

- ROGGENMAN 1962a (1962b) 'Waarom is de mensheid zo arm? Het is niet de natuur die de mensheid zo arm maakt, maar de mensheid zelf die zichzelf zo arm maakt. Het is niet de natuur die de mensheid zo arm maakt, maar de mensheid zelf die zichzelf zo arm maakt. Het is niet de natuur die de mensheid zo arm maakt, maar de mensheid zelf die zichzelf zo arm maakt.' (1962b, 1962c)
- ROGGENMAN 1964
W. Roggenman, *De mensheid is arm*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1964.
- ROGGENMAN 1967
W. Roggenman, *De mensheid is arm*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1967.
- ROGGENMAN 1969
W. Roggenman, *Over en andere jaar-cyren*. 's Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Dijk, 1969.
- ROGGENMAN 1971
W. Roggenman, *Herengedone*. 's Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Dijk, 1971.
- ROGGENMAN 1975
W. Roggenman, *Groeten*. Amsterdam, Melisbeek, 1975.
- SCHAFFER 1977
M. Schaffer, *The Sarcophagus: Our Sense of Mortality and the Teming of the World*. Rochester, Dumsey Books, 1977.
- WIJSE 2010
S. Wijse, 'Mijnbouw en Immortente als creatieve methode: Over de poëzie van Willy Roggenman en Marinus Veldman', in: *idem, Teksttheorie, Afd. het Vakman*, 2010.
- WILDMANSCH 1979
G. Wildmansch, *Willy Roggenman: een menschen in letteren*. Brussel/Amsterdam, De vier Maanden, 1979.
- DE WITTELBAAR 1966
P. De Wittebaer, *Her Perische Tappit: Uitsluit: Sings en Eindhoven*. Antwerpen, De Bode B, 1966.

NOTEN

1. Alle hier en bibliografische info werd gelyk uit de 'Bibliografische alman' in Geertje Wildmansch 'Willy Roggenman: een menschen in letteren' (1979). In en de website van het Willy Roggenmanarchief van de Universiteit van <http://www.nederlandscheletteren.nl/willyroggenman>.
2. De invloed van de jazz op de poëzie van Willy Roggenman wordt uitvoerig besproken in Marc Knippenberg's artikel 'Jazz en de poëzie van Willy Roggenman' in *De Personeel*, 2010.
3. Deze verhalende stijl was verwant met de 'epische poëzie' die Wildmansch benadert op Roggenman's poëzie. Daarbij wordt een een verhaal van een dichter's levenswijze, waarvan zowel een een literair, historisch, verspreiden, als een een andere begin, worden de

DE SCHRIJVER DIE ZICHZELF OVERLEEFDE

Over een kritieke periode in het werk van Willy Roggeman

Laurens Ham

In 1996 publiceerde de redactie van *Yang* een nummer dat geheel gevuld was met werk en vertalingen van Willy Roggeman. De titel 'Postumiteiten' zinspeelde op het thema van de dood, dat in het oeuvre van Roggeman zo'n allesoverheersende rol speelt: de literaire tekst is bij hem altijd een vluchtheuvel geweest om te kunnen ontsnappen aan het 'nihil' en de chaos die het leven bepalen. De eerste bladzijde van het nummer zette deze thematiek op humoristische toon voort. De paginagrote tekst die daar afgedrukt stond, opgemaakt als rouwadvertentie, luidt 'De redactie van *Yang* meldt met blijdschap / het nog altijd in leven zijn van // WILLY ROGGEMAN // *writers' writer* // geboren 9 juni 1934 te Ninove / en nog steeds aldaar woonachtig' (redactie *Yang* in Roggeman 1996, 1). Na een opsomming van zijn 'voorvaderen en leermeesters' (onder wie Alain, Gottfried Benn en Carl Einstein) en zijn 'collega's en nazaten' (Pierre H. Dubois, René Gysen en anderen) en de woorden 'Uitgeverscontracten noch auteurs subsidies' (uiteraard een verwijzing naar 'bloemen noch kranen') vervolgt de tekst: 'De definitieve bijzetting van Roggemans dertigdelige *Opus Finitum* in de canon van de hedendaagse letterkunde en de plechtige opening van zijn *Usque ad finem* vinden plaats in POSTUMITEITEN, dit door de auteur zelf samengestelde nummer van *Yang*' (idem, 1).

Deze rouwadvertentie was niet alleen een rake *insiders joke* voor wie het oeuvre van Roggeman kende, maar ook een scherpzinnige reflectie op een aantal centrale kwesties in dat oeuvre. Op het meest basale niveau was deze advertentie, en het gehele *Yang*-nummer, een poging om het vergeten werk van Roggeman weer onder de aandacht te krijgen. Hij was in de jaren zestig en zeventig meermalen bekroond voor zijn werk en werd belangstellend gevolgd door een kleine groep lezers en critici,¹ maar eind jaren zeventig droogde zijn stroom van publicaties op en verdween zijn werk uit beeld. *Glazuur op niets* (1981) was zijn laatste boek bij de grotere publieksuitgeverij Elsevier/Manteau; daarna verscheen alleen nog een aantal bibliofiele uitgaven (*AleffFarao* in 1983, *Quatre Séries Fixées* in 1985, *Opus Magnum* in 1988 en de vertaling van *Propos over de dichtkunst* van Alain in 1992). Roggemans oeuvre was 'dood', althans voor wie niet helemaal ingevoerd was in de bibliofiele boekproductie. Daar wilde *Yang* iets aan doen, zo liet de redactie weten in een 'Vooraf': 'Roggeman schrijft [...] geen virtuele boeken. Je zou ze kunnen lezen. Door enkele fragmenten [...] af te drukken, hoopt *Yang* die potentialis om te buigen tot realis.' (idem, 3)

Interessanter nog is de poging om de advertentie tegelijk tot rouwadvertentie en geboortekaartje te maken. Roggeman en *Yang* zetten zijn *Opus Finitum* er definitief

meë bij in de canon en kondigen tegelijk de 'plechtige opening' van *Usque ad finem* aan. Daarmee was dit nummer ook een expliciete afronding van een periode en een poging van Roggeman om zijn oeuvre een nieuwe richting te geven. Hij was al sinds eind jaren zeventig bezig met het herijken van zijn werk, maar dat had zich aan het zicht van zijn lezers onttrokken; nagenoeg alle teksten uit die periode bleven onuitgegeven. Het *Yang*-nummer en enkele latere publicaties veranderden daar wel iets aan, maar nog steeds is een belangrijk deel van Roggemans latere werk niet gepubliceerd.

In dit artikel wil ik laten zien hoe Roggemans oeuvre zich ontwikkelde na het afronden van het *Opus Finitum*, maar vóór de 'plechtige opening' van *Usque ad finem* met de *Yang*-publicatie. Tussen deze twee gebeurtenissen lag een periode van 15 jaar waar we als onderzoekers erg weinig van weten, omdat bijna alle teksten uit de jaren tachtig, zoals gezegd, nog onuitgegeven zijn gebleven. Dat komt volgens mij omdat hij in deze periode de autonomistische poëtica op de meest radicale manier probeerde door te voeren: hij probeerde zijn teksten (en zijn opus) niet alleen los van de schrijver te laten functioneren, maar zelfs los van de lezers. Deze radicale aanpak leidde paradoxaal genoeg tot een sterk auteursgerichte schrijfpraktijk, zo zal ik betogen.

