

EDITH BRUGMANS

Het fascinerende van stream of consciousness-literatuur

Toegelicht vanuit *To the Lighthouse*

TOEGANG TOT HET INNERLIJK
VAN DE ANDER

Met stellig optimisme over de onderlinge betrokkenheid en welgezindheid van mensen opent Adam Smith zijn moraalfilosofische verhandeling *The Theory of Moral Sentiments* (1759/1790). Het ligt, volgens hem, 'in de aard van de mens met anderen mee te voelen, de ons vertrouwde emotie van medelijden is zoiets, en dus is de gedachte dat de mens louter zelfgericht is, evident onjuist'.¹

Smith legt meteen uit dat deze kennis mogelijk is dankzij de verbeelding. De verbeelding (*imagination*) is het vermogen zichzelf in een situatie van een ander in te denken: we stellen ons dan voor hoe we geraakt zouden worden en zouden reageren op de situatie waarin we zelf niet echt verkeren, maar de ander wel. De gevoelens die we in deze verbeelde toestand ervaren, noemt Smith 'sympathisch'. Hij betoogt verder dat de sympathische gevoelens tot uitdrukking komen in een moreel oordeel. De sympathisant oordeelt op basis van zijn meelevende emoties dat de ander gepast of ongepast reageert op de situatie waarin hij betrokken is.

Smith's theorie behelst vooral een uitwerking van de ethische betekenis van de sympathische gevoelens en de hierop gebaseerde oordelen, handelingen en houdingen. Hij herinterpreteert de klassieke ethische begrippen van deugd, plicht en geweten en ontwikkelt nieuwe analyses van de deugden van zelfbeheersing, humaniteit, verstan-

digheid, rechtvaardigheid en weldadigheid vanuit het begrip van imaginatief meeleven.

In deze bijdrage wordt slechts een enkel aspect van de inhoud van Smith's ethische theorie belicht en gaat de meeste aandacht uit naar zijn begrip van de verbeelding. In de volgende paragraaf wordt het domein van de verbeelding geschetst. Daaruit blijkt dat Smith steeds het standpunt van reëel bestaande personen veronderstelt. Betoogd wordt dat Smith dit standpunt in ethisch opzicht analyseert maar voorbijgaat aan de existentiële dimensie ervan. Een reflectie op die dimensie wordt wel geboden door de stream of consciousness-literatuur. Aan de hand van een interpretatie van Virginia Woolfs *To the Lighthouse* wordt deze reflectie ontvouwd. De derde paragraaf biedt een beknopte typering van de stream of consciousness-literatuur. In de vierde paragraaf wordt *To the Lighthouse* voorgesteld en wordt de passage die voor deze bijdrage relevant is, naar voren gehaald. De vijfde paragraaf bevat de interpretatie. Aangetoond wordt hoe de stream of consciousness-literatuur door de grensoverschrijdende werking van de verbeelding te beschrijven ook betekenis geeft aan de begrensdheid van het lichaam en zo een dimensie ter sprake brengt die bij Smith terzijde gesteld wordt. Op basis van deze analyse wordt, tenslotte, de fascinatie die uitgaat van stream of consciousness-literatuur verklaard.

HET DOMEIN VAN DE VERBEELDING VOLGENS SMITH

Smith's stellig optimisme werkt aanstekelijk. We herkennen ons waarschijnlijk goed in de 'wij' die Smith opvoert als subject van morele betrokkenheid en we vinden zijn beschrijving van het menselijk meeleven als een empathische activiteit wellicht direct toepasselijk op ons leven. Want hoe vaak zeggen we niet 'als ik jou was, zou ik dit ook (of: niet; of: anders) gedaan hebben' en 'daar kan ik wel

inkomen' in het volle besef dat ik de ander niet ben en dat mijn reactie gebaseerd is op denkbeeldige gevoelens terwijl de reactie van de ander voortkomt uit directe emoties. Maar hoe herkenbaar Smith's stelling over meeleven ook is, daarmee is nog niet duidelijk wat hier precies gaande is. Uit zijn verdere beschouwingen komen twee zaken naar voren die inzicht bieden in het domein van de verbeelding.

Ten eerste: bij de verbeelding hoort een bepaald type wereld. Terwijl rationele redeneringen werken met abstracte, algemene ideeën en terwijl zintuiglijke waarneming betrokken is op concrete bijzondere dingen, heeft de verbeelding betrekking op het intermenselijke leven. Haar wereld is de samenleving met haar moraal, geschiedenis, kunst en literatuur, kortom: de cultuur. Het is de wereld die tot stand komt dankzij de verstrekkende activiteit van de verbeelding. Meeleven is, volgens Smith, immers niet beperkt tot personen met wie men hier en nu samenleeft maar reikt verder naar personen uit een ver verleden en naar personages uit romans, komedies en tragedies. Sympathische interesse is gericht op het wel en wee van een concrete medemens maar kan ook de tragische liefde van Phaedra gelden, zodat de meelevende persoon 'haar vrees, haar schaamte, haar berouw, afschuw en wanhoop' deelt hoewel hij niet haar hartstochtelijke passie voor Hippolytus deelt.² En ook de lotgevallen van Cicero of Cato kunnen de sympathisant danig beroeren.³

