

**Toeval – noodzaak en verlangen,
Eric De Smet of ‘de niet-aflatende overwinning op de domheid van de lijnen’**

*Unas frases escritas por el tiempo
Con su extraña caligrafía,
Tan rápida y confusa, aunque a la vez
Exacta y maquinal como el morir*

(enkele zinnen geschreven door de tijd/ met zijn vreemde kalligrafie
Zo snel en verward, hoewel tezelfdertijd/ exact en machinaal zoals het doodgaan).

Felipe Benítez Reyes

Het was juni: een prachtige zomer die beloofde nog mooier te worden. Een oude wijnboer uit de omgeving van Baden (nabij Wenen) voorzag dat 1914 een uitstekend wijnjaar zou worden: “An den Sommer werden die Leut’ noch denken!”. De aanslag op Franz Ferdinand op 28 juni had, aldus Stefan Zweig, de gemoederen van de mensen in Wenen wel opgehitst, maar het nieuws had de vele Oostenrijkers en Duitsers niet belet zich klaar te maken voor wat een warme en uitzonderlijk zonnige zomervakantie beloofde te worden. En zo reisde ook Stefan Zweig met gerust hart naar De Haan (nabij Oostende) waar hij naast Emile Verhaeren en Fernand Crommelynck, ook Ensor zou ontmoeten. Een merkwaardige schilder, aldus Zweig, die veel trotser was op de kleine, slechte polkas en walsen die hij voor militaire fanfares schreef dan op zijn “fantastische, in schemerende kleuren ontworpen schilderijen”.

Het weer bleef bijzonder mooi, ook aan de Belgische kust. Ja, er waren geruchten over oorlog, maar dat de Duitsers door België zouden trekken? Uitgesloten. Absurd, zegt Zweig tegen zijn Belgische vrienden. “Hier, aan deze lantaren kunnen jullie me ophangen, wanneer de Duitsers België binnen marcheren!”.

Met het Juli-ultimatum van 23 juli veranderde de situatie compleet. De zorgeloosheid van de vakantiegangers begon plaats te maken voor paniek. Vijf dagen later begon de tragedie. Zweig geraakte nog net op tijd met de laatste trein over de Belgische grens in Herbesthal. Geen twijfel, het afgrijselijke was in gang gezet : “der deutsche Einbruch in Belgien wider aller Satzung des Völkerrechts“.

De beschrijving van Stefan Zweig blijft telkens opnieuw fascineren: het contrast tussen die zorgeloosheid van de badgasten in Oostende en wat we retroactief als het onafwendbare noodlot aanzien wekt ontroering op. Terwijl je die passages leest over het zorgeloze en nietsvermoedende leven van de badgasten in Oostende hoop je stiekem dat het anders gaat aflopen. Ik ken iemand die jaren lang met grote fascinatie alle mogelijke werken over de Spaanse burgeroorlog las, met telkens opnieuw de hoop dat het in de nieuwe versie met de

geschiedenis anders zou aflopen. Dat Madrid deze keer langer zou stand houden tegen de oprukkende legers van Franco. Zo lang dat de republikeinen hulp zouden krijgen van buitenlandse bondgenoten... In de anticipatie van wat onvermijdelijk gaat komen zoek je naar restjes van indeterminatie, kleine feitjes die als tekens fungeren van een gebeuren dat het onafwendbare had kunnen afwenden. Kortom, toeval.

In een recent werk dat de cineast en schrijver Alexander Kluge samen met de schilder Gerhard Richter in 2010 heeft uitgegeven (*Dezember*), wordt verteld hoe Hitler na het huwelijk van Goebbels op 3 december 1931 nipt aan een dodelijk ongeval ontsnapt. Op de terugweg gleed zijn chauffeur uit op ijs en miste met 40 cm de auto van de bruidsmoeder van de minister van propaganda... Alexander Kluge werd 73 dagen later geboren, op 14 februari 1932: hij had op de dag van het huwelijk nog zo'n 40 cm te groeien. En hij schrijft: "ich, einliegend im wohltemperierten Bauch, wäre beinahe geboren worden, ohne das Hitler ein Stück Zukunft gehabt hätte".

In het licht van een toekomst die al voorbij is ("futur antérieur") worden dergelijke momenten opgeladen met de zuiver imaginaire kracht dat zij, zowaar in hun eentje, de hele geschiedenis hadden kunnen doen ontsporen. Het lijkt of we al onze hoop en verlangens naar een betere en andere toekomst in die toevalligheden en zuivere coïncidenties investeren. Maar omgekeerd; datgene wat werkelijk is gebeurd en wat al die losse toevalligheden heeft verdreven, krijgt het karakter van *diepere noodzakelijkheid*. Die 40 cm die het leven van de toekomstige Führer hebben gered leken wel een teken van een cynische voorzienigheid...