Opus Finitum: literatuur als overwinning op het nihil

Over de literatuuropvattingen van Roggemans *Opus Finitum*, de reeks van dertig werken waaraan hij tussen 1953 en 1976 werkte, bestaat weinig onenigheid. De reden hiervoor is dat Roggeman zich herhaaldelijk zeer expliciet over de doelstellingen van dat opus heeft uitgelaten. De prozadelen uit dat werk hebben vaak een sterk poëticaal karakter – met name *Homoïostase* (1971) zet in steeds subtiel gevarieerde bewoordingen dezelfde ideeën over literatuur uiteen. Het is niet verwonderlijk dat commentatoren zich vervolgens gedwongen voelen om die woorden te herformuleren.

Een van de vaakst geciteerde, want meest expliciete poëtische passages² in *Homoïostase* luidt als volgt:

Kunst is het bevechten van de nihilistische drek van het bestaan in een moment van vormtranscendentie. Zij is als daad een antigebaar, het radicaal stellen van het absolute/autonome tegenover het relatieve/causale, een gebaar van afstoting, van vering of oprichting, een fallusmoment, dus polair in verhouding tot het nihil dat tot lithische helderheid gemodificeerd wordt; dit alles *als daad* – schoktherapie, koude staccato-roes, waar ligt schepping? waar vernietiging? – en niet in de resultaten waar de polariteit vervalt (Roggeman 1971, 112; cursivering in de tekst).

Op het moment van artistieke schepping bevestigt de mens dat wat hem tot mens maakt, namelijk zijn denkvermogen en creatieve kracht die ervoor zorgen dat hij niet,

als in een dierlijke toestand, volledig aan het toeval van de natuur is overgeleverd. Het is karakteristiek voor het repetitieve karakter van Roggemans oeuvre dat later in het boek in slechts iets andere woorden bijna precies dezelfde gedachte staat uitgedrukt, met herhaling van een woord als 'antigebaar':

Het bionegativisme door mij bedoeld, is [...] een tekeergaan van de biologische knechting, het is een antigebaar, een uitdrukking van opstandigheid tegen de existentiële gevangenschap, het weigeren van causaliteit en toeval, alle factoren die de biologische situatie van de mens inherent zijn. Dit bionegativisme – het is duidelijk dat de lading van de begrippen hier beslissend is – is dus juist geen nihilisme maar de radicale bevechting van het nihil door het nagaan van de specifieke menselijke mogelijkheden van de artisticeit. (Roggeman 1971, 180)

Op die manier zijn twee betekenissen van het begrip 'autonomie' in het oeuvre van Roggeman nauw met elkaar verbonden. Aan de ene kant is er het autonome literaire kunstwerk, dat volledig op zichzelf en los van zijn schepper moet (kunnen) bestaan. (Een belangrijke kanttekening hierbij is overigens dat Roggeman eerder het *opus*, een samenhangende reeks werken, als autonoom ziet dan het individuele literaire *werk*; hierop ga ik later uitvoeriger in.) Aan de andere kant is er de mens, die door het maken van zo'n kunstwerk zijn subjectieve autonomie bevestigt en op die manier 'dat denigrerend existentieel gevoel van machteloosheid [kan] afgooien, zijn onafhankelijkheid van de historische lineariteit, van de psychische droesem en van de causaliteit (het diergebundene) bevestigen' (Roggeman 1971, 141). Roggeman laat zich hier kennen als een moderne exponent van de Verlichtingsfilosofie, waarin Kants 'sapere aude' oftewel 'durf te weten' de centrale spreuk vormde.³ Daarbij geeft zijn tekst blijk van een paradox in het autonomiedenken die, volgens Jacques Rancière, kenmerkend is voor de moderne esthetische traditie in het voetspoor van de Verlichting. Met moderne esthetische denkers als Friedrich Schiller ontstaat de idee dat het autonome literaire kunstwerk de autonomie (de zelfstandigheid) van de mens zou kunnen vergroten. Maar daarmee krijgt de kunst paradoxaal genoeg geen autonome, maar een heteronome basis toegekend: het 'doel' van de kunst ligt juist niet in zichzelf, maar in het veredelen en bevrijden van de mens (Rancière 2002; Dillon 2004).

Toch is er bij Roggeman net iets anders aan de hand dan bij Schiller. Schiller zag het kunstwerk als bevrijdend voor de samenleving, de gemeenschap van kunstbeschouwers die door de kunstenaar op een hoger plan gebracht kan worden. Roggeman gelooft niet in zo'n 'didactische' rol voor de kunst. Degene die zich tijdens het maken van het kunstwerk tijdelijk aan de chaos en het toeval ontworstelt, dat is alleen de schrijver zelf. De lezer moet zichzelf emanciperen en dat kan alleen door in navolging van de auteur ook aan het schrijven te gaan:

[D]aar ik overtuigd ben van de waarde van de artistiek ingestelde existentie, tracht ik andere fenotypen in confrontatie met mijn werk te brengen. Daarom publiceer ik. Het oeuvre vervreemdt van mij, het staat als een

object op zichzelf, het dient als oriëntatiepunt of als pool voor mij of anderen die het willen kennen. Een eigenlijke sociale rol heeft het niet. Het moet toelaten de eigen monoloog van anderen te intensiveren of als een katalysator te werken. Invloed kan het niet uitoefenen. Wel creativiteit stimuleren en vormbehoefte uitlokken. Louis Boon zei mij eens: als ik iets fijns lees, krijg ik zelf lust om te schrijven. Dat is het (Roggeman 1971, 33).

Een monoloog, dat is het schrijven voor Roggeman, en nog wel een monoloog die geen 'invloed' uitoefent. Toch heeft hij in het best denkbare geval wel effect, namelijk wanneer de lezer zelf tot schrijven wordt aangezet. Bovendien brengt het artistieke schrijven de mens idealiter tot een 'perfecte homoïostase', oftewel een evenwicht van het systeem. In het beste geval vindt de auteur door zijn creatieve arbeid het evenwicht in zijn 'dubbel bestaan' tussen lichamelijke en geestelijkheid. (Roggeman 1971, 181) Dit evenwicht wordt door Roggeman steeds met Yin en Yang in verband gebracht: de 'vrouwelijke', op het lichamelijke en het voortleven gerichte krachten worden bevochten én in balans gehouden door de 'mannelijke', verticale, op het moment gerichte daad die het literaire werk volgens hem is (vgl. Wildemeersch 1983, 4-5; Kregting 2006, 90-91).

Doorschrijven na het *Opus*

Bijzonder aan het oeuvre van Roggeman is dat hij niet alleen het afzonderlijke literaire werk als autonoom ziet, maar vooral ook het 'opus'. Deze term gebruikt hij om een afgeronde reeks literaire werken aan te duiden; het *Opus Finitum* is er een van. Roggemans behoefte tot het vaststellen van 'opera' lijkt nauw verbonden met zijn eigen biografie. Al op jonge leeftijd worstelde hij met ziekte en hij was ervan overtuigd dat de ongeneeslijke hartkwaal waarmee hij worstelde hem nog voor zijn veertigste fataal zou worden. Vanaf het einde van de jaren zestig incorporeerde hij zijn tot dan toe geschreven werken in een 'eindig opus' en stelde zich tot doel om voor het einde van zijn leven het *Opus Finitum* geheel af te ronden. In 1976 bereikte hij met het schrijven van de dichtbundel *Opus Magnum* – die al in de titel de belofte van hoogtepunt en eindpunt in zich draagt – het vastgestelde aantal van dertig werken.⁴ Een jaar later produceerde hij in enkele maanden tijd een proefschrift over het gedicht 'Tweespraak in de herfst' van Maurice Gilliams, waarna zijn gezondheid zo verslechterde, dat het 'toen voor de hand lag' dat hij zou sterven, zoals hij later zou schrijven (Roggeman 1979-1986, 34⁵). Hij onderging echter met succes een openhartoperatie. Plotseling lag er weer een wereld voor hem open, en dat terwijl hij nog maar enkele jaren eerder ervan was uitgegaan niet ouder dan veertig te worden.