Ten tweede: de gelijkens tussen actuele medemensen, historische figuren en fictionele personages is belangrijker dan het verschil. Het meeleven als act waardoor gevoelens van anderen worden eigen gemaakt, staat bij Smith voorop. Hij benadrukt dat de dankbare reactie van een medemens de meelevende aangenaam treft, dat de geschiedschrijving van Livius 'sympathische affecten' bij de lezer wekt, dat de tragedie van Racine de toeschouwer tot medelijden beweegt. Wanneer Smith in zijn colleges over retorica en schone letteren dieper ingaat op geschiedschrijving

en fictie, analyseert hij de retorische kenmerken waardoor het meeleven van de lezer of toeschouwer met de bedoelingen van de auteur en met de reacties van de beschreven personen en personages meer of minder goed lukt. Hij benadrukt dat transparant taalgebruik, kennis van zaken, overtuigende opbouw, beknoptheid en precisie bepalend zijn voor het saaie of levendige karakter van een vertoog en daarmee voor de interesse van de lezer. Moderne historici zijn erg saai en doods, terwijl Livius en Thucydides levendig schrijven: 'de antieken voeren ons als het ware in de omstandigheden zelf van de actoren en we voelen voor hen alsof het onszelf betrof'.⁴ En wat de schoonheid van poëzie betreft merkt Smith op dat deze niet afhangt van het gebruik van stijlfiguren maar van de helderheid van de beschrijvingen waardoor de sympathische communicatie wordt bevorderd.⁵

Smith hecht dus duidelijk minder belang aan het referentiele verschil tussen feit en fictie dan aan de retorische kwaliteiten, omdat juist die laatste doorslaggevend zijn voor de respons van de lezer. Hieruit blijkt, zoals Bryce aangeeft, dat Smith's ethiek en retorica te zien zijn als twee helften van een en dezelfde theorie waarin de verbeelding centraal staat en de nadruk ligt op het delen van gevoelens en attitudes en niet op feiten en ideeën.⁶ Hieruit blijkt ook dat Smith een exponent is van de bredere sensibiliteitsstroming die in de tweede helft van de achttiende eeuw het denken van moraalfilosofen, critici en literatoren beheerst.

Maar Smith's betrekkelijke zorgeloosheid over de waarheidsstatus van geschiedschrijving en literatuur wijst mijns inziens ook op een belangrijke vooronderstelling van zijn theorie. Smith's zorgeloosheid is, denk ik, te verklaren uit de omstandigheid dat in alle drie de soorten van verbeeldingsactiviteit eenzelfde empirische verankering verondersteld is. Het verschil tussen fictionele personages, historische figuren en actuele medemensen telt niet alleen zo weinig omdat de nadruk ligt op het meeleven, het verschil

heeft ook weinig belang omdat in alle gevallen impliciet wordt uitgegaan van een feitelijk, waar bestaan van sympathisanten. In alle gevallen is de empirische verankering die van echt levende, hier en nu bestaande individuen die daadwerkelijk meeleven met de ander.

De manier waarop Smith het proces van verbeelden beschrijft, verraadde deze empirische hechting, want met het gebruik van de 'wij'-vorm, dat hierboven al werd aangestipt, beroept hij zich erop. De 'wij' verwijst immers niet alleen naar een groep rond Smith, maar verwijst per se ook naar de lezer: de lezer die 'wij' leest wordt als subject meegetrokken in de beschreven act van sympathiseren – maar zit ondertussen wel hier en nu in zijn of haar stoel.⁷ Ik, als lezer, word door de wij-figuur van de tekst meegenomen naar verre verledens en fictionele sferen en naar situaties van concrete anderen, en ondertussen ben ik toch hier en nu. Welke vragen er ook zouden rijzen over het werkelijkheidsgehalte van personen en personages met wie wordt meegeleefd of over het waarheidsgehalte van de verhalen en teksten waarin ze worden beschreven, de verwarring tussen fictie en feit, tussen illusie en werkelijkheid kan nooit compleet zijn. En dit is zo omdat individuen die hier en nu leven het empirisch vertrekpunt voor de verbeelding vormen. Verbeelding, bewustzijn van en meeleven met de ander is een geestesactiviteit die *in actu* wordt voltrokken door hier en nu levende personen.

De vraag is echter wat deze empirische verankering nu betekent voor het begrip van de verbeelding. Gaat het slechts om de genetische band die inhoudt dat het ontstaan en standhouden van de cultuur, dus de wereld van moraal, geschiedenis, kunsten en literatuur, afhankelijk is van het denken en handelen van reëel bestaande mensen, zoals wordt betoogd door Amie Thomasson?⁸ Of is er meer aan de hand? Het komt mij voor dat de problematiek van de verhouding tussen geest en lichaam hier een rol speelt,

omdat de sociale wereld die gesticht wordt door sympathie afhankelijk is van de fysische wereld die gekenmerkt wordt door apart bestaande individuen.

Smith zinspeelt wel op deze problematiek maar thematiseert ze uitsluitend als een ethische kwestie. Hij merkt op dat een meelevende persoon heel goed beseft dat hij de ander niet echt is en betoogt dat dit besef juist door de sympathische reflexiviteit moreel gekleurd wordt. Het leven van mensen is, volgens Smith, nooit direct in termen van lichamelijke of materialiteit of fysieke werkelijkheid te begrijpen, maar primair in termen van verbeelding en dus van moraliteit. De mens verschijnt, met zijn intree tot de samenleving, op het toneel van de wereld die door sympathie wordt gecreëerd en in stand gehouden. Binnen die wereld wordt de mens beschreven en begrepen als een morele persoon wiens eerbiedwaardigheid in het geding is. Los van de sociale context zou de mens slechts een organisme zijn dat misschien iets ingewikkelder maar niet wezenlijk anders is dan een dier. Binnen de sociale context krijgt de mens betekenis als lichamelijk en geestelijk wezen, als persoon. Dit gebeurt precies doordat anderen sympathisch reageren. De mens krijgt daarom pas weet van zichzelf, ook van zijn eigen lichamelijke, dankzij de betrokkenheid van anderen. Maar daarmee is dit weten ook meteen moreel gekleurd, en Smith weet hoe de kleur uitvalt. Uitingen van lichamelijke aandoeningen worden al gauw ongepast gevonden, het uitschreeuwen van pijn bijvoorbeeld komt als misplaatst voor omdat de meelevende gevoelens op grote afstand staan.⁹

Formeel gezien is, volgens Smith, de sociale orde de morele en betekenisgevende orde; inhoudelijk gezien verschijnen de emoties die voortkomen uit een lichamelijke gesteltnis als passies die door zelfbeheersing in toom gehouden moeten worden, zelfs de stervenspijn verschijnt als reden voor het ontwikkelen van de deugden van geduld en gelijkmoedigheid.

