

uitdrukkelijk origineel en persoonlijk te zijn (op het stuitende of potsierlijke af). Het gebaar krijgt zo een plaats in de geschiedenis, als iets wat bestond en een natuurlijke waardigheid – het woord ‘levensvroomheid’ valt – verleende aan het menselijke handelen vóór de nieuwste tijd begrippen als ‘waardigheid’ en ‘plechtigheid’ in hoog tempo erodeerde en tenslotte quasi vergat. Quasi. Want, zo speculeert Verschaffel, in uitspraken van bijvoorbeeld Wittgenstein, Loos of Van de Velde vinden we het spoor van een verlangen naar een vorm van bouwen die niet vals, opzichtig, gewild-modern, maar wel als een gebaar wil zijn. En dus: als de dienstbode, de eenvoudige werkmans, die niet uit is op geld, macht, succes, maar vervuld is van de juiste, gepaste uitvoering – als een gebaar – van zijn taak. Waaruit de verrassende, maar niet direct weerlegbare conclusie volgt dat veel modern bouwen misschien wel juist tegen de moderniteit inging, in plaats van ze te verheerlijken.

Figuur

Maar dus, ondanks al het voorgaande, is *Figuren/Essays* een moeilijk boek. Wat qua onderwerp zeer heterogene essays – over thetraliteit, dodenmaskers, Vredeman de Vries en Pistoletto, architectuur, steden, filosofie en historiografie, René Magritte, Henri De Braekeleer en Jan Fabre – hier samen doen is immers niet direct gegeven. Deze essays zijn trouwens over een langere periode, zo’n vijf jaar, geschreven, en dus aanvankelijk niet als één werk bedacht. Ze worden wel netjes in drie groepen samengebracht, maar die krijgen als gezamenlijke titel alleen een Romeins cijfer mee. Zelfs het groepje essays over De Braekeleer, Magritte en Fabre is op het eerste gezicht mysterieus: het zijn drie kunstenaars, dat wel, maar de band ertussen...? En waarom staat het slotessay – *Overal, het lichaam* – er apart bij, met een eigen Romeins cijfer? Een ‘besluit’ van al het voorgaande is het op het eerste gezicht nochtans niet. Het inleidend essay, ook met zijn eigen kopcijfer, is zelfs wat plagerig. Het zet uiteen wat de eigenheid van het essay precies uitmaakt. Met Montaigne als voorbeeld wordt het essay vergeleken met het verzamelen: uit de bijeengelegde tekstsnippers, bedenkingen en uitweidingen kan plots iets als een ‘figuur’ ontstaan, een voorafbeelding van een gedachte. En misschien nog belangrijker: het essay is een paradoxale mengvorm van ernst en frivoliteit tegelijk. In tegenstelling tot het gedicht of het wetenschappelijk onderzoek, is in het essay niets noodzakelijk en essentieel. Maar het omgekeerde, dat alles bijkomstig of frivool is, geldt evenmin. Het essay is een vorm van denken ‘voor het plezier’ of

‘voor zichzelf’, niet in het licht van een of ander doel, een of andere waarheid (de wetenschap of de kunst, het hogere, etc.). Alweer, behartenswaardig, maar wat deze inleiding de lezer onthoudt is welke ‘figu(u)r(en)’ het bijeenbrengen van deze disparate essays in een boek verklaart. Welke correspondentie of gelijkens heeft de auteur zelf gezien? Is die naspelbaar, en maakt die van het geheel meer dan de som der delen?