Het is een gebeurtenis die even verbluffend als tragisch is: wat staat je als schrijver te doen wanneer je na het afronden van je oeuvre nog een half leven voor je hebt liggen? Dat Roggeman deze tragedie uitstekend aanvoelde en soms ook als een last moet heb-

ben ervaren, is op te maken uit een veelzeggend zinnetje uit de eerste helft van de jaren tachtig: 'Ik heb mij in de meest primaire betekenis van het woord *overleefd*' (Roggeman 2009, 287; cursivering in de tekst). De auteur probeerde in zijn werken tussen ongeveer 1979 en 1986 verschillende paden uit om aan de dreigende impasse te ontkomen. In het vervolg van dit stuk wil ik er daar twee van bespreken. Het eerste is dat van de perfecte geslotenheid van het opus, terwijl het tweede pad juist on(af)geslotenheid en onvoltooidheid centraal stelde. In het vervolg van dit artikel wil ik beide poëtische paden demonstreren aan de hand van drie teksten uit deze periode: *Het Spiegelpaleis* (geschreven tussen 1979 en 1986), *Glace-Spiegel-Mirror (dialogische monologen)*⁶ (geschreven in maart 1982) en *Practicum of het steriele schrijven* (geschreven tussen 1981 en 1986).⁷

Deze drie teksten zijn geschreven in een periode van poëtische verschuiving: Roggeman was zich er al van bewust dat hij het *Opus Finitum* niet meer opnieuw kon oppakken of zijn nieuwe werk daar zomaar kon inschuiven, maar hij wist nog niet hoe hij zijn nieuwe werk dan moest presenteren. Pas later, vermoedelijk na 1986, besloot hij het vanaf 1977 geschreven werk op te nemen in het tweede opus *Usque ad finem*, dat in 2002 met dertig werken eveneens werd afgesloten. Daarna volgden nog *Post Opera Supplementa* (20 werken, 2003-2008), *Annex Documenta* (10 werken, 2008-2009) en *Protocollen* (10 werken, 2010). Dat brengt het totaal op het ronde getal van 100 werken.⁸

De duizelingwekkend grote hoeveelheid Roggemanteksten na het *Opus Finitum* is weliswaar documentair beschreven door de Universiteit Gent, maar vrijwel nog helemaal onbestudeerd gebleven. Daardoor is de ontwikkeling van het oeuvre na 1978 ook in de recente beschouwingen over Roggeman nauwelijks terug te zien.⁹ Ik wil hier een aanzet geven tot een interpretatie van het werk uit de periode 1979-1986, maar moet hier de teksten van na 1986 buiten beschouwing laten.¹⁰

Het eerste pad: reflectie en geslotenheid

De thematiek van reflectie – oftewel spiegeling – zit al in de titels van de teksten *Glace-spiegel-mirror* en *Het Spiegelpaleis* besloten. Beide teksten kunnen gezien worden als bespiegelingen op het *Opus Finitum*, maar tegelijk op elkaar. In *Het Spiegelpaleis* komt *Glace* namelijk ter sprake. Dit geeft het effect van twee tegenover elkaar gezette spiegels, die elkaar blijven spiegelen en zo voor een droste-effect zorgen. De opening van *Spiegelpaleis* gaat op die complexiteit in en geeft aan dat de aantekeningen die in de tekst zijn opgenomen 'het effect [hebben] van holle en bolle spiegels [...] zoals in het spiegelpaleis. Dat zij het beeld (van het verleden) zelden neutraal weerkaatsen, garandeert hun (of zijn) creatieve dimensie. Ik stel mij echter de vraag of zij wel een beeld weerkaatsen. Wellicht scheppen zij een beeld dat er voordien niet eens was' (Roggeman 1979-1986, 2).

Zo willen de beide teksten niet alleen bespiegelen, maar ook een nieuwe creatieve bijdrage aan het oeuvre vormen. *Het Spiegelpaleis* opent nogal bescheiden met de ambi-

tie alle boeken tot dan toe opnieuw te bekijken en van kleine wijzigingen te voorzien, maar Roggeman realiseert zich wel dat de implicaties groot zijn: 'Het zou erop neer komen een volledig nieuw begin te creëren voor een totaal ander oeuvre' (idem, 2). Deze twee spiegelteksten vormen de aanzet voor wat Roggeman een 'buiten-opus' noemt:

Ik schrijf dus nu buiten-opus. Minder teleologisch. Momentaner. Verticaler. Iedere perspectiefgedachte ontbreekt. Vandaar dat het nu op zich nog moeilijker geworden is. Ik stel de noodzaak van het *opus*karakter van het schrijven ter discussie. Kunst is als constructieve methode een discutabel fenomeen geworden (Roggeman 1982, 5-6; cursivering in de tekst).

Bekend is hier het gebruik van de termen 'momentaner' en 'verticaler', omdat die doen denken aan de 'fallische' functie die Roggeman ook al in de tijd van *Homoïostase* aan de literatuur toekende. Maar een belangrijke wijziging ten opzichte van het poëtische schrijven van het *Opus Finitum* is dat de 'momentane', verticale schrijfmomenten of werken niet langer horizontaal hoeven samen te klonteren tot een opus. Ze blijven op zichzelf staan.

De nieuwe teksten mogen dan buiten het opus staan, ze staan er tegelijkertijd wél nauw mee in verband:

Alles [uit het *Opus*, LH] nog eens opnieuw lezen, niet uit paternalistische betweterij of uit sentimentaliteit voor het verleden, *eerder om de gaten in het weefsel te vinden waarin mogelijkheden verloren gingen*, om in de kuilen te trappen waar toen behendig overeen werd gewipt of om personages met een tikje op de wang iets meer naar links of rechts te keren zodat zij compleet anders zijn [...] (Roggeman 1979-1986, 2; mijn cursivering).

Dat Roggeman met deze nieuwe tekst op zoek gaat naar 'gaten in het weefsel [...] waarin mogelijkheden verloren gingen' suggereert dat *Het Spiegelpaleis* de formele geslotenheid van het *Opus Finitum* nog verder moet perfectioneren.¹¹ De vraag is nu wat er nog aan het *Opus Finitum* ontbreekt, wat met de teksten buiten opus 'opgelost' zou kunnen worden. Misschien is dat vooral het gebrek aan reflectie op het werk, want in een passage als de volgende laat Roggeman doorschemeren dat het het *Opus Finitum* nog aan een degelijke studie ontbreekt: 'Als de publikatie van het *Opus Finitum* voltooid is – hahaha – zal ik een studie aan het werk wijden. Dat heeft niets te maken met narcisme of autopubliciteit, doch alles met de autonomie van een tekstgeheel en de polyinterpretabiliteit ervan' (Roggeman 1979-1986, 13). De laatste zin is fascinerend en kan op twee manieren worden begrepen: Roggeman *moet* een studie aan het *Opus* wijden omdat zo'n polyinterpretabel, autonoom tekstgeheel dat nodig heeft; of Roggeman *kan* een studie aan het *Opus* wijden (ondanks dat hij zelf de auteur is), omdat het zo'n autonome status heeft dat hij er als auteur toch voldoende afstand van kan nemen.