De kwestie lijkt mij hiermee toch niet afgedaan, omdat de lichamelijkheid van mensen niet alleen ethisch maar ook existentieel telt. Smith's theorie biedt echter nauwelijks aanknopingspunten om deze existentiële dimensie te begrijpen. Toch doet ze, zoals we hierboven hebben gezien, een voortdurend beroep op de lichamelijke geïndividueerde, echt levende mensen als het empirisch ankerpunt van de verbeelding.

Zodoende belanden we op een punt waar we ons serieus moeten gaan afvragen of wij Smith's stellige optimisme over de onderlinge betrokkenheid en welgezindheid van mensen wel kunnen delen. Kunnen wij ons echt vinden in de 'wij' van Smith's theorie? Wie zijn wij als we het innerlijk gevoelsleven van anderen alleen maar via onze verbeelde, sympathische gevoelens kunnen naderen? Wie zijn wij als we ons eigen innerlijk leven alleen maar via het meeleven van anderen kunnen begrijpen en dus ethisch moeten begrijpen? Wat betekent het, niet in ethisch maar in existentieel opzicht, dat de wereld van de verbeelding afhankelijk is van mensen die geestelijk én lichamelijke bepaald zijn?

TYPERING VAN STREAM OF CONSCIOUSNESS-LITERATUUR

Wie meer wil weten over 'private en huiselijke affecties en liefde en vriendschap' doet er volgens Smith goed aan in de leer te gaan bij dichters en romanschrijvers.¹⁰ Zij schilderen de nuances en finesses van deze gevoelens het beste en zijn beter na te volgen dan de schematische Stoïcijnse filosofen die voor *apatheia* pleiten.

Met een variatie op dit advies stel ik voor dat wij voor meer inzicht in de *imaginatio* te rade gaan bij stream of consciousness-schrijvers. Hun werk toont de werking van de verbeelding op de twee niveaus die Smith onderscheidt: het gevoelsleven van personages wordt levendig voorgesteld door de auteur en daardoor raakt de lezer intens en

intiem betrokken bij hun lotgevallen. Maar er gebeurt meer, want de stream of consciousness-literatuur schept een taal waarin de existentiële betekenis van verbeelding tot uitdrukking komt. Niet alleen sleept ze de lezer mee in het verhaal en houdt ze hem een morele spiegel voor, ze reflecteert ook het concrete bestaan van individuen op een wijze die het 'veilige gevoel niet echt betrokken te zijn bij de lotgevallen van de personages' ondermijnt. De stream of consciousness-literatuur beschrijft het bewustzijn zodanig dat de lichamelijke bepaaldheid van mensen een heldere existentiële betekenis krijgt en niet, zoals bij Smith, in de schaduw van de ethiek wordt gesteld.

De term 'stream of consciousness literature' is in 1918 gebruikt door May Sinclair in een bespreking van romans van Dorothy Richardson. Sindsdien functioneert de term als naam voor een type literatuur, namelijk literatuur waarin bewustzijnsactiviteiten van personages het onderwerp, de vorm en de stijl bepalen.

De stream of consciousness-techniek houdt in dat de tekst zo gemaakt is dat hij het denken of bewustzijn van personages *in actu* articuleert zodat de lezer al lezende vervuld raakt van de gedachtegangen van de personages. De beschrijving gebeurt vaak in de directe rede. Het weglaten van interpunctie representeert de vloeiende stroom van het denken, het niet afmaken van woorden en zinnen toont het fragmentarische karakter van het denken, het associatieve van het denken wordt weergegeven in naar klank of naar beeld bijeengevoegde woorden. Deze syntaxis resulteert in betekenisclusters die spotten met logische, grammaticale en fysische wetten. In tegenstelling tot de tragedie waar, zoals Aristoteles uitlegt, de plot zich voltrekt in het handelen van de personages en het effect bestaat in een ethische verbetering van de toeschouwer, is in de stream of consciousness-literatuur niet het handelen maar het bewustzijn de drager van de verhaallijn en bestaat het effect in een existentiële reflectie van de lezer.

De stream of consciousness-literatuur beleefde een grote bloei tijdens het Interbellum. In deze periode spelen kapitaalgerichtheid van de economie, democratisering van de politiek en egalisering van sociale rangen en standen het individualisme in de kaart. Het zijn de jaren waarin de wonden toegebracht door de chemisch en technisch versterkte destructieve krachten van *la Grande Guerre* nog schrijven en waarin de eerste emancipatiegolf het gezinsleven van zijn Victoriaanse fundamenten losweekt. Het is de tijd waarin T.S. Eliot en Ezra Pound, twee Amerikaanse immigranten, in Londen samenwerken en de cultuur van Europa de maat nemen. Pound introduceert in 1912 het imagisme als norm voor moderne poëzie en verlost Eliots al te lange dichtwerk van overbodige Romantiek zodat in 1922 het moderne literaire veld van *The Waste Land* wordt uitgezet.

De grote Engelstalige romans die tot de stream of consciousness-literatuur worden gerekend zijn *Ulysses* (1922) van James Joyce, *To the Lighthouse* (1927) en *The Waves* (1931) van Virginia Woolf en *As I Lay Dying* (1930) van William Faulkner. Naast deze Engelstalige werken gelden romans van Gide, Thomas Mann, Proust, Musil, Du Perron als modernistische stream of consciousness-literatuur. Latere auteurs sluiten soms bij deze stroming aan, bijvoorbeeld Janet Frame.