Concreet

Ik geloof van wel. Als je het boek niet kras, en met grote tussenpauzes, maar met een zekere traagheid gewoon van voor naar achter doorleest, is het eerste wat opvalt een bepaalde toon, een manier om de dingen tegen het licht te houden. De onderwerpen die behandeld worden zijn over het algemeen helemaal niet frivool. De dood, het verval van de publieke ruimte, het theatrale, het lichaam, het is het soort onderwerpen dat snel leidt tot hoge gedachtenvluchten of somber apocalyptisch gepeins. Volgend, relatief willekeurig zinnetje uit *De kring en het netwerk – over het statuut van de publieke ruimte* is tekenend voor de weigerachtigheid van Verschaffel om zich hierdoor te laten meeslepen: ‘Het bovenstaande zegt niet dat een vroegere wijze van leven verdwenen is, en plaats gemaakt heeft voor een totaal andere wijze van leven. Het “Aujourd’hui plus de...” en het “Il n’y a plus de...”, het “Les temps sont venus de...”, het “Nous ne sommes plus dans...” en (...) “Notre destin est...” van Baudrillard verklaren op willekeurige, gezwollen wijze kenmerken en ervaringswijzen van de netwerkruimtes tot een homogene, onontkoombare nieuwe fase van de Geschiedenis, tot de Vijfde Acte’. Of nog, in het essay over De Braekeleer: ‘Want hij (Gilliams) heeft veel aangevoeld, maar heeft veel niet gezien. Hij vertelt zelf ook hoe dat komt. Ergens in zijn dagboeken laat hij zich wat misprijzend uit over een museumbezoeker die met notaboekje en potlood in de aanslag schilderijen komt bekijken. Beter is het, zoals de dichter zelf, de schilderijen te ervaren, en er later, vanuit de gerijpte herinnering, over te schrijven. *Maar notaboekjes hebben zo hun voordelen.*’ (De cursiveringen zijn van mij, nvdr.) Scherp toekijken is vervelend, tijdrovend, zeker, maar vermijdt ook nodeloos zweven. Algemener, waar het Hogere, het Diepere, het Tijdeloze, of soortgelijke, aan het sublieme of het goddelijke verwante begrippen vermeden kunnen worden, worden ze ook vermeden. Verschaffel beweert niet dat het Sublieme niet bestaat, hij verwijst zelfs met de regelmaat van de klok naar de gedachte van Pascal dat de mens in het universum verloren is tussen het oneindig kleine en het

oneindig grote – de eerste seculiere definitie van de sublieme ervaring – maar hij plaatst het model altijd tussen haakjes. Eerst kijken wat er concreet, materieel over een gegeven kan gezegd worden, hoe uitputtend het kan beschreven en verklaard worden zonder hulp ‘van buitenaf’. Niet verwonderlijk wellicht dat Paul Valéry regelmatig geciteerd wordt.

Monumentaliteit

Eens je dat doorhebt, beginnen ook steeds meer echo’s tussen de verschillende teksten te weerklinken. Het reeds aangehaalde essay *Architectuur is als een gebaar* wordt bijvoorbeeld al voorafgebeeld in de tekst *Over dodenmaskers*. In die tekst wordt de vergelijking gemaakt tussen het monumentale dat het dode gelaat als vanzelf verwerft, en het monumentale dat in het vormelijke portret aanwezig is. In beide gevallen zijn alle tijdelijke beslommingen en bezigheden verdwenen achter een versteend gelaat, een zwijgend masker dat niets meer prijsgeeft. Maar daar is een uitzondering op: een bepaalde wijze van portretteren, van het gerimpelde gelaat van oude mensen, kan een waardigheid tonen die niet monumentaal is, maar spreekt over het verouderen als ‘ondergaan, dragen, geduldig en gelaten’. ‘De waardigheid van deze ouderdom is niet afgeleid van steen. Ze refereert aan het gebaar, aan het herhalen van steeds dezelfde, dagelijkse, onontkoombare handelingen. (...) Deze waardigheid is niet van steen gemaakt. Ze is niet koud en wekt geen huiver, en ze grenst niet aan het sublieme...’

Het monumentaal-zware van het dodenmasker wordt op zijn beurt weer in eerste instantie geduid, niet als iets wat ons de dood en de menselijke eindigheid voorafbeeldt, als een waarheid over het lichaam, maar als een waarheid van het lichaam. Een van de essentiële passages van het boek, waar aan de hand van een bespiegeling over het dodenmasker scheidslijnen getrokken worden tussen het monumentale, het plechtige, het sublieme, komt op het einde van *Over dodenmaskers*: ‘De vraag is waar monumentaliteit vandaan komt, en hoe ze zich verhoudt tot het theatrale en het plechtige, en tot het sublieme, het grootse en het kolossale. (...) Het theatrale is licht, het raakt het feest en de heerlijkheid. Wanneer het monumentale opgevoerd wordt tot het sublieme, kantelt het, over het grootse, in het kolossale en het doodse, tot (...) de ernst overslaat in zwaarwichtigheid. (...) Het monumentale daarentegen beroept zich niet op de dood, maar draagt hem zwijgend mee en maakt iets duidelijk. Het monument is een plaatsvervanger en een deksteen: het gaat erom de zwaarte en de opaciteit die het levende lichaam mee-