

Stef Craps

Het verschil voorbij: Sympathie en ethiek in Graham Swifts *Last Orders*

*Ik weet nog wat Jack zei, in de woestijn,
dat we vanbinnen allemaal hetzelfde
zijn, officieren en manschappen,
allemaal van hetzelfde materiaal.
Strepen op iemands schouder betekenen
geen mallemoer.*

RAY JOHNSON, *LAST ORDERS*¹

De klassenstrijd is voorbij.
TONY BLAIR, LABOUR-PARTIJCONGRES,
BOURNEMOUTH 1999

*Wat de mensheid duur te staan komt is
ongetwijfeld de overtuiging dat men in
de geschiedenis komaf kan maken met
een algemene menselijke essentie, onder
het voorwendsel dat die slechts een
Hauptgespenst, een oergeest, voorstelt,
maar ook, wat au fond op hetzelfde
neerkomt, het blijven geloven in die
oergeest. Erin geloven zoals lichtgelovigen
of dogmatici doen. Zoals altijd blijft de
weg tussen de twee overtuigingen smal.*

JACQUES DERRIDA,
SPECTRES DE MARX

¹ Voor de citaten uit *Last Orders* heb ik een beroep gedaan op de Nederlandse vertaling door Rien Verhoef, die in 1997 is verschenen bij De Bezige Bij in Amsterdam met als titel *Laatste ronde*. De paginaverwijzingen in alle volgende citaten uit de roman refereren aan die Nederlandstalige editie en gebeuren in de tekst zelf. Ze worden telkens voorafgegaan door de naam van de verteller van de passage in kwestie.

Met *Last Orders* (1996) verkende de hedendaagse Britse auteur Graham Swift nieuwe horizons: het was zijn eerste volgehouden poging (op zijn debuutroman *The Sweet Shop Owner* (1980) na) om een sociaal milieu te representeren dat grondig verschilt van de middenklassewereld die hij gewoonlijk portretteert. In zijn voorgaande boeken waren de hoofdfiguren en voornaamste vertellers veelal goed opgeleide en welbespraakte mannen uit de middenklasse (een archivaris, een geschiedenisleraar, een persfotograaf, een literatuurprof); *Last Orders* echter speelt zich af in de Londense arbeiderswijk Bermondsey, alwaar we een gepensioneerde verzekeringsbediende aantreffen, een kruidenier, een begrafenisondernehmer, een verkoper van tweedehandswagens en een slager.² Aan de hand van een meervoudig vertelstandpunt wordt het verhaal opgehangen van een groep oude vrienden die de laatste wens vervullen van Jack Dodds, een overleden slager die wou dat zijn as zou worden verstrooid vanop de pier in Margate. Voor een deel is *Last Orders* de beschrijving van de autorit van de vier mannen vanuit Zuid-Londen, door Kent, tot aan de Kentse kust; voor een deel is het ook een verzameling herinneringen van de verschillende personages. De meeste critici en de auteur zelf hebben de klassenkwestie in *Last Orders* afgedaan als een bijkomstigheid, een zijspoor dat de aandacht afleidt van wat zij zien als de centrale bekommernis van de roman, namelijk het formuleren van een humanistische ethiek van de sympathie.³ Deze onwil om de klassenkwestie de plaats te geven die haar toekomt, zal ik als uitgangspunt nemen

² Het afbakenen van sociale klassen ten opzichte van elkaar is een complexe aangelegenheid. In wat volgt, zal ik mijn toevlucht nemen tot de wat vage term "lagere sociale klasse" ("lower class") om de klassenaffiliatie van de personages in *Last Orders* aan te geven. Deze term fungeert hier als een soort tussencategorie die mij in staat stelt om de twee even onbevredigende alternatieven "arbeidersklasse" en "lagere middenklasse" te vermijden. "Arbeidersklasse" impliceert immers loonarbeid en sluit daardoor Swifts winkeliers uit, terwijl "lagere middenklasse" een mate van financiële zekerheid en een vrij comfortabele levensstijl lijkt te suggereren die buiten het bereik liggen van de meeste inwoners van de verpauperde Londense buurt waarin de roman zich afspeelt. Gezien het feit (waarop ik hieronder uitvoeriger zal ingaan) dat het makkelijker is sympathie op te brengen voor mensen die op ons lijken dan voor volslagen vreemdelingen of buitenstaanders, is de vaststelling dat Swift ervoor opteert om mensen te portretteren uit deze tussengroep, die naar de respectabiliteit van de middenklasse hunkert, eerder dan mensen helemaal onderaan de sociale ladder, op zichzelf niet onbelangrijk.

³ Deze afwijzing van elke analyse op basis van klasse als irrelevant voor een goed begrip van *Last Orders* is symptomatisch voor de ernstige verwaarlozing van het klassenconcept door de literaire kritiek sinds de ineenstorting van de communistische en socialistische regimes in Rusland en Oost-Europa. Het zwaartepunt van de literatuurstudie lijkt verschoven te zijn naar andere sociale categorieën, zoals gender, seksualiteit en etniciteit, al zijn er wel aanwijzingen – onder andere themanummers over klasse van *PMLA* (januari 2000) en *Modern Fiction Studies* (lente 2001) – dat het tij aan het keren is en dat het concept klasse het verloren terrein aan het terugwinnen is.

voor een doorgedreven reflectie over de ethische dimensie van Swifts roman, en van de literatuur in het algemeen, die een aantal gevestigde meningen terzake zal aanvechten.

Eerst echter een paar woorden over de receptie van de roman. De literaire kritiek heeft Swift bijna unaniem geprezen voor zijn "virtuoze talent voor het bewonen van andere stemmen"⁴ en voor het overweldigende effect van realisme en authenticiteit waar dat staaltje van buiksprekerij toe leidt, effect dat de lezer onvermijdelijk een empathische respons zou ontlokken. Door zijn insistentie op "de essentiële waardigheid van eenvoudige mensen"⁵ is Swifts roman onthaald als een warm pleidooi voor menselijke verbondenheid en sympathie. Melissa Bennetts, bijvoorbeeld, leest *Last Orders* als "een ontroerende reeks variaties op John Donnes thema 'Geen mens is een eiland.' Het is een roman doordrongen van hoop, triomf en belofte, en ondanks zijn enkele tekortkomingen brengt hij weer menselijke warmte naar het domein van de literatuur, dat al te vaak harteloos en schraal is."⁶ Jay Parini, van zijn kant, beweert dat de roman zich toespitst op "het uitvinden van dat meest kostbare goed, een authentieke gemeenschap. Zoals Ray zegt, 'We maken allemaal deel uit van elkaar.'⁷ (Ray is een van de personages en de hoofdverteller van de roman.)

De critica die deze stelling het krachtigst verdedigt, en met wie ik het het meest oneens zal zijn, is Susanne Mecklenburg, de auteur van het enige boek over Swifts volledige werk dat totnogtoe is gepubliceerd. Volgens haar is een van de meest opmerkelijke kenmerken van Swifts jongste roman het effect dat hij heeft op de lezer, "die in de loop van de roman, zonder dat er een geheven vingertje aan te pas komt, waarden krijgt ingeprent die zelfs heden ten dage nog als universeel en tijdeloos beschouwd worden".⁸

⁴ Anthony Quinn, "Voice of the People Graham Swift Has Gone from the 'Sublime to the Gorbliney' with His New Novel. He Tells Anthony Quinn Why", Interview met Graham Swift, *Observer* 14 januari 1996, 16, Northern Light Special Collection, 25 juli 2000 <<http://library.northernlight.com/MB19990930010757300.html>>.

⁵ John Banville, "That's Life!", Recensie van *Last Orders*, door Graham Swift, *New York Review of Books* 4 april 1996, 8, Northern Light Special Collection, 25 juli 2000 <<http://library.northernlight.com/SL19980508050010016.html>>.

⁶ Melissa Bennetts, "A Journey in Memory of an Old Friend", Recensie van *Last Orders*, door Graham Swift, *Christian Science Monitor* 27 februari 1997, B1, Academic Search Elite, 9 november 2000 <<http://search.epnet.com>>. Interessant in het licht van mijn argumentatie is de vaststelling dat een van die vermeende tekortkomingen de "indruk" betreft, die Bennetts "enigszins verontrustend" noemt, "dat dit de manier is waarop de arbeidersklasse, in de verbeelding van een intellectuele schrijver, de dingen ziet – waarop zij denkt, praat en handelt – eerder dan een accurate representatie van haar taal en levenswijze".

⁷ Jay Parini, "Canterbury Tale", Recensie van *Last Orders*, door Graham Swift, *New York Times Book Review* 5 mei 1996, 13.

⁸ Susanne Mecklenburg, *Martin Amis und Graham Swift: Erfolg durch bodenlosen Moralismus im zeitgenössischen britischen Roman*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000, 174.