Stream of consciousness-literatuur is de vergrotende trap van de monologue intérieur. Grote delen van de tekst worden in de vorm van een innerlijke monoloog geschreven, voor alle hoofdpersonages wordt deze vorm gebruikt en vanuit het perspectief van het bewustzijn van de personages worden de handelingen, de gebeurtenissen, de omgeving en de medemens beschreven.

Idealiter is er in dit type literatuur geen buitenstandpunt ten opzichte van de personages en is de stem van de verteller bijna uitsluitend hoorbaar in de stroom van gedachten van de personages. Realiter is die verteller er natuurlijk

wel. Wanneer Virginia Woolf Mr en Mrs Ramsay niet had gecreëerd in haar roman *To the Lighthouse*, zou de bewustzijnsstroom van dit echtpaar niet zijn ontstaan. En als het boek niet meer gelezen of besproken zou worden, zou die bewustzijnsstroom ophouden te bestaan. Ook voor stream of consciousness-literatuur is het empirisch anker van echt levende individuen onontbeerlijk in de genetische zin die Thomasson noemt, maar, nogmaals, de vraag is wat dit zegt over de menselijke existentie. Woolfs *To the Lighthouse* toont een antwoord.

PLOT EN KERNPASSAGE VAN *TO THE
LIGHTHOUSE*

Virginia Woolf publiceerde *To the Lighthouse* in 1927.¹¹ De roman is gebaseerd op haar jeugdervaringen. Als kind bracht ze de zomer door met haar familie in Talland House, in St Ives, Cornwall. De tocht naar de vuurtoren op een nabijgelegen rots vormde een hoogtepunt van het verblijf. In 1895 sterft haar moeder en daarmee komt een einde aan deze vakanties. De roman blikst terug op deze gebeurtenissen maar het is geen geschiedenis over het gezin Stephen. De roman is fictie en beschrijft een fictionele vakantie van fictionele personages.

De roman heeft drie delen. In het eerste deel, 'The Window', wordt een dag uit de zomervakantie van de familie Ramsay beschreven. Het verhaal opent met een toegeeflijk antwoord van Mrs Ramsay op de vraag van haar jongste zoon James of ze morgen naar de vuurtoren gaan. Ze zegt dat ze zeker kunnen gaan als het mooi weer is. Mr Ramsay komt tussenbeide en werpt tegen dat het geen mooi weer zal worden.

Deze openingspassage is de eerste penseelstreek van het portret van een huwelijk dat in de roman wordt getekend. Hij is een academisch filosoof en werkt over 'de relatie tussen subject en object en de aard van de werkelijkheid' en hij denkt daarover door, 'van A naar B en verder

naar Q' en het zou heel wat zijn als hij voorbij Q zou geraken en R zou bereiken.¹² Maar Mr Ramsay is slechts bijna een groot filosoof en vermoedt dat hij R nooit zal halen. Hij is trots op zijn gezin, zijn acht kinderen en zijn mooie vrouw. Zij bestiert het huishouden met vaste hand, ze regelt dat de kokkin een heerlijke Boeuf en Daube voorziet aan het omvangrijke gezelschap van haar gezin plus de logerende vrienden, ze leidt de tafelconversatie in goede banen, ze helpt de armen in het dorp, ze doet er alles aan om haar gasten, haar man en haar kinderen te beschermen en te behoeden voor ongelukken en kwetsuren. Maar Mrs Ramsay is niet helemaal een gelukkige vrouw.

Het tweede deel, 'Time passes', speelt tien jaar later en beschrijft hoe het vakantiehuis van een definitief verval wordt gered door de bezems en dweilen en grasmaaiers van poetsvrouwen en tuinlieden uit het dorp. Het personeel maakt het huis gereed voor de familie die weer komt, tien jaar na het overlijden van Mrs Ramsay.

In het derde deel, 'The Lighthouse', wordt de geschiedenis hernomen. Mr Ramsay maakt met twee van de kinderen en een bootsman de tocht naar de vuurtoren. De logee Lily Briscoe die tien jaar geleden vastliep in haar schilderij maakt het nu met één trefzekere strek van haar penseel af.

Het boek is grotendeels geschreven in stream of consciousness-techniek. De werking ervan komt bijzonder indrukwekkend tot uitdrukking in de passage over het bijeenzijn van Mr en Mrs Ramsay, in de kamer, aan het einde van de dag. Dit is de scène waarmee het eerste deel eindigt. Een miniem deel van de tekst waarin dit tafereel wordt beschreven heeft de vorm van een dialoog en inhoudelijk gezien is dat een nogal oppervlakkige conversatie; het grootste deel van de tekst reflecteert haar gedachten en de zijne. Mr en Mrs Ramsay zitten bijeen. Zij breit een roodbruine kous voor de zoon van de vuurtorenwachter; hij leest een roman van Sir Walter Scott voor zichzelf want als Scott een groot schrijver is, is hij misschien toch een groot

filosoof; zij leest een gedicht. Een enkele keer kijkt de een op of de ander en hun blikken kruisen elkaar even, ze lezen verder tot zij haar breiwerk weer oppakt en hem een nieuwtje vertelt. Wat echt gaande is, is de bewustzijnsstroom van haar en van hem. Zij denkt aan haar besognes en hij aan de zijne, maar ondertussen stroomt hun bewustzijn vol verlangen naar elkaar, ze willen iets van elkaar.

Mr Ramsay geeft zijn vrouw wat ze verlangt als hij haar terechtwijst dat ze de kous vanavond zeker niet afkrijgt: 'That was what she wanted – the asperity in his voice reproving her. If he says it's wrong to be pessimistic probably it is wrong, she thought; the marriage will turn out all right',¹³ en dat laatste slaat niet alleen op het nieuwtje dat ze hem net vertelde, dat Paul en Minta trouwplannen hebben.