Laten we eerst de eerste uitspraak volgen, dat een studie van het *Opus* noodzakelijk is. Je zou kunnen zeggen dat *Het Spiegelpaleis* al voor een deel tegemoet komt aan die

noodzaak van een studie; in deze tekst wordt de genese en de compositie van het *Opus* vrij uitvoerig besproken. Ergens is het eigenaardig dat een autonoom tekstgeheel als het *Opus* een studie van buiten nodig zou hebben; maakt zijn autonome status niet dat het opus los van iedere beschouwing, van iedere lezer zelfs, zou kunnen bestaan? Misschien niet. Elders in *Het Spiegelpaleis* benadrukt Roggeman dat het *Opus Finitum* beschouwingen en discussies 'moet' teweegbrengen:

De essayistiek over het *O.F.* zou gedynamiseerd moeten worden, er zouden thesissen [sic] moeten worden geformuleerd die de ingereden clichés van de jaren '60 tegenspreken, vernietigen; kortom, het *O.F.* moet voor een dynamisch leespro[c]es zorgen; wat de literatuurders der jaren '60 erover geschreven hebben, kan vanuit het *O.F.* toch gemakkelijk weerlegd worden. Of zijn het de formuleringen in het *O.F.* zelf die afschrikken, die tegenspraak onmogelijk maken? Dan moeten er uit het werk andere formuleringen opduiken die de vorige zelf op de helling plaatsen. Het *O.F.* is voldoende controversieel om verscheidene generaties lang tot creativiteit te stimuleren. Als daartoe geen essayisten worden gevonden, zal ik het werk zelf moeten opknappen (Roggeman 1979-1986, 49-50).

Roggeman meent dat zijn opus voldoende controversieel is om 'verscheidene generaties lang tot creativiteit te stimuleren', maar suggereert een regel later dat het opus desnoods alleen hemzelf tot nieuwe creativiteit moet kunnen brengen. Hij heeft immers bitter weinig vertrouwen in de 'literatuurders' die zich tot nog toe over zijn werk hebben uitgesproken: "Tot nu toe zijn de merkwaardigste dingen de creatieve autocomentaren geweest die in het werk werden ingebouwd. Het zijn die dingen waarnaar de kritiek hengelt, het zijn die chiffreringen waarvan steriele, bedrieglijke parafrasen worden gemaakt. De meeste kritische werkstukken bestaan uit een andere verpakking van hetgeen ikzelf reeds schreef" (Roggeman 1979-1986, 13). Het is duidelijk dat hij maar weinig vertrouwen heeft in wat critici en wetenschappers tot nog toe over zijn werk hebben opgemerkt, zeker niet als ze uit Nederland kwamen. Venijnig merkt hij op: 'Baan, Verdaasdonck [sic] en Wesselo: drie analoge gevallen van gratuite pseudo-geleerddoenerij over mijn werk, merkwaardig: drie Nederlanders' (idem, 14).

Nu lijkt de noodzaak én mogelijkheid van Roggeman om zich als auteur actief met de reflectie op het *Opus* bezig te houden strijdig met de autonomie van dat werk. Het lijkt er echter op dat dat probleem niet geldt voor een 'buiten-opus-tekst' als *Het Spiegelpaleis*. Elders in die tekst, waarin hij opnieuw klaagt over de tekortschietende 'kritische begeleiding' van zijn werk, spreekt hij over de strategie die het opus volgde: 'de eenzijdige beklemtoning van de literariteit, de artisticeit, buiten de aanwezigheid van het "schrijvende ik", het subject' (idem, 21). Deze eenzijdige beklemtoning was noodzakelijk 'zolang het proces nog op gang was. Het diende op het finale exit van de auteur als vanzelfsprekendheid vanuit de structuur voor te bereiden' (idem, 21). Deze complexe en dubbelzinnige passage begrijp ik als volgt: om te voorkomen dat interpreteren zijn werk als vanzelfsprekend vanuit het perspectief van de auteur

zouden gaan bekijken, benadrukte Roggeman keer op keer de autonomie van zijn tekst en het primaat van de 'literariteit'. Inmiddels, nu het *Opus* voltooid is en een autonoom object is geworden, kan de auteur zelf duidelijker op de voorgrond treden. Zo bekeken is zijn interventie als interpretatie van zijn eigen werk de finale bevestiging van de autonomie van het *Opus*. Deze logica doet denken aan de supplementlogica die Derrida beschreef: er is een reflexief element nodig dat buiten het opus staat maar tegelijk nodig is om het perfect gesloten en autonoom te maken (Derrida 1976, m.n. 141-164).

Dat het *Opus Finitum* op weg is naar perfecte autonomie, betekent ook dat het publiceren van de overige delen van het werk van weinig belang meer is. Roggeman lijkt minder en minder bezig te zijn met het naar buiten brengen van zijn teksten en schrijft aan het begin van *Het Spiegelpaleis* dat hij deze tekst in eerste instantie voor zichzelf produceert (Roggeman 1979-1986, 2). Deze tekst is dan ook doortrokken van het inzicht dat sommige boeken gemaakt werden niet zozeer om gelezen te worden, maar om geschreven te worden. 'Ik denk dat Kafka de *Schloss*-roman in die zin begreep. Ik vrees ook dat heelwat [sic] in de laatste werken van het *O.F.* zo dient te worden beschouwd. Het wordt geïllustreerd door het feit dat ik er zelf geen ogenblik aan denk die dingen nog te lezen' (idem, 8). Even later stelt hij zelfs ontluisterend nuchter vast: 'Eigenlijk liggen daar hoeveelheden beschreven papier waarvan het in het heden niet duidelijk is wat er moet mee aangevangen worden' (idem, 9).

Roggeman lijkt met zijn verwijzing naar Kafka iets te willen zeggen over de behoefte van schrijversvrienden om al het geschrevene openbaar te maken, terwijl dat een daad is die door de schrijver niet altijd is gewild. Bij Kafka is dat gebeurd toen Max Brod na de dood van zijn vriend besloot diens bevel tot vernietiging van de onuitgegeven teksten niet op te volgen. Ook sommige van Roggemans ongepubliceerde teksten werden, zij het nog bij leven van de auteur, later alsnog uitgegeven. De meeste lezers zullen menen dat ze er recht op hebben kennis te nemen van zulke ongepubliceerde teksten. Het lijkt er in *Het Spiegelpaleis* echter op dat Roggeman dat recht ter discussie stelt. Zo schrijft hij over het dubbele karakter van het literaire werk als 'kunstwerk' en als 'ideologieritueel'. Onder het eerste verstaat hij het werk in zijn naakte 'zijn', terwijl hij het tweede gebruikt om de sociologische en institutionele plaats van een kunstwerk aan te duiden. Een boek is een artefact dat kan worden verkocht, bekroond en gerecenseerd, en het kan dat alleen maar doen omdat het aan een auteursnaam gekoppeld is. Het is duidelijk dat Roggeman de suprematie van dat ideologieritueel probeert te doorbreken en dat betekent dat hij de rechten van die partijen die in het ritueel betrokken zijn probeert uit te schakelen. Het werk zou hen eigenlijk niet hoeven nodig te hebben om te bestaan.