Mecklenburg stelt Swift voor als “een in het religieuze denken gewortelde moralist”,⁹ een hedendaagse profeet met een absoluut geloof¹⁰ in de voornamelijk humanistische waarden – de spontane expressie van gevoelens, open intermenselijke communicatie en liefde¹¹ – die hij tracht te propageren door middel van de literatuur. In al Swifts werken, op één uitzondering na, ontwaart zij een of meer personages die de vooruitstrevende ethische houding van de auteur etaleren, en in elk nieuw verhaal en elke nieuwe roman neemt het aantal “dragers van hoop” toe, met als gevolg dat Swifts opvatting over moraliteit met maximale duidelijkheid tot uiting komt in zijn meest recente roman: “In *Last Orders* worden alle protagonisten [...] dragers van hoop, die Swifts steeds ongewijzigde ethiek concreet beleven, zowel op momenten van lief als van leed.”¹²

In de loop van het verhaal, zo stelt Mecklenburg, verwerven alle personages inzicht in de fouten die ze hebben gemaakt in het verleden, herzien ze hun prioriteiten, en nemen ze zich voor om de conflicten op te lossen die hun leven hebben vergald. Allemaal geven ze blijk van een “extreem verlangen naar het opzoeken van nieuwe ervaringen enerzijds en naar geborgenheid in intermenselijke liefde en harmonie anderzijds”.¹³ Om maar één voorbeeld te geven: tegen het einde van de roman overwint Ray, Jacks beste vriend, zijn initiële egoïstische impuls om de aanzienlijke geldsom die hij voor Jack heeft gewonnen, voor zich te houden, en besluit hij om ze weg te schenken aan Jacks stiefzoon Vince, die met financiële moeilijkheden te kampen heeft, en aan Jacks weduwe Amy, voor wie het geld oorspronkelijk was bestemd. Volgens Mecklenburg wordt Rays overwinning op zijn egoïstische instincten gepresenteerd als een zuiverende en heroïsche daad, die het pad effent voor het ontstaan van een harmonieuze liefdesrelatie tussen Amy en hemzelf en voor verzoening met zijn vervreemde dochter, die aan de andere kant van de wereld woont. Aldus zou Ray de idealen van liefde, intermenselijk contact en hoop op een betere wereld komen te belichamen die Mecklenburg als de kern van Swifts literaire onderneming beschouwt.

Tē oordelen naar een interview afgenomen kort voor de publicatie van *Last Orders*, lijkt Swift zelf de notie dat literatuur ernaar streeft om mensen sympathie bij te brengen – notie die

⁹ *Ibidem*, 181.

¹⁰ “Swift poneert een dergelijk waardensysteem echter niet zomaar als pure utopie, maar hanteert het welhaast als een soort Lyotardiaanse ‘metanarrative’.” (*Ibidem*, 115-16.)

¹¹ “Met het constante, onafscheidelijke trio van spontane emotie, openhartige communicatie en liefde toont de auteur zijn personages en lezers een steeds gelijkaardige uitweg uit mogelijke moeilijkheden.” (*Ibidem*, 181.)

¹² *Ibidem*, 180.

¹³ *Ibidem*, 174.

Mecklenburgs lectuur van zijn roman schraagt – gunstig gezind te zijn. Op de vraag of hij zichzelf zou definiëren als moralist, antwoordt Swift aanvankelijk ontkennend. Hij verwerpt dit label, dat hij associeert met “regels en discipline”, maar beweert vervolgens dat zijn bezigheid als schrijver wel degelijk “fundamenteel moreel” is, aangezien “alle moraliteit, alle echte moraliteit, stoelt op wat een romanschrijver tot zijn specialiteit maakt – namelijk de poging om zich in andermans ervaringswereld te verplaatsen”.¹⁴ Om nadere toelichting gevraagd, preciseert hij: “empathie is het begin van sympathie, sympathie is het begin van medeleven, en het is in medeleven dat moraliteit echt tot ontwikkeling komt”.¹⁵

Enkele jaren eerder, in een zeldzaam kritisch stuk in *The Times*, had Swift al geponeerd dat “het de fundamentele taak van de literatuur is om ons, via onze verbeelding, toegang te verlenen tot andere ervaringen dan die van onszelf”, iets wat hij als een zware maar levensnoodzakelijke opgave zag: “De moeilijkste opdracht ter wereld, waartegen het bewustzijn onoverkomelijke hindernissen opwerpt, is te begrijpen hoe het aanvoelt om iemand anders te zijn. Maar als we niet eens zouden kunnen proberen om die cruciale mentale handeling te stellen, welke hoop rest ons dan als de sociale, politieke en culturele dieren die we beweren te zijn?”¹⁶ Klassenverschillen lijken hem niet noemenswaardig te hinderen in zijn pogingen om de grenzen van de sympathie te verruimen. Wanneer hem, in een ander interview, wordt gevraagd “of hij het moeilijk gevonden had om over te schakelen van zijn gebruikelijke middenklasse-stem naar die van de exemplarische werkmans Ray ‘Lucky’ Johnson”, antwoordt Swift negatief: “Nee, en ik moet er misschien direct aan toevoegen dat ik niet denk in termen van klasse en classificatie. De personages zijn mensen – wat je als schrijver moet doen, is toenadering tot hen zoeken. Dat is net zo waar, wat ook de sociale context moge zijn.”¹⁷

In wat volgt, zal ik de notie ter discussie stellen van een onproblematische identificatie over de klassengrenzen heen, waarop de lectuur van de roman die ik zopas heb uiteengezet, is gebaseerd. Door momenten te analyseren waarop de tekst de aandacht vestigt op zijn artificialiteit en op de geforceerde aard van de constructie van zijn personages, zal ik trachten aan te tonen dat de roman het bewustzijn in zich draagt dat er een zekere mate van geweld gemoeid is met elke sympathetische poging om de ander te representeren, in casu de ander van een lagere sociale klasse. In

¹⁴ Graham Swift, geciteerd in Catherine Bernard, “An Interview with Graham Swift”, *Contemporary Literature* 38 (1996) 2, 216-31, 224.

¹⁵ *Ibidem*, 224.

¹⁶ Graham Swift, “Throwing Off Our Inhibitions”, *Times* 5 maart 1988, 20.

¹⁷ Graham Swift, geciteerd in Quinn, “Voice of the People”, 16.

haar verlangen naar direct contact met de ander, heft sympathie immers de scheiding van zelf en ander op, waardoor de ander van zijn of haar andersheid wordt ontdaan en gereduceerd tot hetzelfde. Het sympathetische-identificatieproces met fictionele personages berust op een herkenningsmoment waarin de schrijver of de lezer de "waarheid" over hem- of haarzelf gereflecteerd ziet in het personage. Deze herkenning gaat ten koste van de andersheid van de ander, die ontkend wordt in de beweging naar een sympathetische fusie die het zelf bevestigt in zijn eigen identiteit. Door te doen alsof het de ander volledig doorgrondt, verzekert het zelf zich van zijn eigen waarheid en oorspronkelijkheid, en weigert het in te gaan op de uitdaging die de ander als ander vormt voor zulke ideeën. Mijn stelling is dat Swifts roman inderdaad uitnodigt tot het soort sympathetische lectuur dat de grote meerderheid van de critici onderschrijft, maar tegelijk de fundamentele presuppositie die aan deze lectuur ten gronde ligt, met name dat sympathie als ideaal een voldoende basis vormt voor de stichting van een ethische gemeenschap, ironisch demystificeert.

Als aanloop naar mijn lectuur van de tekst zou ik een citaat onder de loep willen nemen uit een video-interview met Swift dat dateert van 1988, en waarin de auteur het heeft over zijn voorkeur voor eerste-persoons eerder dan derde-persoons narratieve situaties:

Als je met een bepaalde verteller bezig bent, dan kan je dat ene individu niet het gezag verlenen om de grote vragen te beantwoorden en om de conclusies te trekken; dat moet van een soort overzicht komen, en dat overzicht wil ik niet echt. Er zijn natuurlijk fantastische dingen geschreven in de derde persoon, maar het komt mij altijd voor dat men in de derde persoon boven de personages staat en op hen neerkijkt, een beetje zoals in een schaakspel, en ik wil die verheven, alwetende rol niet op mij nemen; ik heb veel liever het gevoel met mijn beide voeten op de grond te staan tussen de personages midden in de actie.¹⁸

Interessant aan dit fragment is Swifts vermelding van zijn verlangen om op hetzelfde niveau te staan als zijn personages (dat wil zeggen, niet "boven de personages" "verheven" te zijn, maar zich bij hen "op de grond" te bevinden) en de daarmee gepaard gaande afwijzing van een gezaghebbende blik ("een soort overzicht" dat hem in staat zou stellen om "neer te kijken" op de personages en om hen te manipuleren zoals pionnen in een schaakspel). Aldus distantieert Swift zich van de zogenaamde traditionele roman waarin de auteur zich opstelt als een alwetende en almachtige god

¹⁸ Graham Swift, geciteerd in David Profumo, Interview with Graham Swift, ICA, 1988, The Roland Collection of Films & Videos on Art – Writers Talk: Ideas of Our Time, 25 July 2000 < <http://www.roland-collection.com/rolandcollection/preview/W82.ra m> >.

die zijn personages als marionetten behandelt. Hij wil zijn personages daarentegen maximaal respect betonen door zich in hen te verplaatsen en hun ervaringen te delen.