Mrs Ramsay geeft haar man wat hij verlangt op haar eigen manier. Hij wil dat ze met zoveel woorden zegt dat ze van hem houdt, maar dat kan ze niet. Woolf schrijft:

But she could not do it; she could not say it. Then, knowing that he was watching her, instead of saying anything she turned, holding her stocking, and looked at him. And as she looked at him she began to smile, for though she had not said a word, he knew, of course he knew, that she loved him. He could not deny it. And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness) – 'Yes, you were right. It's going to be wet to-morrow.' She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again.¹⁴

De wijze waarop Woolf beider verlangen en het antwoord erop beschrijft, is voor mij een kernpassage: hier impliceert Woolf een essentieel inzicht over de reikwijdte en grenzen van de verbeelding. Dit verdient verdere uitleg.

De lezer die zich laat meevoeren door de syntactische orde en semantische velden zal vaststellen dat de roman de werking van de verbeelding zeer mooi vertolkt. De innige innerlijke betrokkenheid van Mr en Mrs Ramsay schijnt door in de korte dialoog krachtens de lange articulatie van hun bewustzijn van zichzelf en van elkaar. De stream of consciousness-taal verheft de minimale plot van het huiselijke lezen en breien en even opkijken en praten en uit het raam kijken en glimlachen tot een drama van liefde en verlangen. De bewustzijnsstroom die naar inhoud en vorm in de tekst gerepresenteerd wordt, wordt meevoltrokken in de *imaginatio* van de lezer.

Smith's these dat mensen elkaars gevoelens kunnen kennen door hun verbeelding te gebruiken, vindt hier een overtuigende bevestiging. Mrs Ramsay weet precies hoe haar man zich voelt als hij Scott leest en hij weet haarfijn wanneer haar gedachten de pessimistische kant opgaan en grijpt in door haar aan te spreken over de kous. Deze echtelieden kennen elkaars ziel. De lezer raakt al lezende vol van het gespannen verlangen dat bij hen beiden steeds intenser wordt en om vervulling vraagt.

Maar er is meer aan de hand dan dit succesverhaal van imaginatieve betrokkenheid, want Woolf laat zien hoe de verbeelding afhankelijk is van de lichamelijke bepaaldheid en brengt daarmee een existentiële dimensie aan. De belangrijkste aanwijzing hiervoor ligt besloten in de laatste zin van de geciteerde passage, de zin waarmee het eerste deel van de roman eindigt: 'For she had triumphed again.' Hier wordt het broze evenwicht van de innerlijke intimiteit doorbroken door de suggestie dat er ondertussen ook een strijd gevoerd is die Mrs Ramsay heeft gewonnen. Maar wat wint zij? Hoe en waarom triomfeert Mrs Ramsay?

Uit Smith's analyse leerden we hoe de verbeelding verder reikt dan de zintuigen en hoe zij grenzen overschrijdt: de uiterlijke grenzen tussen het zelf en de ander, de temporele grenzen tussen heden en verleden, en de ontologische grenzen tussen feit en fictie. De verbeelding is het vermogen van de geest om uit de tijdruimtelijke beperktheid van het lichamenlijk bestaan te breken en een uitgebreid, uitgestrekt geestelijk leven te leiden.

Deze tijdruimtelijke uitgestrektheid van de wereld van voorstellingen, gevoelens en herinneringen wordt in Woolfs roman weerspiegeld in de beschrijvingen van natuurverschijnselen. Een gedachtesprong, een mijmering of een herinnering wordt verdubbeld met een naar de beweging gelijkaardige speling van de natuur. De golven, de zeewind en het zeelicht zijn de meest gebruikte fenomenen om de spanwijdte van de geest te beschrijven en Woolf voert deze techniek door tot op grootse hoogte in het derde deel van de roman waar het opsteken en vallen en weer opsteken van de zeewind de natuurlijke begeleiding is van de door rouw beladen tocht naar de vuurtoren.

Deze natuurbeschrijvingen zijn, denk ik, niet te begrijpen in romantisch-symbolische zin alsof de natuur zelf echt een soort geest is. Woolf gaat eerder imagistisch te werk: de beelden van de natuur worden in juxtapositie geplaatst naast de beelden van het bewustzijn.¹⁵ De gedachten stromen zoals de zee stroomt, en omgekeerd. Zo hier al van metaforiek sprake is, dan toch van een wederkerige metaforiek omdat Woolf de natuur in de pas laat lopen met het bewustzijn.

Maar Woolf gebruikt de natuurbeschrijvingen ook in een diepere betekenis. De natuur is niet alleen spiegel van de geest, ze is ook de verschrikkelijke kracht die de eindigheid van het menselijk leven meebrengt. De natuur dringt de vernietiging van het menselijk leven onontkoombaar op.

Deze betekenis van de natuur wordt door Mrs Ramsay onderkend. Zij beseft dat de continuïteit van het leven

altijd een weerslag vraagt in individuele wezens, ze weet dat deze natuurwet zich bij uitstek manifesteert in het solitaire sterven dat voor ieder onvermijdelijk is. Ze hoort de golfslag als een bezwerende troostrijke begeleiding van haar gedachten aan haar kinderen en beluistert dan een 'oud wiegelied' in de natuur, maar ze hoort ook hoe deze golfslag kan omslaan in 'het tromgeroffel dat de levensmaat slaat' en hoe de natuur haar terreur kenbaar maakt.¹⁶ Mrs Ramsay gelooft dat mensen geborgenheid en geluk kunnen vinden als ze samenvloeien en zich binden aan elkaar. Ze gelooft dit omdat ze er diep van overtuigd is dat mensen vanwege hun lichamelijke bepaaldheid separate individuen zijn wier leven derhalve, op fysisch, materieel niveau gefragmenteerd is. Haar man kent haar visie en noemt haar daarom pessimistisch. Maar zij bindt de strijd aan met de terreur van de natuur en wapent zich met haar glimlach.