- *Nur der Vorsehung ist es zu verdanken, dass die Fahrzeuge sich verfehlten.*
- *Was verstehen Sie unter Vorsehung?*

Tolstoï heeft in *Oorlog en vrede* met veel verve beschreven hoe bij zowel de slag van Austerlitz, als die van Borodino niets volgens plan verliep. De Franse alsook de Russische generaals hadden uitvoerige strategische plannen uitgewerkt en besproken: op dat ogenblik moest bijvoorbeeld dat specifieke bataljon op die ene plek staan. Het bataljon van generaal X moest de andere kant op en zich richting heuvel verplaatsen, etc. Als het zover is, komt het ene bataljon te laat. Het andere wordt in zijn manoeuvres verhinderd door de vijand. Nog een ander is zijn weg kwijt... maar na de fatale afloop lijkt elke beweging de uitdrukking van een diep en geniaal inzicht in de wetten van militaire strategieën. Nu niet meer door een God, maar door een vergoddelijkt individu (Napoleon). *Alsof niets aan het toeval was overgelaten.*

Door de retroactieve blik lijkt het wel alsof het onbepaalde van de toekomst zich in het verleden heeft verplaatst: gezien vanuit de afgesloten en als onafwendbaarheid ervaren toekomst verschijnt het verleden als een virtueel veld van onbenutte uitwegen en kansen, van toevallige ontmoetingen en coïncidenties die tot niets hebben geleid, maar die aan de geschiedenis of aan een leven een totaal andere koers hadden kunnen geven. Een beetje zoals een stapel oude liefdesbrieven die door externe omstandigheden nooit werden verstuurd.

In een recent essay over het werk van Dostoïevski beweert de schrijver Jean Philippe Toussaint dat net het gebruik van deze retroactieve blik hem zo sterk in *Schuld en Boete* heeft gefascineerd, om niet te zeggen hem zelf aan het schrijven heeft gezet. Dit is het gebruik van de *prolepsis*, of wat in de filmwereld ook als “flashforward” (het omgekeerde van de *flashback*) wordt geduid. Door deze korte intrusie van de toekomst in het heden wordt vanaf nu elk gebeuren geladen met een gevoel van noodlottigheid, alles wat nu gebeurt is zwanger van wat zal komen. “In het vervolg, bij de herinnering aan dit ene moment en aan al wat die dag was gebeurd ...” : in het licht van deze geanticipeerde terugblik die plots in het heden wordt gedropt, lijken de fatale handelingen van het personage plotseling door een interne determinatie gedreven. Waarom hij die ene dag niet langs de kortere weg naar huis was gegaan, ondanks het feit dat hij uitgeput was, maar langs de Hooimarkt... En tegelijkertijd verschijnt al wat hij net niet heeft gedaan als opgeladen met mogelijkheden die zijn leven een totaal andere wending hadden kunnen geven. Die attitude van de *prolepsis* is niet toevallig die van het berouw en de wroeging. De toekomst verschijnt enkel nog als afgesloten. Wat erna komt is piekeren en een herkauwen van wat gebeurd is.

Maar wat Toussaint suggereert is het volgende: de “prolepsis” is meer dan een retorisch procédé en meer dan een existentiële attitude; als stijlfiguur belichaamt ze het perspectief van waaruit de schrijver zijn roman concipieert. Niet toevallig begint zijn boek *La vérité sur Marie* met de fenomenale zin (stilistisch zowel als inhoudelijk) : « Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l’amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble ». Wat hij hier wil aantonen is dat in het schrijven de kunst niet zonder meer bestaat in het opdrijven van een spanning (zoals in detectiveromans). Het boek wint aan kracht en diepgang in zoverre het erin slaagt een spanning te bewerken tussen het onbestendige en het noodlottige, het toeval en de anticipatie van de fatale afloop. Het werk blijft boeien, ook al ken je de ontknoping: of net omdat je de ontknoping kent. Dergelijke werken herlees je telkens opnieuw, op zoek naar wat in die

wereld nog onbestendig was gebleven, naar wat had kunnen ontsnappen aan het noodlot. Dit is de eigenlijke spanning waar het auteurs zoals Proust, Dostoïevski of Jean-Philippe Toussaint om gaat: toeval en mogelijkheden oproepen in een hermetisch afgesloten universum. Die uitwegen en vluchtwegen zijn bevroren in een vlucht die voor eeuwig ter plaatse blijft trappelen. In die spanning wordt een wereld opgeroepen die geschapen en in stand wordt gehouden door de verbeelding. In die specifieke spanning heerst het verlangen. Een goede roman treedt daarom op als een afgesloten en geïsoleerd universum, een absolute werkelijkheid die op zichzelf staat en in zichzelf gesloten ligt, maar inwendig leeft door de dromen en verlangens die in die marges van onbenutte kansen worden opgewekt: beeld u in dat Prins Andrei in Borodino niet gewond was geraakt? Of dat Albertine in leven was gebleven? ... In een roman verschijnt het verlangen in zijn essentie of in gecondenseerde vorm: verlangen is de hoop te kunnen ontsnappen aan het onafwendbare. En het onafwendbare komt aan als datgene wat die hoop en dat verlangen telkens opnieuw verplettert.

* * *

De zonet geschetste gedachte kan ook nog als volgt worden geïllustreerd: de nacht van 14 april 1865 probeerde de jonge Lewis Powell de Amerikaanse staatssecretaris W.H. Seward te vermoorden: dit is de nacht dat John Wilkes Booth Abraham Lincoln ombracht en dat George Atzerodt verondersteld was de Vice-President Andrew Johnson te doden. Alexander Gardner heeft Powell in zijn cel op het pantserschip de USS *Saugus* gefotografeerd. Hij zou op 7 juli worden opgehangen, samen met de andere samenzweerders.

In zijn canoniek geworden commentaar naar het einde toe van *La chambre claire* wijst Roland Barthes op de spanning die de essentie van deze foto uitmaakt: ik zie tezelfdertijd twee dingen, die man gaat sterven – die man is dood. Ik word met andere woorden getroffen door een “futur antérieur” waar de dood datgene is wat op het spel staat. Ik huiver bij het zien van een catastrofe die al heeft plaatsgehad. Elke foto, zegt Barthes, is deze catastrofe. Een historische foto houdt een moment voorgoed vast – dat moment was nog vol toekomst. Maar het is met al zijn toekomst voorgoed voorbij: door de tijd verpletterd. “Il y a toujours en elle un écrasement du temps”.