In al dit streven naar absolute autonomie van het literaire werk zit echter iets paradoxaals. Zo is de verhouding van *Het Spiegelpaleis* en *Glacé* tot het *Opus Finitum* onduidelijk: de twee teksten staan er aan de ene kant buiten, maar vormen er tegelijkertijd een noodzakelijke aanvulling op. Op die manier doorbreken ze door hun buiten-opus-status de autonomie van dat opus, die ze juist tot stand had moeten brengen.

gen. Derrida's begrip van het supplement duidt precies deze paradox aan: een supplement kan volgens hem nooit een leegte vullen in dat object waaraan het wordt toegevoegd, het benadrukt alleen de incompleetheid van dat object.¹² Eigenaardig is bovendien dat Roggeman degene is die in het poëtische werk de ambitie uitspreekt om de tekst als autonoom artefact te laten functioneren. Dat probleem was er eigenlijk al ten tijde van het *Opus Finitum* in een boek als *Homoïostase*, maar tegenover dat reflexieve boek stonden teksten die eerder aan traditionele literaire teksten doen denken: dichtbundels en 'proza's' (de term is van Roggeman) als *Het goudvisje* (gepubliceerd 1963) en *Blues voor glazen blazers* (1964). Zij konden de ambitie realiseren die in de poëtische teksten was uitgesproken en daarmee daadwerkelijk als autonome artefacten fungeren. In het 'buiten-opus' lijkt echter metareflectie de boventoon te voeren. Zo wordt eens te meer duidelijk dat de autonomie van het literaire kunstwerk – het werk als ding, van zijn schepper losgesneden – niet meer dan een metafoor is: de creatieve 'autocommentaren' zijn immers altijd opmerkingen die door de auteur werden toegevoegd. Op die manier spreekt de auteur zichzelf in deze boeken telkens tegen: de intentie was om uit de tekst te verdwijnen, maar het tegendeel is het geval.

Daarmee krijgt de dubbele functie van *Glace* en *Het Spiegelpaleis* (sluitsteen voor het ene deel van het oeuvre, springplank voor een nieuw deel) iets problematisch. De lezer van beide teksten kan zich moeilijk aan de indruk onttrekken dat de auteur, in plaats van naar nieuwe werkelijkheden te springen, weinig meer kan doen dan dezelfde sprong keer op keer te maken. Keer op keer komt hij bij dezelfde inzichten uit over wat hij al eerder geschreven heeft. Keer op keer bindt dat autocommentaar hem weer aan zijn eigen auteursfiguur vast.

Dat wordt bijvoorbeeld duidelijk bij het lezen van *Glace* en het commentaar daarop in *Het Spiegelpaleis*. *Glace* gebruikt een truc om commentaar op het eigen werk in te zetten in een literaire vorm: het zelfinterview of, zoals Roggeman het zelf noemt, de 'dialogische monoloog'. Het personage 'Willy Roggeman' gaat in gesprek met vier van zijn persona's over eigen leven en werk: Placidus van Pfandl, Flod van Keil, Boris Dagoelash en Thaddeus Gniederfoerkel. Deze techniek, al eerder toegepast in *Opus*-teksten als *Gnomon* (1975), geeft de schrijver de mogelijkheid om aspecten van het *Opus* te becommentariëren en bovendien autobiografische achtergronden in het literaire weefsel in te passen. De auteur dramatiseert immers zijn eigen positie door zichzelf expliciet als een literaire figuur tussen andere figuren neer te zetten en versplintert bovendien het monologische perspectief door vijf figuren aan het woord te laten. Daar komt nog bij dat hij in deze tekst aantoonst over een groot relativiseringsvermogen en veel zelfspot te beschikken; de stemmen van de vier persona's ridiculiseren de ideeën van 'Willy Roggeman' voortdurend. Zo is Boris Dagoelash bang dat 'Rogge-man' zichzelf inspint in mystificaties, terwijl Dagoelash, psychoanalyticus als hij is, wil dat de auteursfiguur zich zo expliciet mogelijk uitspreekt.

Hoewel er naast 'Roggeman' vier tegenstemmen in *Glace* aan het woord komen, is 'Roggeman' wel degelijk de enige gezaghebbende stem in de tekst. Hij is dat alleen al omdat hij uitvoerige antwoorden geeft en de persona's slechts korte vragen mogen

stellen en humoristische terzijdes toevoegen. Roggeman – nu dus zonder aanhalings-tekens – is zich van deze zwakte ook bewust, zo blijkt uit een latere aantekening in *Het Spiegelpaleis*. Daar schrijft hij:

In *Spiegel* [bedoeld wordt: *Glace*, LH] bleef de methode *beneden* de mogelijkheden omdat zij de vier interviewers van dezelfde W.R. waren en zichzelf slechts konden verduidelijken in de aard van hun vragen of de gebieden van hun interesses. Maar zij bleven in de schaduw aangezien god-de-vader, W.R., weer was opgedoken en zij slechts meespeelden in functie van hem. *Spiegel* [*Glace*] kreeg door deze methode meer afwisseling; bepaalde tiktakbewegingen van het ordinaire interview werden wel uitgeschakeld, doch de vier konden niet essentieel worden (Roggeman 1979-1986, 36; cursivering in de tekst).

Het lijkt erop dat Roggeman verwacht dat zijn reflexieve methode beter kan – hij beweert dat zijn methode ‘*beneden* de mogelijkheden’ bleef. Ik denk echter dat hij zich hier vergist en dat het eigen is aan het zelfreflexieve traject waarin hij zich bevindt om een almachtige, alles verklarende en reflecterende auteursfiguur te produceren. Ik heb immers laten zien dat het veelvuldige autocommentaar waarop de reflexieve methode drijft altijd door de auteur geproduceerd moet worden. Intussen lijkt het erop dat Roggeman met deze teksten in een vicieuze cirkel terecht is gekomen die hem weghoudt van het produceren van fictioneel werk.

Ik laad wellicht de verdenking op me dat ik een naïeve opvatting heb over reflexief schrijven, dat ik op een eenduidige manier tegenover het ‘werkelijke’, creatieve schrijven zou willen stellen. Dat is niet het geval. Ik ga hier slechts uit van een ambitie die in het oeuvre van Roggeman zelf aanwezig lijkt te zijn, dat van een autotelisch¹³ opus, dat alles tegelijk kan: én een in zichzelf besloten geheel zijn, én zijn eigen commentaar produceren. Zodra Roggeman deze ambitie probeert te verwerkelijken (door het toevoegen van de ‘supplementen’ *Het Spiegelpaleis* en *Glace*), overwoekert de metafictie volgens mij alles. Bovenal komt de auteur dan in een auteursintentionele cirkel terecht waaruit het nauwelijks ontsnappen is. En ook de commentator van het werk kan niet veel anders doen dan in diezelfde cirkel meedraaien en precies dezelfde bewegingen doormaken als de auteur zelf.

In *Het Spiegelpaleis* doet Roggeman echter een recept aan de hand om de criticus te genezen van zijn gebrek de auteur slechts te kunnen overschrijven. Hij stelt: ‘Alleen wie aan mij voorbijgaat of wie diametraal tegenover mij staat of die mij gebruikt als springplank voor eigen salto’s – maar authentieke dan! – of wie in staat is tot werkelijke analyse, is boeiend. Wie?’ (Roggeman 1979-1986, 13). Hoewel de retorische vraag aan het einde en de krachteloze roep om ‘werkelijke analyse’ licht wanhopig klinken, is er dus wel een manier om tot nieuwe perspectieven te komen. Commentatoren zouden hun gewoonte moeten opgeven om te *parafraseren*; ze zouden de auteur als springplank moeten gebruiken voor geheel singuliere, zelfs authentieke beschouwingen. Dat sluit helemaal aan bij het al eerder in het oeuvre geformuleerde idee dat Roggemans teksten anderen tot schrijven zouden moeten aanzetten.