Als we de algemene indruk van de literaire kritiek mogen geloven, dan speelt Swift dit op magistrale wijze klaar in *Last Orders*. Waar het in Swifts eerdere romans af en toe toch opvalt dat de romanschrijver "aan de intrige aan het sleutelen is of zijn thema's aan het bijvijlen is ten koste van het onafhankelijke leven van zijn personages", zo stelt Oliver Reynolds, leiden de personages in *Last Orders* "hun eigen leven en bewijst de romancier hun (en zijn lezers) de ultieme dienst: hij verdwijnt".¹⁹ Swift gebruikt noch "een ouderwetse alwetende verteller" noch "het modieuze hedendaagse equivalent dat te koop loopt met zijn onbetrouwbaarheid", maar neemt zijn toevlucht tot "het laten afwisselen van de standpunten van verschillende personages".²⁰ De technische vaardigheid die deze verdwijntruc vereist, prijst Reynolds als "een prachtig voorbeeld van Swifts integriteit, van de manier waarop hij autonomie verleent aan zijn eigen creaties".²¹ Anthony Paul verbindt op gelijkaardige wijze "de afwezigheid van iets als een auteursstem" in *Last Orders* met "het ruimhartig medeleven en respect dat Swift voor zijn personages voelt".²²

Tegen de grote meerderheid van de critici die deze mening delen in, zal ik argumenteren dat Swifts verdwijntruc niet zo perfect geslaagd is als zij wel denken. Als het Swifts programma is om medeleven over de klassengrenzen heen te promoten door zichzelf als auctoriele aanwezigheid uit de roman terug te trekken, dan kan *Last Orders* worden gelezen als een verslag van verzet tegen de tekstuele uitvoering van dit project. Om deze stelling hard te maken, zal ik de vermeende afwezigheid van de auteur in de roman nauwgezet onderzoeken. Door mij toe te leggen op tekstuele signalen die suggereren dat de "afwezigheid" van de auteur in feite heeft geleid tot een verschuiving van de auteursfunctie naar allerlei andere ordenende en integrerende principes, zal ik aantonen dat het spook van de auteurscontrole nog steeds rondwaart in de roman. Meer in het bijzonder zal ik drie verschillende vormen van de verschuiving van de auteursfunctie behandelen. Ten eerste zal ik aandacht besteden aan het permanente gevoel van de personages dat ze worden bekeken en gedetermineerd door een onzichtbare

¹⁹ Oliver Reynolds, "On the Old Kent Road", Recensie van *Last Orders*, door Graham Swift, *Times Literary Supplement* 19 januari 1996, 25.

²⁰ *Ibidem*, 25.

²¹ *Ibidem*, 25.

²² Anthony Paul, "Gesprekken bij de laatste as", Recensie van *Last Orders*, door Graham Swift, *Vrij Nederland* 23 maart 1996, *Literaire Knipselkrant* 08.96.03.071.01.2/01 Gesprekken/Paul.

externe autoriteit. Vervolgens zal ik nader ingaan op de sectie van *Last Orders* die wordt verteld door de geest van Jacks vader en op het gebod dat erin vervat ligt. Tot slot zal ik het web van linguïstische verbanden dat in de roman wordt geweven, aan een kritisch onderzoek onderwerpen. Ook al is de “afwezigheid” van de auteur bedoeld als strategie om verbondenheid over de klassengrenzen heen mogelijk te maken, mijn lectuur van deze strategie zoals ze is uitgewerkt in de tekst, zal de klassenstrijd weer aan de oppervlakte brengen in de vorm van een strijd tegen de representatie.

Bij wijze van excursus kan worden opgemerkt dat Swifts kritiek op de traditionele roman en de problemen waarin hij verzeild geraakt wanneer hij probeert die te overstijgen, herinneringen oproepen aan het werk van Jean-Paul Sartre. In zijn essay “M. Mauriac et la liberté” maakt Sartre François Mauriacs roman *La Fin de la nuit* – en in één moeite door ook de integrale productie van het gros van de Franse schrijvers – met de grond gelijk omdat de vrijheid van de personages erin zou worden geschonden, hoewel de auteur in zijn voorwoord had gezworen die bovenal te zullen respecteren: “Op die manier doet *La Fin de la nuit*, dat in de gedachtegang van de hr. Mauriac een roman van de vrijheid moet zijn, zich vooral aan ons voor als een verhaal van onderworpenheid”.²³ Sartre bespeurt een sterke deterministische onderstroom in de roman, die hij terugvoert op het gebruik dat Mauriac maakt van een alwetende, goddelijke verteller:

Hij schreef ooit dat de romancier voor zijn schepsels is wat God is voor de Zijne, en alle eigenaardigheden van zijn techniek kunnen worden verklaard door het feit dat hij het standpunt van God inneemt tegenover zijn personages: God ziet tegelijk de binnenkant en de buitenkant, de diepte van de ziel en het lichaam, het hele universum. Net zo. De hr. Mauriac weet alles over zijn kleine wereld; wat hij zegt over zijn personages, is evangelie, hij legt hen uit, classificeert ze, veroordeelt ze zonder recht van beroep.²⁴

Mauriacs toe-eigening van goddelijk gezag wordt door Sartre aanzien als strijdig met de essentie van het romangenre, die hij construeert als de afwezigheid van een alwetend perspectief: “in een echte roman is er, net als in de wereld van Einstein, geen plaats voor een bevoorrecht toeschouwer”.²⁵ Door zich te verheffen boven zijn personages, heeft Mauriac bijgevolg een hoogst onliteraire daad gesteld: “De hr. Mauriac heeft aan zichzelf de voorkeur gegeven. Hij heeft gekozen voor goddelijke alwetendheid en

²³ Jean-Paul Sartre, “M. François Mauriac et la liberté”, in: *Situations I: Essais critiques*, [Paris]: Gallimard, 1947, 33-52, 45.

²⁴ *Ibidem*, 41-42.

²⁵ *Ibidem*, 52.

almacht. Maar een roman wordt geschreven door een mens voor mensen".²⁶ Interessant genoeg maakt Swift een erg gelijkaardige opmerking in het interview met Catherine Bernard, waarin hij verklaart geen "defensieve" schrijver te willen zijn, dat wil zeggen een schrijver die "zelfs datgene wat de schrijver gemeenschappelijk heeft met andere mensen en wat in de eerste plaats zou moeten worden blootgegeven", verbergt achter "slimmigheid" en "formele virtuositeit": "Ik wil niet zeggen 'Kijk eens hoe slim ik ben!' in plaats van 'Beschouw mij als iemand van jullie!' Zodoende hoop ik geen defensieve schrijver te zijn".²⁷ Om je als schrijver niet-defensief of kwetsbaar op te stellen, moet je volgens Swift "jezelf overbodig maken, wat dat ook mag betekenen in termen van een bepaalde roman. Het zou kunnen slaan op je talent om zo volledig mogelijk in de huid te kruipen van een ander personage: ik bedoel je vermogen om naar de wereld te kijken met de ogen van iemand anders en niet voortdurend de nadruk te leggen op jezelf".²⁸

Net zoals Swift deze ambitie tracht te realiseren in *Last Orders*, poogde Sartre zijn filosofische en literair-theoretische ideeën in de praktijk om te zetten in een reeks romans die *La Nausée*, *Le Mur* en de tetralogie *Les Chemins de la liberté* omvat. In zijn doctoraatsproefschrift *Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre* onderzoekt Gerald Prince de technieken die in Sartres romans worden gebruikt. Hij concludeert dat zijn nauwkeurige analyse van verteltechniek, structuur, tijd, ruimte en karakterisering van de personages een perfecte overeenkomst tussen Sartres literaire technieken en zijn filosofische denkbeelden aan het licht heeft gebracht: "Jean-Paul Sartres techniek blijft dezelfde van het begin tot het einde van zijn romanoeuvre. Ze past zich aan aan de voorstelling van vrije wezens in een wereld in wording, en verwijst op die manier naar de metafysica van de auteur".²⁹ In zijn hoofdstuk over verteltechniek, bijvoorbeeld, beweert Prince dat Sartre een alwetend gezichtspunt consequent afzweert ten gunste van focalisatie door de personages zelf, en er aldus in slaagt hun vrijheid te garanderen.

Wanneer we echter kijken naar de eigenlijke tekstuele analyses die Prince uitvoert en die hem naar eigen zeggen tot deze conclusie hebben geleid, wordt het plaatje plots veel complexer en interessanter. In elk hoofdstuk wil Prince nagaan hoe Sartres ideeën over een bepaald onderwerp zoals geformuleerd in zijn essayistische geschriften, gerealiseerd zijn in zijn eigen romans.

²⁶ *Ibidem*, 52.

²⁷ Graham Swift, geciteerd in Bernard, "An Interview with Graham Swift", 229.

²⁸ *Ibidem*, 229.

²⁹ Gerald Joseph Prince, *Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre*, Genève: Librairie Droz, 1968, 137.