De ‘catastrofe’ van elke foto wordt veroorzaakt door het mechanisch proces waarmee een moment wordt vastgelegd. Maar de tijdsstructuur van het “futur antérieur” is die van de prolepsis. Het is deze structuur en die stijlfiguur die, als attitude ten aanzien van het leven en

de tijd, het werk van Eric de Smet helpen begrijpen. Aan dat perspectief ontleen zijn werken hun kracht en de onrust die ze bevatten belichaamt in zekere zin de interne spanning die we zonet hebben geëvoceerd. Zijn werken hebben iets catastrofaals, in de zin die Barthes geeft wanneer hij spreekt over de foto van Lewis Powell, of over de geromanseerde wroeging van Raskolnikov.

In de traditionele Augustiniaanse metafysica werd het verlangen begrepen vanuit de tegenstelling tussen het eeuwige en de tijd, tussen de stad Gods en het aardse. Enkel in het eeuwige zal ons verlangen rust vinden: dat we met het aardse geen rust nemen en altijd verlangen naar méér is zelf het teken van een oorspronkelijke intieme band met de Allerhoogste. In wat we willen en verlangen worden we gedreven door het absolute, omdat onze wil zelf de indruk is die het oneindige en absolute wezen in ons laat (Malebranche). De wil is van nature oneindig en absoluut, maar we richten ze op objecten die relatief en eindig zijn. Vandaar de onrust: die objecten verliezen al snel hun zin en hun waarde in het licht van een verlangen dat enkel afgestemd is op wat eeuwig is en absoluut. Wat we hebben verworven en eindelijk bezitten bevredigt ons niet meer. Het verlangen had het in waarde overschat. Wat getuigt van het feit dat onze relatie tot het goddelijke geperverteerd werd: in plaats van te verlangen naar de absolute zonder meer, hebben we datgene waar we naar verlangden verabsoluteerd. De eeuwigheid van het verlangen verabsoluteerde het oneeuwige object.

Het traditionele model begrijpt de drijfveer van het verlangen vanuit de spanning die ontstaat tussen het eeuwig karakter van wat ons voortstuwt en het eindige van datgene waar we naar verlangen. De motor ligt in de disproportie tussen het verlangen dat altijd blijft streven naar het allerhoogste en het lage waar het zich in zijn menselijke gedaante op ent. Het verlangen wordt alleen maar zuiver door te sterven aan de wereld. Maar zoals Marcel Proust in zijn roman *A la recherche du temps perdu* herhaaldelijk beklemtoont: “Ce n’est pas parce que les autres sont morts que notre affection pour eux s’affaiblit, c’est parce que nous mourons nous-mêmes”. Het verlangen is zelf veroordeeld om te verdwijnen. Het ergste is inderdaad te moeten vaststellen dat je begeerte voor al wat je hebt aanzien als het allerhoogste langzaam ophoudt te bestaan. Het verlangen zelf vervaagt. Wanneer onze affectie voor iets of iemand afneemt lijkt het of iets in onszelf is gestorven.

Het verlangen bezit op zich geen interne noodzakelijkheid, geen eigen autonome dynamiek: maar wordt zelf aangewakkerd door externe toevallige factoren. Het is geen natuurlijke kracht die zich telkens probeert aan iets vast te klampen om niet verder te worden voortgestuwd. Het

hangt van een samenloop van omstandigheden, gelukkig toeval, dat een iets of iemand mijn begeerte niet enkel naar zich lokt, maar vooral doet oprijzen uit het niets. Wat ons daarom in het afsterven van het verlangen zo zeer treft is het besef dat het in zichzelf niet over de kracht beschikt om uit eigen as opnieuw op te staan. Angst, niet zozeer om zelf te zullen verdwijnen, maar om achter te zullen blijven in een landschap dat door begeerte is verlaten. Een nieuwe lente, maar niet voor mij.

“Verlangen verzaakt zichzelf
en huilt zich morgenrood”

Wat ons daarom beweegt in het verlangen is niet een of andere absolute kracht die het eindig object zou opladen met de eeuwigheid van haar eigen beweging. Niet de verabsolutering of idealisering van het object of het wezen wekt begeerte - idealisatie daarentegen schept afstand en maakt die alsmaar groter - maar het besef van weerloosheid. Het lijkt of we ons pas echt kunnen binden met dat wezen in en door het besef van zijn of haar fragiliteit. Niet dat alles wat weerloos is waarde krijgt. Veeleer, zoals Lucebert zei, “alles van waarde is weerloos”.

Het verlangen leeft in de tijdelijke structuur van de *futur antérieur* of ontplooit zich in de stijlfiguur van de prolepsis. Niet alleen omdat een intieme band met het wezen wordt gesmeed in anticipatie van en vanuit een gevoeligheid voor zijn of haar afwezigheid en verlies, maar ook omdat wat uiteindelijk het werk is van zuiver toeval, zulk een gelukkige ontmoeting wordt in het verlangen ervaren als de uitdrukking van een duistere voorzienigheid en van een geheimzinnige noodzakelijkheid. ‘Dat zij die dag op daar die plek stond’, ‘dat ik die ene dag niet langs de kortere weg naar huis ben gegaan, ondanks het feit dat ik zo uitgeput was’, ... dat alles lijkt wel het werk van een bovennatuurlijke kracht, een geschenk uit de hemel. Een geluk dat ons plots onverwachts en onverdiend toeviel. Want toeval zowel als geluk, “Zufall” zowel als “chance” wijzen op wat valt (vallen en ‘cadere’) en niet voorzien kon worden. Een gebeuren dat de sleur onderbreekt en iets onverwachts en onverhoopt laat geboren worden, zowaar uit het niets, en zo sterk en intens het leven opdrijft dat het ons treft als een noodlot, als een bliksem. Het leven raakt volgeladen als een droom.

