



Universiteit
Leiden
The Netherlands

**De plot op het spoor: Elementen van de detective en antidetective in
Gajto Gazdanovs Prizrak Aleksandra Vol'fa**
Plomp, Benjamin

Citation

Plomp, B. (2024). *De plot op het spoor: Elementen van de detective en antidetective in Gajto Gazdanovs Prizrak Aleksandra Vol'fa*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3717733>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

De plot op het spoor

*Elementen van de detective en antidetective
in Gajto Gazdanovs Prizrak Aleksandra Vol'fa*



Eindwerkstuk bachelor Russische studies, Universiteit Leiden
Benjamin Plomp BA
16-1-'24

12169 woorden, inclusief citaten, exclusief bibliografie en noten

An *omen* is a sign of some
Occurrence that is *yet to come*.
As when a star, by tumbling down,
Warns that a king will lose his crown.

A *clue*, by contrast, is a sign
By means of which we can divine
What has already taken place—
As when, to cite a common case,
A fish is missing from a platter
And the cat looks a little fatter.

– Richard Wilbur, uit *Opposites*, 1991.

Kaftafbeelding: Popova, Ljubov'. 1915. *De pianist*. National Gallery of Canada.

Inhoudsopgave

	p.
I. Inleiding en literatuuroverzicht	4
II. De detective als metaliteraire metafoor	8
i. De klassieke whodunit	8
ii. Het oplossen van de tekst	9
iii. De niet-klassieke detective	11
III. <i>Het fantoom van Alexander Wolf</i> als detectiveroman	13
IV. <i>Het fantoom van Alexander Wolf</i> als modernistische antidetective	17
i. 'Het kolkt oneindig in zijn hoofd'	17
ii. Het raadsel van liefde: genres in dialoog	21
iii. Leiden en geleid worden door Gazdanovs Parijs	25
V. Conclusie	30
Bibliografie	31

I. Inleiding en literatuuroverzicht

Het fantoom van Alexander Wolf werd in de jaren 1944-1948 in Parijs geschreven. De tekst is een complexe collage die uit verschillende genres en stijlen is samengesteld waarin zowel een detectiveachtige als een romantische plot door elkaar heenlopen. Daarnaast kan de roman vanwege verschillende eigenschappen gerekend worden tot de West-Europese traditie van psychologische, modernistische romans in navolging van Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. De roman is verteld vanuit het perspectief van de protagonist, die op zeventienjarige leeftijd in de Russische burgeroorlog een man heeft vermoord. Deze herinnering houdt hem al zijn hele leven bezig. In het begin van de roman, echter, leest hij een verhaal dat exact deze gebeurtenis beschrijft vanuit het oogpunt van de vermoorde man. Hij gaat op zoek naar de auteur van het boek, Alexander Wolf. De man blijkt niet te zijn overleden. Het midden van de roman wordt ingenomen door zijn ontmoeting en liefdesrelatie met Elena Nikolaevna. Alexander Wolf blijkt de ex-geliefde te zijn van Elena Nikolaevna. Aan het einde van de roman wordt de moord op Wolf alsnog voltrokken door de ik-figuur, wanneer hij hem in het appartement aantreft, terwijl hij probeert Elena Nikolaevna te vermoorden.

Dat deze roman past in de traditie van Proustiaanse, modernistische psychologische romans zal deze scriptie aantonen, met bijzondere aandacht voor de detectiveachtige elementen die Gazdanov in *Het fantoom van Alexander Wolf* (voortaan: 'AW') heeft verwerkt. Ik zal met deze scriptie een antwoord formuleren op de vraag hoe het modernistische karakter van deze roman bij uitstek naar voren komt wanneer hij wordt vergeleken met het klassieke detectiveverhaal. In de context van het detectiveverhaal wordt het contrast tussen realisme en modernisme op het spits gedreven. De dialoog tussen AW en de hypotekst van de klassieke detectiveroman, zoals die in de jaren '20 en '30 grote populariteit genoot, is hiermee een betekenisvol onderzoeksobject. Zoals, namelijk, de modernistische roman zich afzet tegen de fundamenteën van het literaire realisme en thema's benadert als: de complexiteit van denk- en herinneringsprocessen, de onmogelijkheid om objectieve feiten in taal te vatten en te communiceren, de problematische afstand tussen verteller en opgeroepen wereld, en het effect van enorme industriële metropolen op het individu; zo wijzen de overeenkomsten die AW kent met de klassieke detectiveroman op de fundamenteel andere wereld waarin Gazdanovs ik-figuur leeft. Hij is niet, zoals E. Du Perron in *Het sprookje van de misdaad* over Sherlock Holmes zegt, een eindeloos rationeel, tweedimensionaal type.¹ Of zoals de Nederlandse literatuurwetenschapper S. Dresden in dialoog met Simon Vestdijk (*Marionettenspel met de dood: Een speelse dialoog over de detective-story*) over de detectivefiguur zegt, 'een registratie- en denkmachine'.² Veeleer is de ik-figuur van AW een geplaagd, feilbaar, gemakkelijk af te leiden en naar binnen gekeerd individu.