Toch ligt ook een gevaar op de loer als een auteur aan de hand van het lezen van een andere tekst tot 'eigen salto's' wordt gebracht. Dat blijkt wel wanneer Roggeman in 1977 zijn honderden pagina's tellend proefschrift over één gedicht van Gilliams schrijft. Hij analyseert dat grotendeels vrije en improviserende schrijfproces in *Spiegelpaleis*:

Eigenlijk kende ik het werk van Gilliams op enkele gedichten na zeer slecht. Dat was mijn troef: ik werd geen ogenblik gehinderd door gegevens die naast mijn werkobject, het ene gedicht, lagen. [...] En ik bereed naar hartelust mijn stokpaardjes. Na 4 maand en 4 dagen hield ik ermee op. Het was een fantastische lente (Roggeman 1979-1986, 22).

De uitdrukking 'ik bereed naar hartelust mijn stokpaardjes' laat zien dat een criticus in een geheel vrij schrijfproces weinig anders kan doen dan de eigen, particuliere obsessies herhalen en herkauwen. Ook wie 'geheel authentiek' is, draaft uiteindelijk in een gesloten circuit rond.

Het tweede pad: openheid en onvoltooidheid

We kunnen het tweede letterkundige 'pad' dat Roggeman ongeveer gelijktijdig uitprobeert zien als een poging om aan de beperkingen van het eerste traject te ontkomen. In 1981 begint hij aan het schrijven in een cahier dat de naam *Practicum* krijgt. Aan het begin van de tekst zoals die uiteindelijk is uitgegeven (in ingekorte vorm) schrijft de auteur wat hij met de tekst voor ogen heeft: 'Dit schrijven is *practicum*, actie die oefening is, geen spel, evenmin definitiefs onder de vorm van artistiek resultaat' (Roggeman 2009, 13). Roggeman werkt naar eigen zeggen 'niet langer in de optiek van een artistiek oeuvre', maar hij heeft het schrijven met de hand vooral nog nodig als een fysiologische oefening (idem, 13).

Dat heeft alles te maken met zijn zwakke gezondheid van dat moment. De openhartoperatie van 1978 heeft wel aangetoond dat de hartkwaal waaraan hij leed niet ongeueenslijk was, maar op alle andere gebieden voelt hij zich veel zieker dan vóór de operatie. Het zelfverzekerde gevoel van 'homoïostase', van evenwicht van het organisme door het schrijven tegen de broosheid van het menselijk gestel in, is volledig verdwenen. De auteur moet er nu alles aan doen om überhaupt op de been te blijven. Vandaar dat *Practicum* als ondertitel krijgt 'dossier van het onevenwicht': hoewel de schrijver benadrukt dat het boek 'iets anders dan therapie' is, heeft het als doel om te balans in het leven te behouden en vooral om Roggeman te 'behoeden voor het maken van boeken' (idem, 13). Hij heeft niet langer vertrouwen in de helende krachten van het oeuvre, maar probeert de beweging van het schrijven nog wel te gebruiken als een middel om zichzelf te disciplineren en te trainen.

Dat pure schrijven doet op het eerste gezicht denken aan de 'écriture automatique' van de surrealisten, maar de uitwerking en bedoeling ervan verschillen. Het automa-

tisch schrijven had volgens de surrealisten, in lijn van zowel het avant-gardistisch denken als de psychoanalyse waardoor ze waren beïnvloed, een maatschappelijk-politieke betekenis: de vastgeroeste, burgerlijke mens zou zich met deze schrijftechniek eindelijk van zijn remmingen kunnen bevrijden. Roggeman benadrukt echter dat *Practicum* alleen voor hemzelf betekenis en belang heeft. Toch noemt hij het boek geëngageerd:

Dat is de grote politiek van dit schrijven, het engagement van een rechterhand die zich ontwikkeld heeft tot de belangrijkste instantie van een activiteit die de aanfluiting is van iedere humanitaire of existentialistische vooropstelling van het schrijven. Schrijven is op een ritmische wijze bladen doorkrassen. Wij zijn ver van de ecologische problemen, de Club van Romerapporten en de politieke mirakels. Dit is het egoïsme van de maniak (Roggeman 2009, 27).

De schrijver van 'steriel', bijna inhoudsloos proza is met een politieke activiteit bezig, niet omdat hij schrijft over milieuproblematiek of partijpolitiek, maar juist omdat hij daarover weigert te schrijven en voor de meest 'egoïstische', in zichzelf gekeerde vorm van schrijven kiest. Het steriele schrijven verandert in een negatie van het alledaagse en maatschappelijke.¹⁴

Omdat *Practicum* geen boek mag worden maar slechts het resultaat van een fysiologisch proces, is het boek principieel onaf. Het schrijfproces eraan kan eigenlijk nooit tot een logisch einde komen, omdat er geen ontwikkeling in mogelijk is, enkel herhaling. In een van de fragmenten in de tekst verbindt Roggeman dit fragmentarisme en de onafheid als een kenmerk van '[d]e kunst op het einde van de eeuw' (Roggeman 2009, 136). Dat lijkt een opmerkelijke wending ten opzichte van Roggemans conceptie in *Opus Finitum*, *Glace* en *Het Spiegelpaleis* van het literaire werk als een volkomen afgerond en gesloten object, maar bij nader inzien verschillen de twee schrijfprocessen ook weer niet zo radicaal van elkaar. In *Het Spiegelpaleis* schreef hij dat 'finitum' niet zoiets betekent als "perfect af, volledig zonder gaten": 'de gegeven reeks is niet de geefbare reeks. [...] Een spel is af omdat men wil dat het af is' (Roggeman 1979-1986, 21; cursivering in de tekst). Het *Opus Finitum* is door de auteur beëindigd verklaard, maar die beslissing is arbitrair. Daarmee is ook het werken aan het *Opus* een potentieel oneindig proces dat op gegeven moment door de auteur als voltooid is aangemerkt. Hetzelfde zal uiteindelijk gebeuren met *Practicum*: na verloop van tijd besluit de auteur dat hij zal stoppen om in het cahier te schrijven als hij de duizendste pagina heeft bereikt. 'Haal ik bladzijde 1000 in dit *practicum*, dan houd ik ermee op in deze vorm' (Roggeman 2009, 289; cursivering in de tekst). Ook de doelstelling om het schrijven als wapen tegen de chaos in te zetten blijft overeind: Roggeman spreekt van 'het naakte gevecht van *animal* en *conscience*' (idem, 141; cursivering in de tekst).

Toch is er een belangrijk verschil tussen de eerdere poëtica en die van *Practicum*: het autonome kunstartefact is voor Roggeman niet langer belangrijk als einddoel van het

schrijven. 'Ik heb ingezien dat het kunsting steeds een dynamische structuur is, ook in die kunsten waarin het als reëel, concreet, onbeweeglijk voorwerp verschijnt.' Naar eigen zeggen heeft de auteur geen zin meer 'in het vastleggen van definitieve resultaten, zelfs niet in het staande houden van resultaten' (idem, 171).¹⁵ En elders schrijft hij: 'Want terwijl ik vroeger geobsedeerd werd door het finiete, het eindigbare en het geslotene van een boek, ben ik nu vooral geïnteresseerd in het volhouden van de actie, in de duur van het proces' (idem, 178).