Maar na een tijd dooft elk verlangen vanzelf uit, het gaat weer liggen en laat mij achter in een mufte wereld, grijs en grijs. Ik kom terecht in een vorm van leven dat maar niet doodgaat. In het afsterven neemt het verlangen mij niet mee, maar dropt me in een leegte die uitzichtloos en verstikkend is. Deze spanning tussen het verlangen en wat het achterlaat, tussen de begeerte en dat grauwe overleven lijkt me erg centraal te staan in het werk van Eric De Smet.

Enerzijds het zelfverlies eigen aan de roes van het geluk of het genot – en anderzijds het afgezonderd en verlaten achterblijven in een leegte die de verstikkende aandrang heeft van de buitenwereld in slapeloze nachten.

In een van zijn recentste beeldhouwwerken staat deze spanning zonder meer centraal. Onderaan lijkt de figuur zich te willen storten in de aarde en laat zich letterlijk vallen of neerploffen. Het is de beweging die zich als een engel laat neerstorten in de slaap, die letterlijk in die slaap wil *vallen* of in die absolute vergetelheid wil wegzinken. Maar net in die val rukt het beeld zich weer op, als in een soort paniek, een soort opstoot die altijd weer de laatste zou kunnen zijn.

Het verlangen is een eindeloze doodstrijd en lijkt op de agonie zoals Proust ze beschrijft in *Le Côté de Guermantes*. Zijn grootmoeder ligt op sterven en de verteller gaat naar haar toe om voor de allerlaatste keer afscheid van haar te nemen. Ze ligt er eindelijk rustig bij, en lijkt langzaam in de slaap weg te zinken. Maar dan, vertelt Proust: « Tout d'un coup ma grand-mère se dressa à demi, fit un effort violent, comme quelqu'un qui défend sa vie... A ce moment ma grand-mère ouvrit les yeux. Je me précipitai sur Françoise pour cacher ses pleurs, pendant que mes parents parleraient à la malade. Le bruit de l'oxygène s'était tu, le médecin s'éloigna du lit. Ma grand-mère était morte. »

* * *

Wat overblijft nadat het verlangen afsterft is een leeg en vaag besef dat zich nergens nog aan hecht en door niets wordt bekoord of vastgehouden, een opstoot van leven dat wat verwilderd uit de roes wakker schiet en in paniek neervalt in een wereld die rauw en leeg is als de dood, een kramp van een leven dat niet kan doodgaan maar desolaat achterblijft wanneer alles uitgeleefd is. Het lijkt op een wilde, om niet te zeggen animale reactie, zoals die van een drenkeling die zich onverwachts weer verzet tegen die drang om zich te laten neerzinken in de diepte. Of nog, op de wilde opstoot van de geest die zich telkens opnieuw aan de slaap onttrekt en mij kwelt met slapeloosheid. Je valt in een verlangen een beetje op de wijze zoals je in een diepe slaap valt. Verlangen en wereld vergroeien tot een eenheid, zoals in een droom. Maar dan ongewild, als straf, word je uit die slaap verdreven en er, zoals Ahasveros, opnieuw toe veroordeeld verder te dolen, tussen slaap en waakzaamheid, verlangen en dood.

Volgens een van de oudste bronnen (Bologna 13^e eeuw) zou de legende van de wandelende Jood teruggaan op een verhaal dat door bedevaarders in 1223 op hun terugweg uit het Heilige

Land werd verteld. Zij berichtten dat ze in Armenië een Jood hadden gezien die destijds Christus op weg naar Golgota al scheldend en slaand had opgepord sneller te lopen. Daarop zou de kruisdrager zou hebben geantwoord: “Ik zal gaan, maar jij zal op mij moeten wachten, tot ik terugkom”. (vgl. Matt. 16:28). Sindsdien dwaalt hij verwilderd en troosteloos rond, zonder te kunnen sterven en wordt om de honderd jaar opnieuw jong. Door de protagonisten van de Heimat-ideologie weten we welk lot deze ronddolende Jood was beschoren. In een mix van legende en eugenetische pseudowetenschappen (en sociaal darwinisme) werd dat ronddolen vergeleken met dat van ongedierte en ratten. Maar in een omwenteling van de geschiedenis en van het lot werd dit het soort leven dat de bevolking van de Duitse steden zelf te beurt viel.

W.G. Sebald heeft dit treffend verwoord in zijn essay *Luftkrieg & Literatur*. In dit werk gaat hij na waarom de thematiek van de bombardementen van de Duitse steden tijdens de tweede wereldoorlog (“area bombing”) voor de hele naoorlogse literatuur in Duitsland taboe was gebleven. Hij geeft verschillende redenen, maar een ervan heeft te maken met de onmogelijkheid om de levensomstandigheden van de overlevenden onder ogen te zien.