Hoewel hij tot de slotsom komt dat Sartre er door de band genomen in is geslaagd om zijn theorieën op overtuigende wijze naar de praktijk te vertalen, botst hij herhaaldelijk op tekstuele elementen die deze conclusie lijken tegen te spreken. Telkens weer wordt de helderheid van Prince' argumentatie vertroebeld door commentaren zoals de volgende:

Uit onze vluchtige analyse blijkt dat Sartre altijd oordeelkundig en dikwijls op briljante wijze heeft gebruik gemaakt van het gezichtspunt 'met een personage', gezichtspunt dat volgens hem het vertrekpunt moet zijn van elke vertelling. Het moet echter gezegd dat Sartre, aangezien wat simpel is in theorie vaak moeilijk is in de praktijk, af en toe zijn eigen regel overtreedt en dat de hypothetische toeschouwer op het toneel verschijnt.³⁰

Hoewel verscheidene voorbeelden van deze terugkeer van de alwetende verteller worden gerapporteerd, wordt het fenomeen, op al even typische wijze, afgedaan als irrelevant voor de globale betekenis van Sartres romans: "Het zou verkeerd zijn te denken dat deze enkele overtredingen van de regel schade berokkenen aan de totaliteit van de roman waarin ze zich voordoen. De verschijningen van de alwetende romanschrijver zijn al te vluchtig om de identificatie van de lezer met het personage waardoor gefocaliseerd wordt, echt in de weg te staan".³¹ Het spook van de auteurscontrole is nog niet goed opgeroepen of het wordt al weer weggetoverd door een dergelijke neutraliserende opmerking.³²

Een andere – doch verwante – manier waarop Prince potentieel ontwrichtende elementen een plaats tracht te geven, is door esthetische gronden in te roepen voor hun aanwezigheid in de tekst. De zopas geciteerde passage, bijvoorbeeld, gaat verder als volgt: "Soms bereikt Sartre door zijn 'fouten' zeer mooie effecten van ironie en objectivering [...]".³³ Om een ander voorbeeld te

³⁰ *Ibidem*, 35.

³¹ *Ibidem*, 35.

³² Om te bewijzen dat dit geen alleenstaand voorval is, geef ik nog een voorbeeld van een passage waarin deze tovertruc wordt opgevoerd. Ze gaat over het gebruik van versnellingen, een fenomeen dat Sartre in zijn essay over Mauriac scherp had veroordeeld omdat het de auteur op de voorgrond plaatst ten nadele van zijn personages ("In de hele roman is er misschien geen ergere fout dan deze krenterigheid" (Sartre, "M. Mauriac et la liberté", 48)):

"Zijn inspanningen ten spijt, is Sartre er niet in geslaagd al zijn interventies aan het zicht te onttrekken: er komen versnellingen voor in zijn romans waarin men de aanwezigheid van de auteur kan bespeuren. Ongetwijfeld is zij minder duidelijk dan in de versnellingen in *La Fin de la nuit*, zo fel bekritiseerd door Sartre, maar toch is zij onmiskenbaar. [...] Niettemin zijn versnellingen relatief zeldzaam in het romanoeuvre van Sartre, en nooit buitensporig: ze betreffen slechts korte tijdsspannes. Bovendien worden ze heel snel vergeten, en is het de tijd van de personages die uiteindelijk zegeviert." (Prince, *Métaphysique et technique*, 79.)

³³ Prince, *Métaphysique et technique*, 35.

geven: Prince beweert dat de wereld die Sartres romans evoceren, perfect hamonieert met de filosofische overtuigingen van de auteur, en dus gekenmerkt wordt door contingentie en vrij is van determinisme. Eventuele restanten van noodwendigheid zouden "slechts" esthetische franjes zijn:

het universum van de Sartriaanse roman is een universum van toevalligheden, een universum waarin existentie voorafgaat aan essentie. Men kan natuurlijk van zo'n universum vertrekken om te komen tot een unieke oplossing die een einde maakt aan alle vragen, een beetje zoals in bepaalde romans van Mauriac waarin de held van de onzekerheid wordt verlost door de genade. Maar dat is niet het geval in Sartres romans: als er bij het begin niets vaststaat, dan is er ook op het einde alles nog mogelijk; en de enige noodwendigheid die kan worden afgeleid uit de gepresenteerde gebeurtenissen, is een interne noodwendigheid, een esthetische noodwendigheid.³⁴

Zoals ik verder meer in detail zal argumenteren, verliest Prince precies datgene uit het oog wat het meest eigene is aan deze teksten als literaire teksten door het esthetische of het specifiek literaire te reduceren tot een feitelijk overbodige categorie, of in het beste geval tot een matig interessant gegeven dat de globale betekenis van een tekst niet noemenswaardig beïnvloedt. In zijn gedrevenheid om alle dissonante noten weg te cijferen en aldus een sluitende interpretatie van Sartres romans te kunnen bieden – interpretatie die Sartre ongetwijfeld ten zeerste zou bevallen –, gooit Prince in feite het kind met het badwater weg. Wat Prince' studie finaal duidelijk maakt, is dat literatuur zich niet goedschiks leent tot het soort zuiveringspraktijken dat Sartre voorstaat.

Het doel dat Swift zich heeft gesteld, is zij al evenmin erg genegen. Om terug te keren naar onze analyse van de verschoven auteursfunctie in *Last Orders*: een eerste belangrijk kenmerk van de roman dat in deze context dient opgemerkt, is het door vrijwel alle personages gedeelde bewustzijn van een almachtige en alziende maar onzichtbare autoriteit die van bovenaf op hen neerkijkt en hun levensloop bepaalt – precies het soort autoriteit, in feite, dat Swift afzweert in het bovenstaande citaat. In de loop van de roman tekenen de afzonderlijke vertellers verschillende voorbeelden op van "zien zonder gezien te worden", waarbij vaak een element van sadistisch genoegen of geringschatting in het spel is. Een goed voorbeeld hiervan is de volgende, beschrijvende passage over de kathedraal van Canterbury: "Het is een groot bouwwerk, langgerekt en hoog, maar het lijkt wel of het zich nog niet tot zijn volle lengte heeft opgericht, of het nog groeit. De dom van Rochester is er zomaar een kerk bij en je voelt je er zelf wat goedkoop en

³⁴ *Ibidem*, 14.

priegelig bij. Alsof hij op je neerkijkt en zegt: Ik ben de kathedraal van Canterbury, wie ben jij verdomme?" (Ray, 191). Een ander voorbeeld vinden we in de passage over de nasleep van het vuistgevecht tussen Lenny en Vince, dat het absolute dieptepunt vormt van de reis naar Margate. In dit geval is het subject van de blik de urne met Jacks as, die overigens als een "waardigheidsteken" ("badge of authority") wordt aangeduid door een van de personages (Ray, 111):

Het lijkt wel of de reden dat we hier in dat weiland zijn is dat de koker ervandoor gegaan was en wij erachteraan hebben moeten rennen om hem te vangen. Het is allemaal de schuld van die koker. Alleen weten we dat het niet zo is, het is andersom. Het is allemaal onze schuld. Vechten om iemands as. En de koker daar in Vince' handen lijkt wel zijn hoofd naar ons allemaal te schudden, alsof Jack daarin naar buiten zit te gluren en om ons zucht [...]. Het lijkt wel of we ons allemaal afvragen of we wel door moeten gaan met deze opgaaft of dat we die niet aankunnen en er daarom nou mee moeten ophouden. Tweemaal een ommetje, eenmaal een gevecht, een zuipartij en bijna een nat pak. (Ray, 179)

De personages verschijnen als object van de blik, niet als subject van de waarneming. Jack, Ray en Lenny hadden allen dromen die de grenzen van het klassensysteem overstegen en verder reikten dan de verwachtingen van hun ouders, maar zijn er niet in geslaagd om die te realiseren. Deze mislukking wordt toegeschreven aan een algemeen gebrek aan visie: "als we allemaal eerst konden zien en kiezen [...]. Als we konden kiezen. En dan zou jij winnaars van de Derby berijden en Lenny kampioen middengewicht zijn. En ik dokter Kildare. [...] Als we allemaal konden zien. [...] Als we allemaal konden zien en kiezen" (Jack, geciteerd door Ray, 278-279). De personages hebben integendeel het gevoel dat ze op hun plaats zijn vastgezet door een superieure machtsinstantie. Dat blijkt bijvoorbeeld uit Lenny's verslag van Jacks thuiskomst na de demobilisatie van 1945: "toen hij weer in de burgermaatschappij terugkwam, wist hij niks beters te doen, net als de meesten van ons, dan zich vast te klampen aan dat wat hij kende, alsof er door het Opperbevel een order was gestuurd dat hij nooit wat anders dan slager mocht worden. Hij werd ingekwartierd in die winkel, zo is het verdomme" (Lenny, 134). Lenny zelf, die zich te schande heeft gemaakt door met Vince te vechten om Jacks as, reflecteert: "Het gaat erom hoe je in elkaar zit. Het is moeilijk vechten tegen je eigen aard als het in je aard ligt om te vechten" (Lenny, 176). De vermeende intieme authenticiteit van Swifts portrettering van zijn personages lijkt dus een zekere tol te eisen: de auteurscontrole is nog niet goed afgezworen of ze duikt al weer op als een externe, niet-schrijversgebonden autoriteit die de auteur naturaliseert als haar ghost-writer: de beslissing van de

auteur om zich uit zijn tekst terug te trekken, maakt de personages niet vrij, maar verandert hen integendeel in jaarlijk geïdeologiseerde subjecten, terwijl de auteur zelf wordt gereduceerd tot een passief medium van de ideologie.