Deze tweede techniek van Roggeman om aan de cul-de-sac na het *Opus* te ontsnappen lijkt echter te mislukken. Zoals de eerste techniek (het radicaal inzetten van reflexieve technieken) de auteur vastbond aan zijn auteursintentie, zo leidt het steriel schrijven van *Practicum* ook niet tot het gewenste resultaat. De bedoeling was dat er een bijna inhoudsloos schrijven zou ontstaan, een ontmaskering van het creatieve schrijven: 'Ik zou op dit ogenblik gewoon geen bladzijde verhalend proza meer kunnen schrijven zonder een simultane interlineaire commentaar te geven waarin op trugage, op stunteligheid, op het ontzettend boerenbedrog van de literariteit wordt gewezen' (idem, 206).¹⁶ Maar tegelijk lukt het maar niet om dat stadium van de perfecte inhoudsloosheid te bereiken. Als hij schrijft over het oefenen van zijn saxofoonspel, dan realiseert hij zich dat hij binnen de kortste keren eigenlijk fictie aan het schrijven is. 'Ik wil dat [mijn aantekening] een rapport is van de fasen van een mislukking, maar terwijl ik schrijf, dreigt zij een verhaal te worden' (Roggeman 2009, 203). Of is er iets anders aan de hand en is de onmogelijkheid om een verhaal van langere adem te schrijven geen principiële keuze, maar het effect van de verslechterde gezondheid van de auteur? Ergens in *Practicum* geeft hij dat aan zichzelf toe. 'Ik kan mij aan geen boek meer wijden omdat het karkas het niet meer toelaat' (idem, 210).

De paradoxen van de autonomie

Misschien is het deze dubbele mislukking – van het eerste én van het tweede pad – die Roggeman er uiteindelijk toe brengt om zijn werken van na 1976 in een nieuw opus op te nemen. Zo kiest hij weliswaar weer voor de geslotenheid van een afgeronde reeks werken, maar deze werken hebben niet langer de supplementfunctie van *Het Spiegelpaleis* en *Glace*. De titel van die tweede serie (*Usque ad finem* oftewel 'tot het einde') suggereert dat de schrijver niet het idee had de reeks nog bij leven af te ronden, maar hij koos er toch voor om in 2002, bij het bereiken van het aantal van 30 werken, ook deze reeks af te sluiten.¹⁷

Opmerkelijk was het gebaar van hem of zijn uitgever om de dichtbundel *Cadenas* ('Hangslot', 2008) als slotakkoord van het oeuvre aan te kondigen. Op de website van uitgeverij het balanseer werd het boek begeleid door deze tekst:

Cadenas is een gedicht opgebouwd uit 30 verzen, dat als een vormvast geheel het veelzijdig oeuvre van Willy Roggeman afsluit. Dit gedicht is een van de vele schakels binnen zijn oeuvre en is tegelijk een zelfstandig arte-

fact. Met Roggeman zelf: "Het gedicht is een secondenlange glazen ademstoot." En om Marc Kregting te parafraseren: deze farao heeft hiermee de laatste steen van de piramide zelf dichtgemetseld.¹⁸

Hoe we dit afscheidsgebaar precies moeten begrijpen is niet duidelijk. Is *Cadenas* bedoeld als laatste werk in de reeks van vele tientallen die Roggeman *schreef*? Dan heeft hij zich niet aan zijn voornemen gehouden, want *Cadenas* sluit wel het opus *Post Opera Supplementa* af, maar daarna werkte Roggeman aan nog twee reeksen van niet minder dan 10 delen elk. Het boek is bovendien ook niet het laatste boek dat de schrijver *publiceerde*, want naderhand verscheen bijvoorbeeld nog het oudere *Practicum*.

Cadenas geeft in ieder geval aan dat Roggeman zich tot op vandaag is blijven bezighouden met het probleem van het autonome, afgeronde kunstwerk. De twee artistieke paden die hij uitprobeerde in de periode tussen 1979 en 1986 brachten geen bevredigend antwoord op de vraag wat er te doen stond, nu er plotseling een half mensen- en schrijversleven voor hem lag. Vooral bracht deze periode ook een aantal paradoxen of problemen in de autonomiepoëtica aan het licht. Want als Roggeman probeerde om het werk volledig los te snijden van zijn auteursintentie, zijn lezers en zijn critici, dan kwam aan het licht dat hij juist helemaal op zijn auteursintentie teruggeworpen was; als hij probeerde om volkomen 'inhoudsloos' en van de wereld onthecht te schrijven, dan ontdekte hij binnen de kortste keren toch weer met een verhalend fragment bezig te zijn.

Preciezer gezegd: Roggemans unieke literaire carrière toont dat een literaire praktijk niet alleen in tegenspraak kan zijn met de 'bijbehorende' poëtische theorie, maar dat de praktijk zelfs de poëtica kan ontwrichten. Bekend was al dat schrijvers hun poëtische ideeën vaak niet consequent in een letterkundige praktijk omzetten: zo uitte Willem Bilderdijk zijn ideeën over spontaan opborrelend Gevoel in strakke retorische verzen. Maar hier is iets anders aan de hand: Roggeman werkt zijn letterkundige programma uiterst consciëntieus uit, maar gaandeweg blijkt dat juist dit radicale doorvoeren van de autonomistische poëtica een allerminst volkomen autonome (van schepper, lezer en wereld losgesneden) praktijk oplevert. Dat de paradoxen van de autonomie bij Roggeman zo helder aan het licht komen, moet te maken hebben met de bijzondere persoonlijke ontwikkeling die hij rond 1978 en in de jaren daarna doormaakte. Willy Roggeman voelde zich als schrijver die zichzelf overleefde gedwongen om zijn poëtica verder door te voeren dan hij in de jaren zestig of zeventig had kunnen denken, tot aan het punt waarop theorie en praktijk in elkaar vastliepen.

Literatuur

BREMS 2006

H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

DERRIDA 1976

J. Derrida, *Of Grammatology*. Vertaald door Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

DILLON 2004

E.M. Dillon, 'Sentimental Aesthetics', in: *American Literature*, 76, 3, 2004, 495-523.

ELIOT 1989

T.S. Eliot, *De functie van de kritiek*. Ingeleid, vertaald en toegelicht door J. Kuin. Kampen, Kok Agora, 1989.

FOUCAULT 1984

M. Foucault, 'What is Enlightenment?', in: P. Rabinow (red.), *The Foucault Reader*. New York, Pantheon books, 1984, 32-50.

KANT 1992

I. Kant, *Wat is Verlichting?* Ingeleid, vertaald en geannoteerd door B. Delfgaauw. Kampen, Kok Agora, 1992.

KREGTING 2006

M. Kregting, 'Beroesd door cirkel en vierkant', in: idem, *Laden en lossen. Confrontaties*. Nijmegen, Vantilt, 2006, 83-95.

POOVEY 2002

M. Poovey, 'Writing about Finance in Victorian England: Disclosure and Secrecy in the Culture of Investment', In: *Victorian Studies*, 45, 1, 2002, 17-41.

RANCIÈRE 2002

J. Rancière, 'The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy', in: *New Left Review*, 14, 2002, 133-151.

ROGGEMAN 1971

W. Roggeman, *Homoïostase*. 's Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1971.

ROGGEMAN 1979-1986

W. Roggeman, *Het Spiegelpaleis*. Ongepubliceerd, 1979-1986.

ROGGEMAN 1982

W. Roggeman, *Glace-spiegel-mirror. (dialogische monologen)*. Ongepubliceerd, 1982.

ROGGEMAN 1996

W. Roggeman, *Postumiteiten*. Speciaal nr. van *Yang*, 32, 4, 1996.

ROGGEMAN 2008

W. Roggeman, *Cadenas. Het gedicht*. Aalst, het balanseer, 2008.

ROGGEMAN 2009

W. Roggeman, *Practicum of het steriele schrijven. Dossier van het onevenwicht*. Aalst, het balanseer, 2009.

VITSE 2010

S. Vitse, 'Schrijven voorbij het oeuvre. Over *Practicum of het steriele schrijven* van Willy Roggeman', op: *De Reactor*, 27 januari 2010, geraadpleegd 15 juni 2012 op http://www.dereactor.org/home/detail/schrijven_voorbij_het_oeuvre/

WESSELO 1973

F.F. Wesselo, 'Willy Roggeman: Fenomenologie van de drek', in: K. Fens, J.J. Oversteegen & H.U. Jessurun d'Oliveira (red.), *Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971*. Amsterdam, Atheneum – Polak & Van Genneep, 1973, 251-259.

