'Vier poëtica's'. In: Idem. *Over poetica en poëzie*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985, pp. 119-130.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford U.P., 1975.
- Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca (NY): Cornell U.P., 1984.
- Thirlwell, Adam. 'The Poet's Head on a Platter'.
<http://www.nybooks.com/articles/archives/2010/may/13/poets-head-platter/>, 10/6/2010.
- Tomasjevski, Boris. 'Thematics'. In: Lemon, Lee T. en Reis, Marion J. (red. en vert.). *Russian formalist criticism : four essays*. Lincoln (Nebr.): University of Nebraska Press, 1965, pp. 61-95. Oorspronkelijk verschenen als 'Tematika' in 1925 in Sint-Petersburg, in de monografie *Teorija Literaturi*.
- Van den Akker, Wiljan J. *Een dichter schreit niet : aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht: Veen, 1985.
- Veltman, Willem Frederik. *Hellas: herinnering, bezinning, toekomstverwachting*. Zeist: Christofoor, 2009.
- Warner, Nicholas O. 'The Footnote as Literary Genre: Nabokov's Commentaries on Lermontov and Pus[h]kin'. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 30, No. 2 (Summer 1986), pp. 167-182.