Het onvermogen van Mrs Ramsay om haar liefde voor haar echtgenoot verbaal te verklaren, is een weigering de liefde in de abstracte sfeer van de redelijke discursiviteit te brengen. In plaats van de verlangde taaldaad stelt ze een lichaamsdaad en brengt de lichamelijke bepaaldheid binnen in de zielsbetrokkenheid tussen haar en haar man. Een glimlach is immers, materieel gezien, een fysieke beweging waardoor de configuratie van het lichaam verandert.

Triomfeert Mrs Ramsay nu omdat ze het tekort van de imaginatieve relatie aanwijst en de onophefbare individualiteit van personen toont? Valt ze terug op de fysieke werkelijkheid van materiële objecten? Trekt ze de bewustzijnsstroom in het spoor van de zintuiglijke waarneming en voegt ze zich zodoende bij de sceptici die menen dat kennis van het innerlijk van de ander niet bereikt kan worden omdat het subject nooit voorbij de eigen indrukken kan komen? Is de wending naar de wereld van de lichamelijkheid verder te duiden als anticipatie op het sterven dat per se solitair is, zoals wordt uitgedrukt in het vers dat de

tocht naar de vuurtoren in het derde deel begeleidt: ‘we perished, each alone’?

Deze uitleg kan niet helemaal voldoen, want de glimlach van Mrs Ramsay is meer dan een fysieke beweging, het is een beeld van haar liefde voor haar man. Preciezer geformuleerd, de glimlach is de incarnatie van de liefde. Mrs Ramsay geeft zwiingend maar letterlijk gestalte aan haar liefde en toont haar man haar liefhebbend lichaam.

Filosofen gebruiken logische, epistemologische en ontologische categorieën om de betekenis van de glimlach te duiden en uit te werken tot theorieën over de verhouding tussen lichaam en ziel, materie en geest.¹⁷ Woolf gebruikt esthetische categorieën en impliceert vandaar de existentiële dimensie van het verbeeldend leven.

Mrs Ramsay's daad is esthetisch en werkt naar twee kanten. Als zij zichzelf tot mooie beeltenis maakt en zo aan haar man toont, vestigt ze zijn naar abstracties neigende denken op haar concrete bestaan. Ze geeft aan zijn verlangens een plaats want ze maakt zichzelf tot bestemming, zij is het bezielde lichaam en de belichaamde geest die zijn verlangen vervult. Ten opzichte van Mr Ramsay is haar esthetisering van zichzelf een materialisering of naturalisering: ze trekt de geest naar het lichaam. Voor Lily Briscoe, de schilderende logee, is haar esthetisering een vergeestelijking. Bij de reprise van de handeling, tien jaar na de dood van Mrs Ramsay, herinnert Lily haar dan ook als een kunstwerk, een schilderij, een stilleven. Dan denkt Lily: ‘But what a power was in the human soul!’ en ze herinnert zich precies hoe Mrs Ramsay kon uitroepen: ‘Life stand still here!’

Woolf impliceert aldus dat Mrs Ramsay's esthetisering van zichzelf een strategie is om op twee fronten te strijden. Aan de ene kant wil ze weerstand bieden aan de geestelijke abstractie: door haar lichaam tot plaats voor liefde te maken, concretiseert ze de bewustzijns wereld van gevoelens en gedachten in de materialiteit. Aan de andere kant beoogt ze weerstand te bieden aan de natuurlijke verganke-

lijkheid: door zichzelf tot beeld te creëren, fixeert ze de materiële werkelijkheid van vergankelijke stof met de geestelijke betekenissen van schoonheid en liefde. Ze brengt permanentie in het momentane.

Het wapen van Mrs Ramsay snijdt diep, haar glimlach is een kunstwerk dat wordt ingezet in de strijd op leven en dood. Hoe sterk is haar wapen, hoe triomfeert zij? Woolf ontvouwt een antwoord in het derde deel van de roman.

Het mooie beeld dat Mrs Ramsay van zichzelf heeft gecreëerd, bestaat niet als zelfstandig materieel zijnde zoals stoelen en tafels maar als object van de levendige verbeelding. Deze verbeelding is een activiteit van hier en nu levende anderen: de naasten die haar zien en de nabestaanden die zich haar herinneren. Lily's herinnering aan Mrs Ramsay is zo sterk dat ze een visioen heeft en Mrs Ramsay ziet zitten breien: 'wonder en gewone ervaring' vallen samen.¹⁸ Ze bestaat ook als object van de reprise. Het eigenlijke doel van de tocht naar de vuurtoren die haar man en twee van haar kinderen tien jaar later ondernemen, is haar te gedenken en haar dood eindelijk als een natuurlijk verschijnsel te aanvaarden. Maar het hernemen van de handeling – de tocht naar de vuurtoren maken – is een activiteit van hier en nu levende anderen, net zoals de herinneringsact en het kijken dat zijn.

Woolf geeft hier alle krediet aan een onromantisch empirisme: het betekenisvol bestaan tijdens het leven en het betekenisvol voortbestaan na de dood vinden plaats in de verbeelding (aanschouwing, herinnering en visioen) die actief is dankzij het actuele leven van andere mensen, mensen die geest en lichaam zijn. Ze onderstreept deze positie ook in de passages waar het geloof in een voorziene God wordt verworpen.¹⁹ Volgens Woolf is en blijft het empirisch anker van de lichamelijke bepaaldheid van de mens noodzakelijk voor het leven van de verbeelding en alleen op de wijze van verbeeld-zijn overstijgt de mens de lichamelijke bepaaldheid.