In dit boek van 2001 verwijst Sebald verscheidene malen naar de getuigenis van Friedrich Reck, geschreven op 20 augustus 1943, die de uittocht beschrijft van de overlevenden na de vernietiging van Hamburg. Hij vertelt o.a. hoe middenin die groep verwilderde mensen de valies van een moeder op het perron openbreekt: de volledige inhoud valt er uit. Spielgoed, verbrande lingerie, toilet-toebehoren, en uiteindelijk het verschroeid en gemummificeerd lijk van een kind. Wat deze getuigenis zo onwaarschijnlijk maakt is het feit dat het gebeuren elke vorm van verbeelding te boven gaat. Maar ook in andere steden kwam hetzelfde voor: vele moeders droegen hun verkoold kind mee in hun bagages. Wat er van hen geworden is weet niemand. Het is ook moeilijk, zegt Sebald, om de diepte van het trauma te peilen in de ziel van de overlevenden. Maar wat vooral treft bij deze verwilderde overlevende is hun overleven zonder meer. Op impliciete wijze brengt Sebald dit eindeloze dwalen in verband met dat van kolonies insecten. Kolonies die « lautlos und unaufhaltsam alles überschwemten ». Op exact dezelfde wijze werden de ruïnes overwoekerd door onkruid, vliegen en maden die zich volvraten aan de lijken en werden de steden van diegene die Europa hygiënisch hadden willen uitzuiveren ineens belegerd door ongedierte, zodanig dat de overlevenden voor zichzelf de ondraaglijke waarheid onder ogen moesten zien: « sie sahen in Wahrheit selber das Rattenvolk ». Dit is misschien een van de redenen waarom deze tragische geschiedenis in de naoorlogse literatuur werd doodgezwegen. Maar er is meer: Sebald wil een “natuurlijke geschiedenis van de vernietiging” evoceren. Insecten zoals mieren, termieten en

bijen hebben altijd al tot de verbeelding van denkers (Mandeville) en schrijvers (Tolstoi, Maeterlinck) gesproken. Zij zagen in hun kolonies de natuurlijke modellen van menselijke maatschappijen en staten. De natuur als voorontwerp voor de geschiedenis of de cultuur. Maar bij Sebald staat de natuur thans voor een vorm van overleven dat overblijft nadat de geschiedenis is uitgeleefd en niets historisch meer heeft. Het ongedierte vreet zich vol aan de rottende resten in de karkassen van de menselijke beschaving. En het soort menselijk leven dat zelf uit die smurrie opduikt is parasitair en is gedoemd om hysterisch rond te dolen van de ene plek naar de andere op zoek naar resten om van te leven. Sebald vraagt zich daarom af of die „Flucht-und Rückflutbewegungen der ausgebombten Bevölkerung“ niet konden worden gezien als voorbode en ontwerp van onze hedendaagse samenlevingen. Alsof we in onze hedendaagse frenetieke mobiliteit en bewegingsdriften niets anders deden dan die toenmalige natuurlijke vlucht voor de catastrofe verder te zetten. Deze thematiek van het dwalen, ronddolen, hysterisch vluchten in ruimte en taal en het doelloos in beweging blijven (... *immer schustern das ist nun mein Los*) lijkt me heel centraal voor het werk van Eric De Smet. Er zijn de “trajecten”, maar recenter is er ook zijn aandacht voor de mythe van de wandelende Jood, *Ahasveros*.

In een van de werken met die titel zie je een logge, hulpeloze en wat onnozele massa voorovergebogen strompelen op twee frêle stelten of verschroeide benen. Het lijkt wel of die stuntelige massa elk ogenblik kan neerploffen – ze is uit evenwicht. Maar net dat gebrek aan evenwicht is de beweging. Die figuur heeft vaart en in haar vlucht heft ze wat een hoofd zou kunnen zijn met een muil die het lijkt uit te kermen van een prehistorisch verdriet. Beweging en verdriet. Wat staan we ver van de idyllische Wanderlust, of van de “*stabat mater*”.

Dit werk – zoals overigens het meeste werk van Eric de Smet - is bijzonder krachtig: het gaat Eric de Smet niet in eerste plaats om “vormen”. Wat de figuren consistentie en overtuigingskracht schenkt valt niet louter onder het formele te vatten. Die figuren zijn zwanger van een visie die uitvoerig via concepten en woorden zou kunnen worden ontplooid. Niet dat de figuren dergelijke filosofische inzichten willen illustreren. Maar ze doen in het beeldende datgene wat de denker of de dichter met taal en concepten poogt te doen. In zekere zin “denkt” Eric De Smet in beelden. Eric De Smet *denkt* over het verlangen en het overleven: over het onvermogen om te verdwijnen in de roes of het onvermogen om te verdwijnen in wat er daarna overblijft: het frenetiek ronddolen.

* * *

Abstracte kunst heeft ons vertrouwd gemaakt met de idee dat een kunstwerk niet direct iets “voorstelt”. Dat het in het werk niet meer gaat om de categorie van de representatie, maar eerder om die van het uitdrukken (expressie). Bij een representatie wil men een stuk werkelijkheid weergeven in een context die van die werkelijkheid zelf onderscheiden is. Op die wijze schept representatie afstand ten opzichte van datgene wat ze voorstelt. Maar in expressie valt het werk zelf niet buiten wat het wenst uit te beelden, maar is er als het ware zelf de uitdrukking van. Representatie en expressie verschillen van elkaar zoals de cartesische idee verschilt van het spinozistisch concept. Het eerste richt zich op de werkelijkheid vanuit de afstand van het denken en door middel van een voorstelling – bij Spinoza daarentegen zijn zowel denken als voorstelling modificaties van de werkelijkheid zelf. Wat betekent het nu te zeggen dat een kunstwerk iets “echt” uitdrukt, een waarheid lijkt te bevatten? Het ware of geslaagde ligt uiteraard niet in de manier waarop een werkelijkheid correct is weergegeven. Kunst, zei Paul Klee, moet *niet het zichtbare weergeven, maar zichtbaar maken*. Wat betekent “zichtbaar maken”?