Een andere manifestatie van de verschoven auteursfunctie treffen we aan in de ene sectie van de roman die wordt verteld door de overledene, of eerder door diens vader. Vaderschap is tenslotte een traditionele troep voor het schrijverschap: de auteur als verwekker van de fictie die hij creëert. Zoals reeds vermeld, is de taak van het vertellen in *Last Orders* gedelegeerd aan verscheidene personages, die elk om beurt gebeurtenissen uit het narratieve heden verhalen – vooral met betrekking tot de daguitstap naar Margate – of herinneringen ophalen aan momenten uit het verleden waarin hun levens elkaar kruisten. Op die manier slaagt Swift erin de lezer een indruk te geven van direct, onmiddellijk contact met de personages. Of zoals Michel Morel het uitdrukt: “de lezer wordt geconfronteerd met de fictionele werkelijkheid die zich met een soort klinische directheid opdringt: geen tekst meer, alleen handeling, actie die zich voordoet als onbewerkt en ongeïnterpreteerd. Het gevolg van deze eerste procedure blijkt een soort verscherpt voyeurisme te zijn.”³⁵ Zoals Morel echter eveneens opmerkt, blijft het redactieproces waarvan de roman het eindproduct is, niet geheel verborgen voor de lezer, met als gevolg dat het realiteitseffect wordt ondermijnd. Dat is bij uitstek het geval wanneer de lezer in de bewuste passage plots wordt geconfronteerd met de stem van de geest van Jacks vader, die niet past in het zorgvuldig opgezette naturaliserende kader, en daardoor ernstige vragen doet rijzen omtrent het statuut van het verhaal:³⁶

Omgekeerd blijft er een gevoel van onbehagen hangen, vooral wanneer zich, bij de overgang van het ene fragment naar het andere, de ruptuur laat gevoelen van een montage die niet

³⁵ Michel Morel, “*Last Orders: Le récit orphelin*”, in: Michel Morel et al., red., *Grabam Swift ou le temps du récit*, Paris: Ed. Messene, 1996, 71-84, 83.

³⁶ Hoewel Morel en ik het op dit punt volledig met elkaar eens zijn, scheiden onze wegen wanneer hij suggereert dat de lezer de contradictie blootgelegd door de incongruïteit van de opname van de stem van Jacks vader, uiteindelijk oplost door terug te keren naar het fictionele contract dat een “gewillige opschorting van het ongeloof” (“willing suspension of disbelief”) voorschrijft:

“Finaal haalt ons verlangen de bovenhand om toch te geloven dat deze schepsels, waarvan we maar al te goed weten dat ze fictief zijn, op een of andere manier betrouwbaarder overkomen door zo gefragmenteerd te worden. Er komt tenminste geen verteller aan te pas, zijn we geneigd te zeggen. En ik ben er niet zeker van dat het niet deze tweede reactie is van terugkeer naar het gewone fictionele contract, die het haalt, ondanks alle tegenstrijdigheden, zo sterk is ons verlangen om te geloven.” (*Ibidem*, 83.)

Ik suggereer daarentegen dat een kritische lectuur van de roman deze contradictie niet mag trachten toe te dekken maar haar juist moet omarmen en de interpretatieve mogelijkheden moet verkennen die zij biedt.

langer genaturaliseerd wordt door de imitatie van reële visualisatiefeiten zoals in een film. Hier is de willekeur van de montage integendeel overduidelijk, vooral wanneer het fragment niet direct thuishoort in de latente diegesis – zoals wanneer de lezer totaal onverwachts de stem van Jacks vader te horen krijgt te midden van verhaalfragmenten die van dichtbij of van ver te maken hebben met het concrete reisverslag. Plots stelt de lezer, die er even tevoren nog kon van uitgaan dat hij alles gerust mocht geloven, zich ontzet vragen over de oorsprong, de bedoeling en de mogelijkheid zelf van de verhaalconstructie.³⁷

De opname van de onmogelijke woorden van een dode man in de tekst betekent een radicale breuk met het realistische project dat de roman zo gretig leek omarmd te hebben. Aldus vestigt de roman de aandacht van de lezer op het feit dat datgene waarvan hij of zij getuige is, niet de werkelijkheid op zich is, maar wel een gemeedeerde werkelijkheid, een representatie die de auteur zorgvuldig heeft georkestreerd. De personages met wie de lezer zich zo graag identificeert, zijn geen authentieke “lower-class” mensen, maar tekstuele constructies die de opvattingen van de auteur over wezen en gedragingen van dat soort mensen belichamen.

Wanneer we nu onze aandacht richten op wat er eigenlijk wordt gezegd in de passage in kwestie, zien we dat de geest van Jacks vader – die net als Jack slager was – zijn zoon, in klassieke *Hamlet*-stijl, een bevel oplegt. Eens te meer hebben we te maken met een personage dat wordt ingeperkt en aan banden gelegd door een externe, niet-auteursgebonden gezagsinstantie die de plaats van de “afwezige” schrijver inneemt. Jacks vader gebiedt zijn zoon om afval te vermijden, en waarschuwt hem dat het niet naleven van dit gebod hem “duur te staan”³⁸ zal komen: “De hele kunst van het slagersvak is afval te vermijden. [...] Je moet doorlopend letten op je afval, doorlopend” (Jacks vader, geciteerd door Jack, 280). Deze passage over de reductie van afval articuleert het principe van een onafhankelijke privé-economie, die geen input van buitenaf nodig heeft om zichzelf draaiende te houden. Behalve in puur economische termen kan ze echter ook metaforisch worden opgevat als een pleidooi voor een geïntegreerde, gesloten gemeenschap die geen prijs stelt op buitenstaanders.

Alvorens hier nader op in te gaan, wil ik nog een derde toevluchtsoord van de verschoven auteursfunctie onder de aandacht brengen, met name het niveau van de taal. De fragmentatie die een gevolg is van de afwezigheid van een auctoriële verteller, wordt tegengewerkt door intertekstuele netwerken die binnenin en tussen de verhaalfragmenten van de verschillende vertellers worden

³⁷ *Ibidem*, 83.

³⁸ Vertaling aangepast.

geweven, en die hen samenbinden in een schijnbaar organisch geheel. Zoals Morel schrijft: "De echo's, overeenkomsten, herhalingen en voortzettingen die de personages buiten hun weten om samenbrengen, weven een soort van netwerk dat alles met alles verbindt".³⁹ In de loop van de roman ontstaan doorwrochte metaforische clusters en ketens, die steeds meer betekenissen, connotaties en associaties verwerven doordat ze door verschillende vertellers worden opgepikt en verder ontwikkeld. Op die manier wordt de integratieve functie die traditioneel wordt geassocieerd met een auctoriele verteller, overgedragen aan de taal. Zoals John Marsden opmerkt: "de wereld van *Last Orders* wordt op subtiële wijze bijeengehouden door een gemeenschappelijke taal".⁴⁰ Centrale knooppunten in deze gemeenschappelijke taal zijn woorden die fungeren als symbolen van "lower-class" identiteit, zoals daar zijn "motoren", "bier" en "vlees". Deze gedeelde taal, die bol staat van de clichés, staande uitdrukkingen en volkswijsheden, vormt een "collectieve *doxa*"⁴¹ die het denken van de personages aan banden legt tot op het punt van volledig determinisme: "Het gewone denken kan niet gebeuren buiten deze hernemingen van het collectieve vertoog, waarbij de taal evenzeer het individu spreekt als het individu de taal. Deze indruk krijgt men tenminste bij het lezen van *Last Orders*, dat in dit opzicht een nieuwe weg inslaat binnen het oeuvre van Graham Swift".⁴² Een goed voorbeeld van een passage waarin de spreker de legitimiteit van haar spreken ontleent aan het collectieve vertoog van de gemeenschap, vinden we in Amy's evocatie van het moment waarop haar mentaal gehandicapte dochter June werd verwekt:

Er grijpt in deze wereld van alles in elkaar waardoor er van alles gebeurt, meer kan je er niet van zeggen. Het grijpt in elkaar.

Maar jij zal nooit weten, June, dat jij er daardoor bent gekomen. Zoals Jack nooit zal weten dat het door de aanblik van die zigeuner kwam. Wat er toch wel en niet wordt verteld. Jij zal nooit weten, die kans heb jij nooit gehad, van warme augustusavonden en vergieten. Jij zal nooit weten, dat zal je nooit hoeven en misschien ben je zo wel beter af, hoe van het één het ander komt. Als je een man naar het water leidt, zal hij drinken. En daar sta je dan met je buik vol, en probeert jezelf

³⁹ Morel, "Le récit orphelin", 76.