WILDEMEERSCH 1983

G. Wildemeersch, 'Willy Roggeman', in: A. Zuiderent, H. Brems, T. van Deel (red.), *Kritisch literatuur lexicon*, februari 1983.

NOTEN

1. Wildemeersch 1983 somt negen literaire prijzen op die Roggeman tussen 1962 en 1982 ontving. Hij schrijft verder: 'Erg groot is de belangstelling voor Roggeman's werk nooit geweest. Niettegenstaande de voortreffelijke kritische begeleiding, met name door Paul de Wispelaere, bleef zowel het publiek als de literaire kritiek vreemd aankijken tegen dit eigengereide en weerbarstige werk' (Wildemeersch 1983, 9).
2. Het stuk wordt bijvoorbeeld geciteerd in Wesselo 1973, 253; Wildemeersch 1983, 3; Brems 2006, 306.
3. Kant 1992 (1^e uitgave 1784). Over Kants betekenis voor het denken over autonomie: Foucault 1984.
4. Een lijst van boektitels en opera is te vinden op <http://www.nederlandseliteratuur.ugent.be/roggeman/literair>. Volgens de biografie op dezelfde site, waarvan de gegevens waarschijnlijk (mede) door Roggeman zelf zijn aangeleverd, neemt de auteur vanaf 1969 voor om een afgeronde reeks werken te produceren: <http://www.nederlandseliteratuur.ugent.be/roggeman/bio> (geraadpleegd op 17 september 2012).
5. De tekst waaruit geciteerd is, *Het Spiegelpaleis* (geschreven tussen 1979 en 1986), is een manuscript en kent geen paginering. Om het de lezer gemakkelijker te maken, zijn de bladzijden door mij wel van een nummer voorzien, waarbij ik vanaf het voorblad begin te tellen. Hetzelfde heb ik gedaan voor *Glacé-Spiegel-Mirror* (geschreven in 1982). Beide manuscripten zijn deel van het Roggemanarchief dat zich bevindt in de Centrale Bibliotheek van de Universiteit Gent, en waarvan het beheer door de auteur werd toegewezen aan Jürgen Pieters.
6. Het lijkt erop dat Roggeman het plan had opgevat meerdere 'dialogische monologen' te schrijven, maar het is bij één gebleven. De aanduiding 'EEN' boven de tekst 'MONOLOGO IN MAART 1982' is met de hand doorgestreep (Roggeman 1982, 2).
7. Van deze drie teksten is alleen *Practicum* al in boekvorm uitgegeven. Dat geldt voor vrijwel alle teksten van na 1979; de belangrijkste publicaties waren het al genoemde *Yang-nummer Postumiteiten* en drie recente uitgaven bij uitgeverij het balanseer: *Betoverende katastrofe* (gepubliceerd 2008), *Cadenas* (2008) en *Practicum of het steriele schrijven* (2009). *Glacé* werd in 1984 uitgegeven in het tijdschrift *Restant*: Roggeman consort, 'Glacé-spiegel-mirror. Monoloog in maart 1982: over het niet-organische van de artisticeit, over eros en opus, over epistemologie, over jazz, over het geluk'. In: *Restant* 12 (1984-1985), 3, 112-140.
8. Zie opnieuw de lijst met werken op <http://www.nederlandseliteratuur.ugent.be/roggeman/literair>. Of Roggeman op het moment waarop ik dit schrijf, eind 2012, nog met nieuw werk bezig is, weet ik niet.

9. Vitse 2010 besteedt wel enige aandacht aan de verschillen tussen de literaturopvattingen in het *Opus Finitum* en die in *Practicum*.
10. Interessant zou zijn te onderzoeken of 1979-1986 inderdaad een 'kritieke periode' in het werk van Roggeman is, zoals ik vermoed, of dat in het na 1986 geproduceerde werk dezelfde poëtische kwesties en problemen blijven terugkeren die ik in dit artikel aan de orde stel.
11. Er is ook een andere interpretatie van dit fragment mogelijk: daarin wordt het genoemde fragment eerder gelezen als een *zoektocht naar gaten*, kortom als een zoektocht naar zwakke plekken waarmee de tekst kan worden opengebroken en een nieuwe betekenis kan krijgen. Deze tweede strategie, die eerder met openheid dan met geslotenheid verbonden lijkt, verken ik verder in de volgende paragraaf over Roggemans tweede schrijfpad.
12. Vergelijk Pooveys heldere parafrase van Derrida's supplementbegrip: 'In "That Dangerous Supplement," Derrida explains that the supplement is simultaneously a surplus, "a plenitude enriching another plenitude," and a substitute that "produces no relief" because its addition only confirms the inadequacy of that to which it adds' (Poovey 2002, 29).
13. Strikt gezien is de term 'autotelisch' geschikter dan 'autonoom' om de 'op-zichzelf-gerichtheid' van Roggemans literatuur te beschrijven. Terwijl 'auto-nomos' verwijst naar het feit dat een fenomeen aan eigen *wetten* gehoorzaamt, drukt 'auto-telos' uit dat een fenomeen een doel in zichzelf heeft. Zie voor de term 'autotelisch' onder meer een belangrijk essay van T.S. Eliot, 'The Function of Criticism', vertaald en toegelicht in Eliot 1989 (1^e druk 1923).
14. Vergelijk ook deze passage: 'Optimale creativiteit resulteert in het totaal steriele product. Die steriliteit scheidt op haar beurt de creatieve autonomie van het product. Het totaal anders-zijn van het kunstding in de natuurwereld' (Roggeman 2009, 167).
15. Er is slechts een enkele passage in de beide spiegelteksten te vinden waarin iets vergelijkbaars wordt beweerd. Zo fantaseert de auteur in *Het Spiegelpaleis* over het vernietigen van manuscripten die toch door niemand anders dan hemzelf ooit zijn gezien en over het op die manier aanbrenge van 'zwarte gaten' in het universum van *Opus Finitum*. 'Alleen de auteur zou bij de vernietiging van het bestaande de nihilistische genese van het zwarte gaten-universum ervaren. Zoveel jaren autonomie van het beschikbaar gehouden artefact zou in een uurtje vuurtje stoken teleologisch worden herleid tot extreme subjectiviteit, monadisch, zoals alleen zwarte gaten dat kunnen zijn' (Roggeman 1979-1986, 6).
16. Vergelijk: 'Het zou verkeerd zijn, van een totaal gebrek aan inzicht in de eigen mogelijkheden getuigen, indien je nu, door een of ander fata morgana misleid, aan enkele bladen proza zou gaan zitten wroeten in de overtuiging dat vanuit de creatieve hoek enig heil voor het organisme valt te verwachten' (Roggeman 2009, 255).
17. Dat valt althans uit zijn lijst van werken op te maken: <http://www.nederlandseliteratuur.ugent.be/roggeman/literair> (geraadpleegd op 17 september 2012).
18. <http://www.hetbalanseer.be/uitgaven/cadenas-willy-roggeman/> (geraadpleegd op 17 september 2012). Zie voor het citaat van Roggeman onder meer Roggeman 1971, 17; zie voor Kregtings uitspraak Kregting 2006, 94. Merk overigens op dat het aantal van dertig verzen vermoedelijk niet toevallig is; *Opus Finitum* en *Usque ad finem* tellen dertig *werken*.