Gilles Deleuze schrijft terecht dat Francis Bacon altijd heeft geprobeerd “een schreeuw” te schilderen. Maar een schreeuw schilderen betekent niet de horror waardoor iemand zou beginnen gillen, maar de krachten, het geweld van de *convulsies* in het lichaam die de schreeuw voortbrengen, genereren. Bacon schildert de schreeuw in haar geboorte... Op dezelfde wijze schildert De Smet het verlangen in zijn geboorte. Wat hij schildert, tekent of beeldhouwt zijn geen herkenbare gedaanten die zelf door het verlangen zouden worden gedreven. Zijn “figuraties” zijn geen afbeeldingen *van* iets uit de wereld, maar eisen een vorm en aanwezigheid op zich. Ze willen dat verlangen zelf zichtbaar maken: ze drukken ze uit. In de wijze waarop ze tot stand komen lijken ze zelf de uitdrukking van toeval en verlangen.

Veel werken uit de jaren 90 heetten *trajecten*. Traject (tra-iacere) wijst op wat overblijft wanneer iemand zijn bestemming heeft gevonden en wijst op de weg die hij heeft afgelegd. Maar “iacere” is ook werpen en wijst op toeval. Het traject zelf bepaalt of die worp “iets wordt”, en als het iets wordt, dan niet omdat het past in een groter geheel. Eric De Smet begint zijn trajecten vaak door ze te tekenen. En dit getekend traject groeit niet uit tot een organische “weg”, maar dringt zich op in een uitgroeien van zichzelf. De beelden vangen diezelfde worp in het hout of in het brons. Wat groeit is het traject als zelfstandig gezwel. Het gaat zijn eigen weg. Ze willen in die zin niets “voorstellen”, ze organiseren zich nooit tot iets anders dan zichzelf (een gestalte, een herkenbare vorm, ...) maar dringen aan met een veelzeggende geslotenheid: zelfstandig en losgebroken uit een wereld.

Eric De Smet wil immers het verlangen vatten zoals het zichzelf lijkt te incarneren in datgene wat hij tot leven roept. Of beter, in het tot stand brengen van een *traject* wil hij er zelf door worden gevat. Tekenen is een soort magisch bezweringsritueel. Het gaat niet uit van een voorstelling of een intentie, maar lijkt op een worp waarvan het lot verder zal bepalen of ze de uitdrukking en incarnatie bleek *van iets*.

* * *

De kracht van vele *trajecten* berust op een soort ambiguïteit: te weinig figuratief om in een “Gestalt” te versmelten, te opdringerig om als onbeduidende achtergrond weg te zinken. Ik zou ze willen omschrijven als de “krassen van de ziel”. Eric De Smet verwees tijdens een gesprek ooit naar een citaat van Cioran, die het had over het “krijzen” als “eindstadium van de lyriek”. Het lijkt me een scherpe omschrijving van zijn eigen werk: een *traject* als ijende, agoniserende eindfase van een poëtische stilte, als de macabere opwekking uit een lyrische betovering. Geen zang meer, maar nog minder dan stilte. Een rest van stem wanneer alle lyriek is opgebrand. Krijzen en krassen: ze ontwapenen de verbeelding met hun funeste en rauwe eenvoud.

In een recent *traject* verschijnt een figuur met een pijnlijke en zelfs potsierlijke arrogantie. Als een verblinde alleenheerser dringt die figuur zich op met een irriterende *présence*. De achtergrond daarentegen smelt en vloeit weg.

De figuur incarneert het gênante machtsvertoon van wie verblind blijkt voor zijn eigen ondergang. Ze straalt macht uit, maar geen leven, en irriteert omdat ze juist zonder kracht is. “Pouvoir sans puissance”, zou Deleuze zeggen. Ze lijkt wel de incarnatie van onze tijd, en van de potsierlijke overmoed en arrogantie van een macht die nog slecht om één grote zorg bekommerd is: het bezweren en uitstellen van de eigen teloorgang. Ook dat is een figuur van datzelfde verlangen en van de interne gespletenheid die het kenmerkt. Het potsierlijke ligt in de poging om die spanning te bezweren en op te heffen. Het valt daarbij op hoe in recente werken Eric De Smet vaak de nadruk legt op dat aspect: het misplaatste, groteske of geëxalteerde, het dwaze of verdwaasde (‘Ahasveros’). Sommige *trajecten* gesticuleren met een verblinde, eigenzinnige exaltatie, soms grenzend aan het ridicule en het ergerlijke van een lege aanstellerigheid. Ze doen een beetje denken aan de macabere koketterie van Goyas *Caprichos*. In “Hasta la Muerte” toont hij hoe een stokoude dame, met die macabere koketterie, zich in een spiegel mooi maakt. Ik meen zelfs het schrille en scherpe krijzen van dat waanzinnig geworden dametje te horen in sommige *trajecten*.