⁴⁰ John L. Marsden, "After Modernism: Representations of the Past in the Novels of Graham Swift", Ongepubliceerd manuscript, [1997], Herziene versie van John Lloyd Marsden, "After Modernism: Representations of the Past in the Novels of Graham Swift", Proefschrift Ohio University, 1996, 190.

⁴¹ "de innerlijke monologen verwerven legitimiteit doordat ze teruggaan op de collectieve *doxa*, in het bijzonder op algemeen aanvaarde uitdrukkingen" (Morel, "Le récit orphelin", 78).

⁴² *Ibidem*, 78.

voor te houden dat jou niet meer valt te verwijten dan hem, maar toch met het gevoel, dat kan je niet helpen, dat je hem aan een touwtje hebt en dat hij zijn jawoord geeft in een geleend pak, terwijl de rest van hen als onschuldige lammetjes toekijkt. Aan iemand blijven hangen, noemen ze het. (Amy, 233-34)

Het feit dat individuele stemmen zich slechts kunnen uitdrukken door de taal van de groep te imiteren, bezorgt de lezer “een sterk gevoel van onvermijdelijkheid en onomkeerbaarheid”: “De toevlucht tot zegswijzen legitimeert het individuele taalgebruik en maakt duidelijk dat er qua levensstijl niets nieuws te verzinnen valt”.⁴³ Op die manier wordt er op het niveau van de taal zelf een sterk geïntegreerde tekstuele wereld geconstrueerd.

In feite zou je kunnen stellen dat, indien onkritisch gelezen, alle verschuivingsstrategieën die we onderzocht hebben, bijdragen aan de totstandkoming van een geïntegreerde gemeenschap. Niet alleen bindt de taal die ze spreken, de personages samen als leden van een hechte, homogene gemeenschap, maar ook de stem van de geest van Jacks vader die het woord richt tot zijn zoon, en de verschillende voorbeelden van een gezaghebbende blik die de personages onder toezicht houdt, constitueren hen als behorende tot een bepaalde klasse en consolideren de veronderstelde integriteit van hun klassenidentiteit. Het aldus opgeroepen beeld van een eenvormige gemeenschap wordt genaturaliseerd door de delegatie van de auteursautoriteit aan een onpersoonlijke machtsinstantie. Het resultaat van deze operatie is dat het beeld aan niemand in het bijzonder kan worden toegeschreven, maar lijkt samen te vallen met de natuurlijke orde der dingen. Zoals we reeds zagen, is de grote meerderheid van de critici ten zeerste gecharmeerd door deze visie. Zij loven de auteur voor de vermeende authenticiteit van de portrettering van zijn personages, die een “authentieke gemeenschap”⁴⁴ zouden vormen, een modelgemeenschap die navolging zou verdienen in de socio-politieke wereld van vandaag.

Er zijn echter ook enkele critici die reserves blijken te hebben bij het beeld dat de roman ophangt. Adrian Poole wijst in zijn recensie van *Last Orders* in *The Guardian* op de wat claustrofobische sfeer van de roman, die hem echter niet in het minst stoort – hij beschouwt ze eerder als een pluspunt. Nochtans laat Pooles typering van de gemeenschap die *Last Orders* beschrijft, als een “stam-achtig milieu”, en van de reactie van de lezer als een “gevoel

⁴³ *Ibidem*, 79. De hier bereikte conclusie lijkt nauwelijks of geen ruimte te laten voor “de indruk dat de personages vrolijk vrijuit praten en hun eigen leven leiden” die Reynolds de roman toedicht in zijn door en door sympathetische lectuur ervan (Reynolds, “On the Old Kent Road” 25).

⁴⁴ Parini, “Canterbury Tale”, 13.

van een beklemmende omhelzing, zonder gemakkelijke uitgangen of ontsnappingsroutes” vermoeden dat er iets sinisters aan de hand is.⁴⁵ Dit sinistere element, zo evident dat het nauwelijks wordt opgemerkt, is de bijna volledige afwezigheid van buitenstaanders, van mensen met een andere etnische achtergrond, cultuur, seksualiteit of klasse, in een tekst die zich toch voordoet als een authentieke representatie van het leven in het hedendaagse Londen. Deze kwestie wordt op indringende wijze aangekaart door Ruth Pavey, in een passage die het verdient om in haar geheel geciteerd te worden:

Swift wordt terecht gevierd voor zijn talent om een omsluitend gevoel te creëren, de indruk dat zijn romans in hun eigen speciale atmosfeer bestaan. Zijn Bermondsey is beslist een hermetische plaats; een hechte gemeenschap van kleine winkeliers, van wie sommigen strijd leveren, maar praktisch zonder aanduiding van datgene waartegen ze strijden. De supermarkt die Jack de das omdoet, wordt even vermeld. Maar het is bijna ondenkbaar dat zo'n groep oudjes de schuld niet zou hebben gegeven aan een andere factor: de invasie van buitenstaanders.

In de jaren tachtig heerste er in de ex-dokwerkersgemeenschap van Bermondsey, die met haar rug tegen de muur stond, een uitgesproken afkeer voor nieuwkomers met de verkeerde kleur, van de verkeerde klasse of met de verkeerde seksuele geaardheid. Dat niets van dit alles aan bod komt in *Last Orders*, is een keuze die Swift volledig vrij is te maken. Maar het past dan ook op te merken dat daardoor zijn kijk op Bermondsey zeer partieel en partijdig is. Swift heeft inderdaad nog maar eens een betoverende lokaliteit gecreëerd, maar het is een puur denkbeeldige. Als ze al ooit bestaan heeft, deze oude, taaie, moppentappende, eensgezinde gemeenschap van vaders en zonen, dan is ze al lang eerder een Bermondsey van het hart dan van de eigenlijke ervaring.⁴⁶

In het beeld van een geïntegreerde gemeenschap dat *Last Orders* projecteert, is – om kort te gaan – de multiculturele ander flagrant verdrongen. Klaarblijkelijk reikt de sympathie die de “lower-class” gemeenschap van Bermondsey samenbindt in een gevoel van een gedeelde identiteit, niet tot bij hem of haar. Wat de multiculturele ander door zijn of haar onzichtbaarheid zichtbaar maakt, zijn precies de grenzen van de sympathie als ethisch ideaal. Sympathie komt voort uit een verlangen naar eenheid, dat kan verharderen tot een ontkenning van al datgene wat aan die eenheid ontsnapt. Wanneer ze geconfronteerd wordt met niet-assimileerbare andersheid,

⁴⁵ Adrian Poole, “Hurry Up Please It's Time”, Recensie van *Last Orders*, door Graham Swift, *Guardian* 12 januari 1996, 20 februari 2001 <http://books.guardian_Hlt519687955_Hlt519687955co.uk/reviews/generalfiction/0,6121,98886,00.html>.

⁴⁶ Ruth Pavey, “Heart of Bermondsey”, Recensie van *Last Orders*, door Graham Swift, *New Statesman & Society* 19 januari 1996, 37-39, Academic Search Elite, 9 november 2000 <<http://search.epnet.com>>.

slaat de sympathetische verbeelding om in een agressieve verwerking en uitsluiting van de ander.

De enkele (gemiste) ontmoetingen met de multiculturele ander waarvan de roman verslag doet – en die Pavey blijkbaar ontgaan zijn – bevestigen deze stelling in feite alleen maar. Een duidelijk voorbeeld van de verwerking van alteriteit vinden we in de passage waarin Vince de heftige vijandigheid ventileert die hij voelt jegens M. Hussein, de rijke Arabier wiens klandizie hij broodnodig heeft om het bankroet te vermijden. Vince is ontstemd door deze afhankelijkheid, maar zit vooral in zijn maag met het feit dat zijn dochter Kath, die hij als lokaas had gebruikt toen M. Hussein voor het eerst in zijn garage verscheen, bij M. Hussein is ingetrokken en naar alle verwachting binnen afzienbare tijd door hem op straat zal worden gezet. Het karikaturale portret van M. Hussein – die als een onbetrouwbare, wellustige, berekenende indringer wordt afgeschilderd – gaat terug op een lange oriëntalistische traditie die, zoals Menno Spiering betoogt, een revival doormaakte in Groot-Brittannië in de jaren zeventig, een decennium van olie-embargo's, dramatische Palestijnse aanslagen op westerse en Israëliëse doelwitten, en opgemerkte Arabische aankopen van “westerse” eigendommen: “het valt niet te ontkennen dat de Britse houding tegenover ‘de Arabieren’ in zekere mate fel gekleurd werd door een gevoel van bedreiging en angst toen, in de loop van de naoorlogse periode, petroleumdollars uit het Midden-Oosten naar de slabakkende Britse economie begonnen te vloeien. Derhalve sloeg het beeld aan van chanterende oliesjeiks die erop uit waren alles wat dierbaar en inheems was, op te kopen en allicht te islamiseren”.⁴⁷ M. Hussein lijkt de totstandbrenging van een op zichzelf betrokken gemeenschappelijke identiteit die de roman nastreeft, te dwarsbomen, wat verklaart waarom Vince hem binnensmonds bedreigt met fysiek geweld en hem terugwenst naar “dat stinkende hete vliegennest waar hij zich wel in thuis zou voelen” (Vince, 165).