Deze vergelijking acht ik met name betekenisvol, omdat de detectivenarratief in de structuralistische en narratologische literatuurwetenschap dikwijls is benaderd als een metafoor voor het vertellen van een verhaal en het lezen van een tekst. Het misdaadonderzoek, namelijk, wordt voorgesteld als de reconstructie van een verborgen narratief evenals het lezen van de *clues* die de auteur in de opgeroepen wereld heeft verstopt. Fundamenteel voor deze dubbele handeling is een intelligente, rationele detective-verteller in een opgeroepen wereld die aan dezelfde wetten van

¹ Du Perron 1958 [1938], 562 e.v.

² Dresden & Vestdijk 1957, 11.

logica onderhevig is. AW problematiseert deze uitgangspunten van detectivefictie. De ik-figuur en detective slaagt er niet in zijn omgeving correct te lezen. Voor het gefragmenteerde bewustzijn van de verteller is zijn omgeving niet een eenduidige tekst, maar een doolhof van emotionele associaties en herinneringen, waarin hij zichzelf verliest.

In het tweede hoofdstuk ('De detective als metaliteraire metafoor') zal ik deze relevantie die het detectiveverhaal heeft binnen de structuralistische en narratologische literatuurwetenschap uitlichten. Hierin worden de eigenschappen van de klassieke vorm van de detectiveroman uiteengezet, zodat AW daar later mee vergeleken kan worden. Ook worden de concepten van de *hard-boiled* detective en de antidetective geïntroduceerd, waarmee AW meer affiniteit toont. In het derde hoofdstuk ('Het fantoom van Alexander Wolf als detectiveroman') zullen kort de elementen van AW genoemd en geanalyseerd worden die detectiveachtig genoemd kunnen worden, en derhalve de vergelijking tussen AW en het detectivegenre rechtvaardigen. In het vierde hoofdstuk ('Het fantoom van Alexander Wolf als detectiveroman') wordt bepleit dat de verschillen tussen het klassieke genre en AW het modernistische karakter van de roman onderstrepen.

Gajto Ivanovič Gazdanov (1903-1971) werd in een Ossetische familie geboren in Sint Petersburg, vocht aan de antibolsjewistische kant mee in de burgeroorlog en geraakte in Parijs, waar het grootste deel van zijn leven verbleef en het meeste van zijn werk heeft geschreven. Belangstelling voor diens werk beleeft sinds het laatste kwart van de twintigste eeuw een opleving.

In 1982 luidde Laszlo Dienes de opleving van wetenschappelijke interesse in Gazdanovs proza in met zijn monografie: *Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov*. Vanaf 1988 verschenen Gazdanovs romans in de Sovjet-Unie, hetgeen in de laatste jaren van de 20ste eeuw en de vroege jaren 2000 leidde tot een aantal Russische publicaties over diens werk. In 1998 bijvoorbeeld Sergej Kabaloti's *Poëtika prozy Gajto Gazdanova 20-30x godov*. Maar voor dit onderzoek zijn de publicaties die Gazdanovs impressionistische vertelstructuur en associatieve stijl behandelen het relevantst, zoals Frank Göblers artikel *Zeit und Erinnerung in Gajto Gazdanovs Roman "Večer u Klér"* (1999), Julija Dolinnaja's proefschrift *The dreamworld of Gajto Gazdanov in the context of European modernism* (2002), Elena Proskurina's monografie *Edinstvo inoskazanija: o narrativnoj poetike romanov Gajto Gazdanova* (2009), Ingeborg Jandls *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov* (2018). In dit deel zal ik een aantal relevante observaties uit de zojuist genoemde werken bespreken die betrekking hebben op de roman AW.

Dienes wijst op de bijzondere plek van emotionele gewaarwordingen in de psychologie van Gazdanovs karakters: onvrijwillige, emotionele gedachten nemen een belangrijkere positie in dan rationale of sociale motieven. De nieuwsgierigheid van Gazdanovs karakters is vaak naar binnen gericht, op het ontwaren van de emotionele beweegredenen of effecten van een externe gebeurtenis.³ Elena Proskurina observeert hetzelfde in de gebruikelijke verhouding tussen Gazdanovs protagonisten en andere personages: 'De overheersing van het innerlijke plan over het externe in het beeld van de structuur van de protagonist bepaalt de karakteristieke beeldvorming van secundaire personages, die niet onmiddellijk en objectief worden voorgesteld maar in de gereflecteerde wereld van de held zijn waarneming.'⁴

³ Dienes 1982, 170-172.