De *trajecten* hebben iets poëtisch, maar dit poëtische wordt telkens intern afgeknakt. De beweging van het *traject* is zelden zeer fluïde. In een van zijn krachtigste tekeningen toont Eric De Smet hoe een figuur op uiterst fijne benen met geweld oprijst. Maar precies in het midden breekt de figuur, en de oprijzende kracht stort zich naar voor. Welnu, wat het beeld in evenwicht houdt is juist die interne breuk en de spanning. Een oprijzende kracht wordt middenin geknakt. En die interne knak stuwt beweging in het beeld; het trilt en rilt. In het *traject* dat ik reeds heb aangehaald lijkt een figuur zich voorover te buigen; met een mateloze kracht en vitaliteit, waarvan niet zeker is of ze de uitdrukking is van euforie of van angst. Ze zwicht naar voren, lijkt voorover te struikelen. Maar dat vitale elan is slechts het effect van de breuk waardoor de figuur middenin als een tak wordt geknakt. Het is die breuk, die disproportie en dat gebrek aan evenwicht die de kracht van de beweging en van dat elan evoceren. Wat gefixeerd wordt, is juist die breuk. Het *traject* “staat” slechts als de incarnatie van een spanning tussen het elan van de figuur en de breuk die de beweging genereert. De blik zelf lijkt gespleten tussen het opgaan in dat elan en het ontredderd worden door die breuk, en probeert tevens die twee samen te houden: de onderdelen van het *traject* gaan niet op in het geheel, maar blijven ook niet onverschillig liggen: wat ze aan elkaar klit is het besef van die interne breuk.

Juist die knak, die innerlijke breuk maakt soms het verschil uit waardoor het beeld zich affirmeert. Elk nieuw *traject* blijft in zekere zin ook bezeten door dat “verschil” : op zo’n wijze zelfs dat verschillende *trajecten* vaak een soort eenheid vormen, een serie van fragmenten die allen rond een zelfde breuk circuleren. Ze gaan niet “over hetzelfde”, maar in alles wat ze uitdrukken blijft een zelfde iets insisteren. Daardoor krijgt elk *traject* iets tragisch: niet enkel omdat het bezeten is door een spanning of breuk, maar ook omdat het zelf slechts de herhaling lijkt van diezelfde interne gespletenheid.

Hoeveel *trajecten* heeft Eric De Smet al niet getekend, gebeeldhouwd, geschilderd? Telkens opnieuw begint hij vanuit niets, en telkens opnieuw is het of hij op hetzelfde terug uitkomt. Die aandrang en herhaling maken van zijn werk iets noodlottigs, maar tegelijkertijd ook iets speels en komisch. In *Titaantjes* vertelt Nescio hoe de schilder Bavink bezeten is door de ondergaande zon. Telkens opnieuw wil hij hem vangen in zijn doek. Maar telkens opnieuw komt die zon er weer, onverschillig, alsof die kleine schilder niet had bestaan. “Begrijp je wat die zon van mij wil?” klaagt hij. “Vier-en-dertig ondergaande zonnen heb ik tegen de muur staan, achter elkaar, omgekeerd. En toch staat-i daar weer iederen avond”. Deleuze schrijft ergens: « Il y a un tragique de se qui se répète, mais un comique de la répétition ».

Trajecten zijn geen echte lijnen of contouren, bakenen geen figuren af, maar lijken veeleer op “krassen”. Een lijn moet men trekken met een lichte hand, de hand van een Japanse kalligraaf op een gladde bodem die geen weerstand biedt. Een kras moet men inkerven en bestaat juist uit overwinnen van een weerstand van de materie. De lijn onderwerpt of heft de materie op, de kras tracht zich daarentegen in precies die materie in te bijten. De lijn vooronderstelt een ontspanning, een loslaten van elke innerlijke spanning. De kras is juist het uitbuiten van die spanning, het condenserende van kracht, het forceren en het tot een kramp drukken. Vandaar dat de *trajecten* iets gebroken en gekarteld hebben. Ze ontstaan in een handeling die zelf de uitdrukking is van spanning, alsof ze met een mes in hard hout werden gekerfd. De intensiteit van het *traject* roept tegelijkertijd de kracht op waarmee het werd ingesneden.

* * *

In een essay over het absolute beweert J-P. Sartre dat Giacometti de eerste is geweest die de mens heeft gebeeldhouwd zoals je hem ziet, dit is: “à distance”. Hij kent aan zijn beelden een absolute afstand toe: hij schept immers een figuur “à dix pas, à vingt pas, et quoique vous fassiez, elle y reste”. Kortom, de verhouding van het beeld tot jezelf hangt niet meer af van je eigen standpunt tot dat beeld. Of je er dichtbij staat, of veraf: het incarneert een beeld “à dix pas”. De blok materie is nabij, het beeld blijft veraf. De afstand is zelf een eigenschap geworden van het beeld. “Il met la distance à portée de la main”. Maar je moet dan wel de juiste houding vinden, “voir à distance respectueuse”. Kom je te dicht, dan is de afstand weg. Sta je te ver, dan zie je geen beeld.

Iets gelijkaardigs gebeurt in de beelden en figuren van De Smet. Het komt erop aan de juiste houding aan te nemen die ons verlost van het relatieve van wat we zien. Van wat we zien in functie van onze vermogens (te herkennen, te onderscheiden, etc.).