Wat maakt de stream of consciousness-literatuur nu zo fascinerend? Allereerst haar inzet op het beschrijven van het innerlijk leven. De vraag hoe we de gevoelens van anderen kunnen kennen is scherp aangesneden in de moraal-filosofie van Smith. De vraag wordt gethematiseerd en beantwoord in de moderne stream of consciousness-roman. Maar dit type roman reikt ook verder dan Smith's ethiek doordat deze de existentiële diepte van de verbeelding peilt.

In de bespreking van *To the Lighthouse* merkten we op dat de roman eerst en vooral, naar inhoud en vorm, het stromen van het bewustzijn beschrijft. We constateerden dat deze bewustzijnsstroom nauw verbonden wordt met het stromen van de natuur. We stelden voor dat de band niet romantisch-symbolisch bedoeld is, maar modern imagistisch omdat Woolf beelden van natuurbewegingen, de golven bijvoorbeeld, naast beelden van bewustzijnsbewegingen zet. De stroom van de natuur is parallel aan en spiegel van de bewustzijnsstroom. Dit suggereert dat lichaam en geest als twee parallellen bestaan met het gevolg dat het bestaan zelf van de mens, als geestelijk en lichamelijk bepaald wezen, niet goed past in de werkelijkheid. Woolf neemt deze suggestie serieus en ontwikkelt een soort oplossing door de betekenis van de esthetisering naar voren te brengen. Daarom is de triomfantelijke glimlach van Mrs Ramsay een kernpassage. We analyseerden deze passage als een tweevoudige strijd. De creatie van materie tot betekenisvolle beeltenis die over de dood heen voortleeft in de herinnering en verbeelding van anderen, bewijst dat de geest de strijd tegen de terreur van de natuur enigermate wint. De materialisatie van abstracties tot betekenisvolle lichamelijkeheid die onvermijdelijk toch sterft, bewijst dat de natuur de strijd tegen de tirannie van de geest enigermate wint.²⁰

Ook T.S. Eliot worstelt met het besef dat de mens niet goed past in de werkelijkheid waar lichaam en geest als twee parallellen naast elkaar bestaan, ook hij weet van de terreur van de natuur en van de tirannie van de geest. Zijn poëzie gaat over de vraag hoe de mens in het reine kan komen met zijn vleselijke sterfelijkheid en transcenderend zielsverlangen.

Wat gebeurt er als we de doden begraven? Is het de eindbestemming van de mens om als een hoopje compost de aarde vruchtbaar te maken? Planten we het lijk in de tuin en zal het ontkiemen: ‘That corpse you planted last year in your garden, Has it begun to sprout? Will it bloom this year?’

Dit is de vraag die wordt gesteld in *The Burial of the Dead*, het begin van Eliots eerste lange gedicht: *The Waste Land* (1922). In dit gedicht beschrijft Eliot hoe de menselijke geest met zijn verbeelding vol herinnering en verlangen hunkert naar een andere bestemming. De mens verlangt naar de donderende verlossing door gave, medelijden en voorzienigheid: ‘Data. Dayadhvam. Damyata. Shantih, shantih, shantih’. Dit boeddhistische, formele antwoord waarmee *The Waste Land* eindigt, verandert na 1927, het jaar waarin Eliot toetreedt tot de Anglicaanse kerk, in de christelijke concrete heilsbelofte.

In zijn laatste lange gedicht, *Four Quartets*, herneemt hij de problematiek van de mens die slecht past in de werkelijkheid en die, vanwege zijn lichamelijke en geestelijke bepaaldheid, gedreven wordt tot de vraag waar zijn finale bestemming ligt. Ook in dit gedicht zijn het de botten en het vlees die de mens binden aan de sterke stroom van de natuur en tot aarde worden, de aarde

which is already flesh, fur and faeces,
Bones of man and beast, cornstalk and leaf.
(*East Coker* 1)

Maar de ziel wordt hieraan onttrokken en krijgt het zwijgen opgelegd zodat 'de duisternis van God' over haar kan komen. De Incarnatie waarin God zelf mens wordt, transfigureert de eindeloze stroom van ontstaan en vergaan naar een bestaan dat beheerst wordt door de roerloze bestemming waarvan wordt vernomen in het bijna onbidbare gebed van de éne Annunciatie:

Where is there an end of it, the soundless wailing,
The silent withering of autumn flowers
Dropping their petals and remaining motionless;
Where is there an end to the drifting wreckage,
The prayer of the bone on the beach, the unprayable
Prayer at the calamitous annunciation?

...

There is no end of it, the voiceless wailing,
No end to the withering of withered flowers,
To the movement of pain that is painless and motionless,
To the drift of the sea and the drifting wreckage,
The bone's prayer to Death its God. Only the hardly,
barely prayable
Prayer of the one Annunciation.

(*The Dry Salvages*, 11)

Voor Eliot is de Incarnatie het kruispunt waar de onmogelijke vereniging van lichamelijke en geestelijke bestaanssferen toch reëel is. De Incarnatie betekent dat God niet alleen verzoening en verlossing belooft, maar er ook werk van maakt in de menselijke geschiedenis. *Four Quartets* is de poëtische uitdrukking van het geloof in deze heilsgeschiedenis.

Voor Woolf is het gebed van de éne Annunciatie wellicht zoiets als de zang 'We are in the hand of the Lord' die verleidt tot uitspraken die men niet echt meent.²¹ In haar roman krijgt het visioen van de menselijke ziel zijn beslag

in het beeld van de kunstenaar en is van een goddelijke transfiguratie geen sprake.

Voor de lezer die in zijn verbeelding meegegaan is met de stromen en strijden die Woolf beschrijft, biedt *To the Lighthouse* betekenis van zijn existentie. Deze roman is geen literaire peepshow van zieleroerselen, maar een literaire beschrijving van de bestaanscondities van de persoon.