⁴ Proskurina 2009, 81-82: '[П]реобладание внутреннего плана в структуре образа героя над внешним определяет специфичность изображения мира второстепенных персонажей, который

Frank Göblers artikel *Zeit und Erinnerung in Gajto Gazdanovs Roman "Večer u Klér"* richt zich op de verhouding tussen herinnerde momenten, de handeling van herinneren en het vertelmoment in een andere roman van Gazdanov, *Večer u Klér* (1930). Dit verhaal opent *in medias res* op een tijd en plaats, die de inkadering vormen van een aantal herinneringen, die op hun beurt het grootste deel van het verhaal uitmaken.⁵ Göbler stelt een 'concentrisch herinneringsmodel' voor, waarbij de herinneringen van de hoofdpersoon niet zozeer onwillekeurig als bewust worden opgeroepen en draaien om een bepaald kristallisatiepunt en thematisch centrum.⁶ Ook in AW is er sprake van een dergelijke driedeling: ten opzichte van een niet nader bepaald vertelmoment wordt een periode in het leven van de hoofdpersoon verhaald, die op zijn beurt vaak reflecteert op gebeurtenissen uit het verleden – met name de 'moord' op Alexander Wolf, die aan het begin van de roman in herinnering wordt gebracht. Vanuit het perspectief van de verteller – het 'derde' vertelniveau, van waaruit zowel de plot als de vele flashbacks gekwalificeerd kunnen worden als 'herinnering', i.e. voorafgaand aan het vertelmoment – kan deze moord worden gezien als kristallisatiepunt van de hele vertelling. De moord is het centrale punt in de fabula, waartoe de gebeurtenissen in de *flashbacks* van de verteller hebben geleid en waaruit de detectiveachtige plot is ontstaan. Volgens Göbler ontwikkelt Gazdanov zich van *Večer u Klér*, zijn debuutroman met een experimentele *sujetloze* structuur, tot conventionele vertelstructuren en zelfs *kriminalromanhafte plots*. Hierbij noemt hij de romans *Istorija odnogo putešestvija* (1938) en *Vozvraščenie Buddy* (1950), maar ook AW behoort tot deze laatste categorie. AW kent een minder losse en experimentele vertelstructuur dan *Večer u Klér*, maar gaat wel, zoals ik hieronder zal bespreken, innovatief om met de genreconventies van de misdaadroman.

Sergej Kabaloti in zijn *Poëtika prozy Gajto Gazdanova 20-30x godov* bekijkt Gazdanovs werk vooral vanuit een cultuurhistorisch en filosofisch perspectief. Gazdanov zou debuten in een context die getypeerd wordt door de symbiose van de Russische en Westerse literaire tradities van.⁷ Verder merkt Kabaloti, die zich bezighoudt met Gazdanovs werk tot het einde van de jaren '30 en waar AW dus strikt genomen buitenvalt, ook op dat Gazdanov in zijn strategie van vertellen en focaliseren neigt naar een complexe synthese van ervaringen en perspectieven.⁸ Gazdanov wordt door meerdere commentatoren benaderd als een eclectische schrijver die vrij van verschillende tradities en genres leent.⁹

Elena Proskurina, hierboven kort aangehaald, hecht in haar monografie *Edinstvo inoskazaniya: o narrativnoj poetike romanov Gajto Gazdanova* veel aandacht aan karakterisatie en de verhouding tussen auteur, verteller en protagonist. Zij merkt op dat de protagonisten in Gazdanovs 'Russische' romans (waartoe ook AW behoort) vergelijkbare trekken vertonen: o.a. eenzaamheid/isolement (*odinočestvo*), een neiging tot zelfreflectie, een filosofische inborst, en een preoccupatie met de

представлен не в своей непосредственно-объективной данности, а в отраженном свете восприятия героя.' Cf. Jandl 2018, 39: 'Die unterschiedlichen Komponenten von Außenwelterfahrung und psychischen Ordnungen des Denkens hängen bei Gazdanov untrennbar zusammen, denn alle objektbezogenen Ereignisse werden laut E. Kuznecova in das Subjekt integriert, sodass jede äußere Erfahrung zu einer inneren transformiert wird.' (Kuznecova 2010, 80). Cf. Proskurina 2009, 241.