Het zichtbare zien zoals het zich in de werken van Eric De Smet manifesteert vraagt daarom om een ascese: leren verzaken aan de drang om, zoals kinderen met de wolken, herkenbare vormen te willen vatten. Het heeft iets geruststellends om een insisterend *traject* te herleiden tot een vorm, bijvoorbeeld tot die van een slang, een gezicht of arm. Maar de intensiteit gaat dan verloren. Het *traject* eist daarentegen een soort zelfverloochening, het opschorten van de herkenning. Het vraagt oefening, inspanning: je moet leren kijken zonder te zien. Soms lukt het niet: de figuur biedt weerstand, laat zich niet doordringen, is niet “toegankelijk”, maar ze werkt in mij, dringt zich op met koppige opaciteit, in zichzelf gesloten. En dan ineens breekt ze open. En de tijd die je eraan hebt besteed ondergaat een interne modificatie: je wordt met

de figuur meegezogen en het lijkt of de tijd is blijven staan om verder te kunnen tikken in de figuur zelf. De tijd wordt zelf een dynamische eigenschap van de figuur en lijkt er volledig in opgeslorpt. (een “tijdsgewricht”). Elke figuur heeft zijn eigen ritme: soms snel, soms traag, maar altijd in een beweging die zelf ter plekke blijft. Wat je ineens ziet is de magie van hoe die figuur, als voor de eerste keer, zichzelf samenstelt, componeert, opstelt, uitdaagt.

In zijn standbeelden wilde Rodin de beweging van zijn beelden zichtbaar maken door via overdrijvingen bepaalde ledematen disproportioneel voor te stellen. Zo zag je hoe die beelden bijvoorbeeld gestaag stappen, of gehaast.

In de beelden van Eric De Smet zie je eerder hoe een figuur uit zichzelf tot beweging komt, zelf beweging wordt, hoe een spel van toeval tot noodzaak stolt, hoe pure coïncidentie uitgroeit tot iets onafwendbaars: *daar staat het*. Hoe een figuur met andere woorden voor eeuwig, op onveranderlijke wijze altijd opnieuw geboren wordt. Zien is initiatie en een mee voltrekken van beweging, van spanning die zich samenhoudt, ondanks breuken in de beweging, of juist dankzij de breuken. De tijd wordt zelf een uiting van de inwendige druk van werk zelf, een proces van uitdrukking en ontplooiing van wat als interne condensatie is gegeven. Alles wat zich ontplooit zit erin vervat, impliciet. De ontplooiing voegt in die zin niets toe, maar brengt wat gegeven is tot expressie. De figuur trilt.

In die beweging is de achtergrond erg belangrijk. In een van de beelden van Ahasveros lijkt het of die figuur in zijn dwaze beweging, als een vieze vod, vuile vegen maakt. Of in andere beelden is de achtergrond dan weer meer “auditief” dan visueel, in de zin dat ze wijst op een soort dreunen. Ze schenkt aan de figuur geen ruimte of diepte, geen schaduw om in op te gaan, maar evoceert een onrust. Het lijkt of de figuur zelf boven die onrust hangt, nauwelijks in evenwicht, of alsof die achtergrond van hem is weggevoerd of weggezakt. De achtergrond steunt de voorgrond niet, is niet de wereld waaruit de figuur geboren wordt, maar dreunt onder de figuur, zoals een pijn in de ogen soms kan mee zinderen in het zien. De achtergrond klinkt door; Johan Eyckelboom zou zeggen:

“klinkt als zilverpapier
dat terug tracht te komen
uit zijn verfrommeling”

* * *

Elk werk is beweging, en is zelf in beweging opgenomen. Een bepaalde figuur herhaalt zich (Ahasveros met waterschoenen), maakt zelf deel uit van een traject. De aard van zijn gedaante berust op toeval, maar eenmaal de gedaante er is zet ze zichzelf voort met de genadeloze noodzakelijkheid van een spinozistisch universum.

Ze traceren trajecten: niet in ruimte en tijd, maar door zelf ruimte en tijd te zijn. Elke figuur is als een gestolde worp... Ze is haar eigen begin en bestemming, en bestaat (slaagt) als ze de innerlijke spanning van toeval en noodlot kan vatten en belichamen.

Op zich wekt elke figuur de indruk van zuivere coïncidentie: ze had ook anders kunnen zijn. Maar zodra ze er staat dringt ze zich op als iets onafwendbaars: ze had niet anders kunnen zijn dan ze nu is! Een beetje langer, en de spanning was verdwenen... het beeld was mislukt en zou niets meer zeggen.

De kracht van een groot kunstenaar, zegt Roland Barthes, ligt in soort ascese en in de precisie van zijn penseelstreken, of van de bewegingen van zijn hand: “L’artiste se retient d’en vouloir trop”. Daarin ligt ook zijn sterkte : hij beheerst elke beweging. En die beheersing is “une incessante victoire sur la bêtise des traits”.

Bibliografische nota

R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980

- *L’obvie et l’obtus*, (essais critiques III), Paris, Seuil, 1992

F.Benítez Reyes, *Escaparate de venenos*, Madrid, Tusquets, 2000

G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981

J.Eyckelboom, *Wie niet vlucht raakt ingedut*, Rainbow essentials, Amsterdam, 2009

Paul Klee, *Tagebücher*, Köln, DuMont, 1957

Alexander Kluge & Gerhard Richter, *Dezember*, Berlin, Suhrkamp, 2010

- *Nachricht von ruhigen Momenten*, Berlin, Suhrkamp, 2013

Nescio, *De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1997

W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fisher, 2005

J-Ph. Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009

- *L’urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012

M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade, 1984

J-P Sartre, *La recherche de l’absolu*, in: *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949

Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, Frankfurt am Main, Fisher, 1991