Stream of consciousness-literatuur vertolkt de wijsheid en de beperking van de existentie van de individuele mens, ze beschrijft hoe het individu zijn individualiteit overstijgt in de verbeelding van de anderen, hoe hij zijn individualiteit ontvangt en verliest in de levenskracht van de natuur, en hoe hij verlangt naar de hand van God. Deze literatuur geeft een modern antwoord op de klassieke vraag naar de zin van het leven. Ze koppelt de macht van de ziel aan het vermogen tot verbeelding en ze bindt de verbeelding aan het concrete, individuele lichaam. Deze literatuur representeert de vergankelijkheid van het anker dat de lezer zelf is, en daarom fascineert ze ten diepste.

NOTEN

- 1 Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759/1790), Glasgow-editie (Oxford 1976, Oxford University Press), p. 9. Hierna aangeduid als TMS.
- 2 TMS, p. 33.
- 3 Adam Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Glasgow-editie (Oxford, 1983, Oxford University Press), p. 90, 95-96. Hierna aangeduid als LRBL.
- 4 LRBL, p. 96. Cfr. LRBL p. 18, 25, 40, 55, 90.
- 5 LRBL, p. 96.
- 6 J.C. Bryce in zijn inleiding bij de Glasgow-editie van LRBL. Een goede uiteenzetting van de achttiende-eeuwse visie

op gevoelens is John Mullan, 'Sensibility and Literary Criticism', in: H.B. Nisbet and Claude Rawson, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. 4, The Eighteenth Century*, Cambridge 1997, Cambridge University Press.

- 7 Griswold betoogt dat Smith's gebruik van de wij-figuur protreptisch bedoeld is, dit is: overtuigend en normatief. Zie: Charles L. Griswold jr., *Adam Smith and the Virtues of Enlightenment* (Cambridge 1999, Cambridge University Press), p. 48-58. Onze analyse werpt nog een ander licht op Smith's gebruik van de wij-figuur.
- 8 Amie Thomasson, 'Fictional Characters and Abstract Artefacts', in: Eileen John & Dominic McIver Lopes, ed., *Philosophy of Literature* (Oxford 2004, Blackwell), p. 144-153.
- 9 TMS, p. 9, 19, 22, 29, 143. Volgens Smith worden, naast de emoties die hun bron vinden in een lichaamsgestel, ook emoties die voortkomen uit een bijzondere gerichtheid op iemand of iets als private aangelegenheden beschouwd in deze zin dat het ongepast is er in geuren en kleuren uitdrukking aan te geven. Op dit punt is Smith's theorie inmiddels niet onweersproken. Martha Nussbaum bekritiseert de spanning en discontinuïteit tussen het morele en het erotische in Smith's theorie en betoogt dat positieve combinaties van erotiek, moraal en liefde mogelijk zijn. Zie Martha Nussbaum, 'Steerforth's Arm: Love and the Moral Point of View', in: idem, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* (Oxford 1990, Oxford University Press), p. 335-364. Mijns inziens is de liefde toch minder in het verlengde van de moraal te plaatsen dan Nussbaum wenst. Zie hierover mijn *Moreel scepticisme* (Thijmessay 2005), Nijmegen 2005, Valkhof Pers.
- 10 TMS, p. 143: Smith noemt Racine, Voltaire, Richardson, Marivaux, Riccoboni. Cfr. TMS, p. 27-31.
- 11 Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, London 1927, The Hogarth Press. Hier gebruikte editie: London 1999, Penguin, hierna aangeduid als TtL. Over deze roman

zijn vele studies verschenen. Beroemd is het essay van Erich Auerbach, 'The Brown Stocking', in zijn boek *Mimesis* (Princeton 1953 (1946)), p. 525-553; ook beschikbaar op internet. Het verband van Woolfs roman met Nederlandstalige literatuur wordt behandeld door Jaap Goedegebuure in zijn *Postmoderne modernisten en modernistische postmodernisten. Nederlandstalige schrijvers van de twintigste eeuw herlezen*. De tekst is opgenomen in de digitale bibliotheek: www.dbnl.org.

Woolfs visie op de verhouding tussen lichaam en geest wordt anekdotisch en diepzinnig belicht in de studie van Alison Light over de manier waarop Woolf met haar personeel omging. Zie Alison Light, *Mrs Woolf & the Servants*, London 2008 (2007), Penguin.

12 TtL, p. 30.

13 TtL, p. 153.

14 TtL, p. 134.

15 Charles Taylor maakt een scherpzinnige beschouwing over de verschillen tussen de Romantiek en het modernisme en gaat daarbij in op de veranderingen in de visie op de natuur. Zie Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (Cambridge 1989, Cambridge University Press), p. 456-493. Een inmiddels klassieke studie over de modernistische literatuur is Malcolm Bradbury and James McFarlane, ed., *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, London 1991 (1976), Penguin. De romans van Woolf komen in dit boek uitvoerig aan de orde.

16 TtL, p. 20.

17 De glimlach is een motief in tal van filosofische beschouwingen over de verhouding van 's mensen lichaam en geest. Onder anderen P.F. Strawson, Paul Ricoeur, Roger Scruton en Herman De Dijn hebben over de glimlach gefilosofeerd.

18 TtL, p. 218.

19 TtL, p. 71, 224; cfr. p. 194.

20 Mr Ramsay is in de ogen van zijn naasten soms tiranniekelijk.

Bij de tocht naar de vuurtoren, die in het derde deel van de roman wordt beschreven, hebben de twee kinderen een pact gesloten 'to fight tyranny to the death'. Deze formulering verwijst naar hun weerstand tegen de vader als de rationele en wilskrachtige figuur die hun relatie met hun overleden moeder lijkt te bedreigen. De vader weet hun weerstand te overwinnen door hun pijn en verdriet om de dood van hun moeder te erkennen en tegelijk te suggereren dat de dood een natuurlijke aangelegenheid is.

21 TtL, p. 70.