Een al even grote bedreiging voor het beeld van een eensgezinde, homogene gemeenschap dat de roman ophangt, vormt “Romany Jim”, de zigeuner tot wie Amy zich als jonge vrouw seksueel aangetrokken voelde tijdens het hopplukken in Kent. Deze ontmoeting – die nooit echt plaatsvindt – is al evenzeer gedetermineerd door een lange traditie van projecties, vooroordelen, verlangens en verdenkingen. Amy stelt Romany Jim – met wie ze nooit een woord wisselt – voor als een exotische figuur vol mysterie,

⁴⁷ Menno Ewout Spiering, *Englishness: Foreigners and Images of National Identity in Postwar Literature*, Amsterdam: Rodopi, 1993, 37.

avontuur en romantiek, en schrijft hem een onbekommerd bestaan toe dat sociale en institutionele beperkingen overstijgt:

De zigeuners kwamen met hun woonwagens en paarden, hadden net zo hard de hoppluk nodig als wij, maar sloegen apart hun kamp op, vlak bij het bos, bekeken ons of wij degenen waren die ergens waren neergestreken waar we niet thuishoorden, en ik was altijd jaloers op ze omdat zij als vogelvrijen een stadium verder waren dan wij en omdat zij daar vaklui in waren en wij maar amateurs en als wij weer terug waren in Bermondsey, helemaal ingemetseld en opgesloten, dan zwierven zij nog altijd door de bossen en over de wegen. (Amy, 230-31)

Zoals Katie Trumpener opmerkt, grijpt deze utopische evocatie van een zigeunerleven dat aan de greep van de autoriteiten ontsnapt, terug naar een traditionele westerse zigeunerfantasie:

Decennia na de vervolging van de zigeuners onder het Derde Rijk, blijft het zigeunerleven in de volksverbeelding voortleven als een onbekommerd, uitdagend, ontwrichtend alternatief voor een westerse cultuur die tegelijk gehumaniseerd is door haar geschiedenis en ingeperkt door de discipline van haar eigen beschaving. De zigeuners bewegen zich in de burgermaatschappij en blijven blijkaar toch onaangeroerd door welk aspect ook van de westerse identiteit [...]: buiten de geschiedschrijving en de tijd van de geschiedenis, buiten het westerse wettenstelsel, de westerse natiestaat en de westerse economische systemen, buiten het schrift en de discursiviteit zelf. [...] Ondanks hun zelfbetrokkenheid werkt hun ongetemdheid paradoxaal genoeg erg aanstekelijk, aangezien hun komst telkens een crisis betekent voor verlichtingsdefinities van beschaving en voor nationalistische cultuurdefinities.⁴⁸

Trumpener vestigt echter ook de aandacht op “de historische realiteit van het zigeunerleven, een verhaal van duizend jaar vervolging, uitdrijving en gevangenisstraffen evenzeer als onbekommerd rondzwerven”.⁴⁹ Dat soort behandeling is terug te voeren op de andere van “de twee helften van de post-verlichtingsideologie over het anderszijn van de zigeuners – gevreesd als afwijking, geïdealiseerd als autonomie”.⁵⁰ De zigeuner, die buiten de greep van de maatschappij blijft, is vaak beschouwd als een gevaarlijke bedreiging voor de bestaande sociale orde, bedreiging die met alle mogelijke middelen onder controle moest worden gehouden, desnoods met geweld. De spanning tussen de twee componenten van de mythologie van het zigeunerleven – “exemplarische autonomie, gevreesde alteriteit”⁵¹ – vinden we ook terug in Amy’s verhaal.

⁴⁸ Katie Trumpener, “The Time of the Gypsies: A ‘People without History’ in the Narratives of the West”, *Critical Inquiry* 18 (zomer 1992), 843-84, 860.

⁴⁹ *Ibidem*, 853.

⁵⁰ *Ibidem*, 854.

⁵¹ *Ibidem*, 857.

Amy weerstaat uiteindelijk immers aan de verleiding om een verhouding aan te knopen met Romany Jim, hoewel ze gefascineerd is door de geest van vrijheid en transgressie die zigeuners lijken te belichamen, en kiest ervoor om op bekend terrein te blijven. Ze verdringt haar verlangen naar de zigeuner, en begint een relatie met een jongen uit haar eigen buurt: "En dat heb ik ook niet, al had het wel gekund. In plaats daarvan speelde ik met Jack Dodds, Jack Dodds van de andere kant van Bermondsey" (Amy, 231), hoewel ze hem "niet eens leuk [vindt], zo leuk niet, zo niet" (Amy, 233). Wanneer ze tijdens een wandeling met Jack een glimp opvangt van Romany Jim, stemt Amy er plots mee in om de liefde te bedrijven met Jack, alsof ze aldus hun verbintenis wil bezegelen ten overstaan van een unheimliche macht die de band die er tussen hen bestaat, zou kunnen verbreken en daarmee ook de veilige identiteit die deze garandeert. De verbintenis tussen Amy en Jack, die het centrum vormt van het web van relaties dat in de roman wordt geweven, is dus gegrondvest op een originele uitsluitingsact die een verontrustende alteriteit tracht te bezweren. In de geïntegreerde gemeenschap die *Last Orders* projecteert, is er nu eenmaal geen plaats voor alteriteit.

Eerder dan Swifts roman te associëren met een dubieuze reactionaire politiek die dergelijke uitsluitingen genegen is, zoals Pavey lijkt te doen in het bovenstaande citaat, wens ik erop te wijzen dat *Last Orders* ook kan worden gelezen als een kritiek van elke op sympathie gebaseerde en daardoor uitsluitende ideologie. Een kritische lectuur van de passages waarin we de verschillende manifestaties van de verschoven auteursfunctie hebben bestudeerd, toont aan dat *Last Orders*, eerder dan een beeld van een volledig geïntegreerde gemeenschap te naturaliseren, dat soort naturalisering precies ontmaskert als de ultieme list van de ideologie. Waar een naïeve of onschuldige lectuur een sympathetisch geportretteerde, authentieke organische gemeenschap ziet, onthult een kritische lectuur meedogenloze determinatie, geweld en uitsluiting die zich aan het zicht trachten te onttrekken. Deze operatie zien we aan het werk in de verschuiving van de auteursfunctie naar een onpersoonlijke, externe blik die de personages opsluit in een essentiële klassenidentiteit. Ze is eveneens traceerbaar in de delegatie van de auteursautoriteit aan de stem van de geest van Jacks vader. De unificerende en integrerende impuls achter het bevel dat ze Jack oplegt, wordt ondermijnd door de spectraliteit van de spreker, wier ongerijmdheid de lezer op onzachte wijze confronteert met de artificialiteit en de willekeurigheid van een narratieve constructie die zich uitgeeft voor een authentieke representatie van de "lower-class" ander. De integratie bewerkstelligd door de talige connecties die de personages met elkaar verbinden, ten slotte, wordt

ondergraven door enerzijds het arbitraire en excessieve karakter van deze connecties, en anderzijds de literaire associaties opgeroepen door het einddoel van *Last Orders'* tocht naar verbondenheid, met name het stadje Margate. Margate ontleent zijn aanspraak op een – weliswaar eerder marginale – symbolische status aan T.S. Eliots gedicht *The Waste Land*, waarin de volgende versregels voorkomen: “Op het strand van Margate. / Kan ik niets met niets verbinden”.⁵² Niets geen integratie dus.

Volgens deze lezing houdt *Last Orders* geen lofrede op het evangelie van de sympathie, maar formuleert het er een kritiek op door de heilloze presupposities aan het licht te brengen waarop het is gebaseerd. Als een reproductief, mimetisch vermogen heeft de sympathetische verbeelding de neiging om alteriteit te miskennen en te reduceren tot een reeds vertrouwde waarheid. Andersheid krijgt geen kans om de discursieve patronen te doorbreken waarin het zelf zich thuisvoelt. Deze tegenlectuur van *Last Orders* ontmaskert sympathie als een strategie die ten dienste staat van eigenbelang en nauwelijks of niet begaan is met de singulariteit van de ander: “sympathie werkt als stimulans voor egoïsme, eerder dan als correctie ervan”.⁵³ Al wat ze doet, is het zelf schragen en het bevestigen in zijn identiteit. Het zelf sluit zich af voor de andersheid van de ander en blijft doof voor de eis die hij of zij het stelt. Het potentieel van alteriteit om het zelf te veranderen en het verantwoordelijk te maken voor de ander, wordt simpelweg ontkend door de ongebreidelde drang naar zelfrealisatie eigen aan sympathie.

Hoewel deze tweede lectuur een fundamentele kritiek levert op de notie dat sympathie het ultieme ethische ideaal zou zijn, wordt de eerste, sympathetische lectuur er niet eenvoudigweg door ontkracht. Beide lezingen zijn tegelijk geldig, ook al schakelen ze elkaar uit. Bij wijze van conclusie zou ik zelfs willen betogen dat het ethische moment in *Last Orders*, en misschien wel in de literatuur in het algemeen, juist moet worden gesitueerd in de ervaring van onbeslisbaarheid tussen deze twee onderling onverenigbare lecturen. Dit betekent dat de roman sympathie blijft promoten als een nastrevenswaardig ideaal, maar de lezer tegelijk oproept om een kritische houding aan te nemen tegenover dit ideaal door er de grenzen van aan het licht te brengen. Ondanks het geweld dat er een constitutief kenmerk van blijkt te zijn, wordt sympathie niet zomaar afgezworen. Tenslotte kan het geweld dat inherent is aan

⁵² T.S. Eliot, *The Waste Land*, in: M.H. Abrams, red., *The Norton Anthology of English Literature*, 6de ed., Vol. 2, New York: Norton, 1993, 2146-60, 2156, v. 300-02.

⁵³ Lisabeth During, “The Concept of Dread: Sympathy and Ethics in *Daniel Deronda*”, in: Jane Adamson, Richard Freadman en David Parker, red., *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, Cambridge: Cambridge UP, 1998, 65-83, 77.

sympathie, en waarvan men zich constant moet bewust zijn, nooit volledig vermeden worden in een ontmoeting met de ander. Zoals Derrida stelt in "Geweld en metafysica", zijn cruciale eerste essay over het denken van Levinas: de absolute alteriteit van de ander, die de ander buiten het bereik van mijn kenvermogen plaatst, kan slechts worden gerespecteerd als een intentioneel fenomeen, en dus als een representatie. Het feit dat de ander aan mij moet verschijnen, dat respect voor de ander niet om de intentionaliteit heen kan, is het noodzakelijke geweld – "transcendentiaal geweld" genoemd door Derrida – waar geen enkele ontmoeting met de ander aan kan ontsnappen. Om de inleiding tot de Nederlandse vertaling van Derrida's essay te citeren:

De noodzaak waarin de ander zich bevindt om intentioneel fenomeen van mijn bewustzijn te worden, wordt door Derrida bedacht met de naam *transcendentiaal geweld*. Dit is geweld, omdat het de ander als ander, als de niet-presenteerbare, presenteert; dit is transcendentiaal geweld, omdat het de mogelijksvoorwaarden van de ontmoeting met de ander bepaalt. Als zodanig gaat dit transcendentiaal geweld vooraf aan elke ethiek, omdat het de ontmoeting met de ander mogelijk maakt; zonder dit transcendentiaal geweld is geen ontmoeting met de ander, en dus geen ethiek, mogelijk.⁵⁴

De suggestie is dus niet dat er een alternatief zou bestaan voor sympathie dat de ander geen geweld zou aandoen, maar dat een onproblematische valorisatie van sympathie dit geweld negeert en daardoor elke verantwoordelijkheid ontkent voor de ander die het zelf oproept om zich open te stellen voor alteriteit en verandering.

Critici zoals Mecklenburg, die in hun zoektocht naar morele waarden in literatuur het element van onbeslisbaarheid verdringen dat dergelijke ondernemingen eindeloos compliceert, missen precies datgene wat literatuur *als literatuur* kan bijdragen aan ons ethisch en politiek denken en handelen. Mecklenburgs leespraktijk berust op een notie van expressie volgens welke de verbale component van de tekst toegang verleent tot een stabiele, autonome betekenskern, maar er tegelijk ook een barrière voor opwerpt. Het doel van het literaire lezen zoals zij het ziet, is om de materialiteit van het taalteken te overstijgen en zo een prediscursieve betekenisinhoud te bereiken. In het geval van *Last Orders* zou deze betekenskern, de ultieme waarheid van de roman, het morele waardensysteem zijn dat de auteur geacht wordt te promoten – een waardensysteem dat overigens geenszins specifiek literair is, zoals

⁵⁴ Dirk De Schutter, "Het onvermijdelijke geschil: Over de notie 'transcendentiaal-ontologisch geweld'", Inleiding, *Geweld en metafysica: Essay over het denken van Emmanuel Levinas*, door Jacques Derrida, vert. Dirk De Schutter, Kampen: Kok Agora, 1996, 7-22, 12-13.

Mecklenburg grif toegeeft: “de inslag die hier als moralistisch wordt bestempeld, reikt nooit verder dan een vast ethisch concept met waarden als naastenliefde, tact en menselijke waardigheid, die hoofdzakelijk wortelen in het christelijke denken”.⁵⁵ Deze solide morele kern krijgt echter een trendy postmoderne outfit aangemeeten: “Deze tot op heden onovertroffen duidelijke literaire voorstelling van zijn leer” is het resultaat van “een indrukwekkend superieure toepassing van de postmoderne techniek van het accumulatief juxtaponeren van decorstukken”.⁵⁶ Dankzij de naar verluidt postmoderne⁵⁷ vertelstrategieën die de roman hanteert, is de “heel rechtlijnige morele boodschap” van de auteur “voldoende behoedzaam ingebed [...] om door een ruim publiek als instructief geaccepteerd te worden”.⁵⁸ Volgens Mecklenburg zijn de formele eigenschappen van de tekst dus niet meer dan uitwendige versierselen, middelen om een boodschap over te brengen die niet de minste invloed hebben op de boodschap zelf. Het zijn kunstgrepen die noodzakelijk zijn om een bittere moralistische pil te verzachten waarin een sceptisch en ongelovig hedendaags lezerspubliek zich anders danig zou verslikken.

Door zo’n strikte scheiding aan te brengen tussen vorm en inhoud van een literaire tekst en de ethische dimensie van literatuur enkel en alleen in dat laatste aspect te lokaliseren, misinterpreteert Mecklenburg niet alleen de specifieke aard van het literaire werk als een tekstueel object, maar veronachtzaamt ze ook de heel eigen bijdrage die het kan leveren aan het ethische denken. Zoals Derek Attridge argumenteert:

vorm is altijd reeds betekenis; als een betekenisact is een literair werk betekenis in beweging, en er is geen enkel moment, zelfs geen theoretisch, waarop het mogelijk is een zuiver formele eigenschap af te zonderen – althans niet zonder van de literaire tekst iets anders te maken. [...] Het resultaat van deze mobilisatie van betekenis via formele eigenschappen is dat hij een gerepresenteerde wereld nooit kan afsluiten, dat hij nooit enkel de weerspiegeling kan zijn van of de verwijzer naar een stel van entiteiten buiten de taal. De kwestie van betekenis en referentie blijft overeind als een vraagstuk;

⁵⁵ Mecklenburg, *Martin Amis und Graham Swift*, 3.

⁵⁶ *Ibidem*, 180.

⁵⁷ Het vermeende postmoderne karakter van *Last Orders*’ vertelstrategieën is discutabel. Zoals John Marsden opmerkt: “Door haar wisselende perspectief en door informatie te verschaffen waarvan betekenis en relevantie elders in de tekst duidelijk worden, is de structuur onmiskenbaar schatplichtig aan het modernisme niet alleen – pace John Frow – van Faulkner, maar ook van Joyce, Woolf, T.S. Eliot en anderen” (Marsden, “After Modernism”, 189). John Frow is een Engelse-literatuurprofessor aan de universiteit van Queensland die in maart 1997 voor beroering zorgde in de Britse pers met zijn suggestie dat de (talrijke en zonneklare) thematische en technische gelijkenissen tussen Swifts met de Bookerprijs bekroonde roman en Faulkners modernistische klassieker *As I Lay Dying* iets al te opvallend zouden zijn.

⁵⁸ Mecklenburg, *Martin Amis und Graham Swift*, 183.

referentialiteit wordt opgevoerd – niet eenvoudigweg bevestigd – in elke literaire act. [...] De literaire vorm bewerkt bijgevolg (natuurlijk in samenhang met de veronderstellingen en conventies van het literaire instituut die het leesproces leiden) een opschorting van de linguïstische instrumentaliteit, die we ons kunnen voorstellen als een *blokkering* van de esthetische drang om vorm van inhoud te scheiden en alleen inhoud toe te wijzen aan het domein van ethiek en politiek.⁵⁹

In mijn lectuur van *Last Orders* is de oppositie tussen vorm en inhoud opgeschort en vervangen door een frictie tussen de interpretatie van de tekst als een evangelie dat universele sympathie predikt, en de lezing van de tekstuele constellatie als crisis van originele betekenis. Door voorbeelden te analyseren van tekstuele weerstand tegen het toekennen van eenduidige betekenis, heb ik getracht om de permanente, onoplosbare spanning tussen deze twee strikt onverenigbare interpretaties in de verf te zetten. De gedachte waarmee ik zou willen eindigen, is dat de suggestie van een kritische ethiek die het literaire werk biedt door zijn inherente onbeslisbaarheid, misschien wel de meest waardevolle bijdrage is die literatuur als literatuur kan leveren aan de ethische theorie en praktijk.

⁵⁹ Derek Attridge, "Literary Form and the Demand of Politics: Otherness in J.M. Coetzee's *Age of Iron*", in: George Levine, red., *Aesthetics and Ideology*, New Brunswick: Rutgers UP, 1994, 243-63, 247-48.