⁵ Göbler 1999, 80, 86.

⁶ Göbler 1999, 81, 84-85. Alle vertalingen in deze scriptie uit het Duits, Frans en Russisch zijn van mijn hand.

⁷ Kabaloti 1998, 15-16.

⁸ Kabaloti 1998, 309: 'Но при этом неоспоримо и то, что он всегда тяготел к синтезу, к синтетическому совмещению, усложненности точки зрения и, следовательно, образа автора.' Cf. Jandl 2018, 39.

⁹ Deze commentatoren (contemporain en modern) worden aangehaald en besproken in Dolinnaja 2002, 30-32.

dood; daarnaast is het een avontuurlijke en innerlijke drijfveer van de protagonist – nieuwsgierigheid of rivaliteit – die de narratief voortdrijft.¹⁰ Proskurina schrijft dat *AW* een ‘heterogene genrestructuur’ kent. Elementen van existentiële filosofische romans, romans over herinnering à la Proust maar ook van detectiveromans worden erin gecombineerd.¹¹ De typering ‘roman over herinnering’ (*roman o vospominanii*) is in het bijzonder toepasselijk; zij definieert dit genre als volgt: ‘een roman waarin niet per se het plan van de herinneringen centraal staat, maar het proces van reflectie door de protagonist op deze herinneringen, hetgeen de genrestructuur van de roman compliceert en de heterogeniteit van deze structuur versterkt.’¹² Dit vormt in vele studies op Gazdanovs poëtica aanleiding tot een vergelijking met Marcel Prousts verteltechniek en de metaliteraire analogie tussen herinneren en vertellen.¹³ Aan de verschillende genres die deze heterogeniteit opmaken voegt Proskurina de hypotekst van het toversprookje toe. Deze observaties zullen aan bod komen wanneer het fantoomachtige karakter van de figuur Alexander Wolf en de afdaling van de ik-figuur in de Parijse onderwereld besproken zullen worden.

Ingeborg Jandl, tenslotte, in haar monografie *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov* benadert het hele oeuvre van Gazdanov vanuit zowel narratologische als psychoanalytische hoek om de structurerende rol van subjectiviteit en emotie in Gazdanovs verteltechniek bloot te leggen. Jandl noemt verder dat *AW* een ‘eine Parallelhandlung aus dem Genre des Detektivromans’ bevat, maar werkt dit element van generieke intertekstualiteit niet verder uit. Genre valt buiten haar onderzoek.¹⁴ Het detectivethema komt echter terug wanneer Jandl nieuwsgierigheid bespreekt als belangrijk motief in de psychologie van Gazdanovs karakter en de ontwikkeling van zijn plots: ‘Nicht selten enthalten Nebenstränge Elemente des Detektivromans.’¹⁵ Jandls observaties aangaande de nieuwsgierigheid van Gazdanovs protagonisten en vertellers zal hieronder nog uitgebreider aan bod komen, omdat het deze karaktereigenschap is die bij uitstek de brug vormt tussen de ik-figuur en het detectivearchetype. De verteller en ik-figuur in *AW* streeft er altijd naar zijn omgeving te duiden en te begrijpen, maar is hierin dikwijls niet succesvol. Hij slaagt er consequent niet in om gefocust te blijven op zijn onderzoek, de afstand tussen hemzelf en zijn onderzoeksobject te bewaren, en een heldere narratief te reconstrueren uit zijn waarnemingen en herinneringen.

¹⁰ Proskurina 2009, 26, 29. Cf. Jandl 2018, 349 e.v.

¹¹ Proskurina 2009, 244: ‘Гетерогенная жанровая структура «Прзнака Александра Вольфа», в которой можно увидеть сразу несколько моделей: экзистенциального романа, романа о воспоминании, детектива ...’.

¹² Proskurina 2009, 241: ‘[роман], где центром является не собственно план воспоминаний, а процесс рефлексии героев над ними, что усложняет жанровую структуру романа, усиливает ее гетерогенность.’

¹³ Cf., bijvoorbeeld, Dienes 1982, 70. Göbler 1999, 79. Jandl 2018, 89 e.v.

¹⁴ Jandl 2018, 20.

¹⁵ Jandl 2018, 353-355.

II. De detective als metaliteraire metafoor

i. De klassieke *whodunit*

In het artikel *The Typology of Detective Fiction* (1966) geeft de formalistische literatuurwetenschapper Tzvetan Todorov een analyse van misdaadfictie en een overzicht van enkele onderling afwijkende verschijningsvormen van de detectiveroman. Hij maakt onderscheid tussen een aantal verschillende varianten. Allereerst onderscheidt hij de klassieke *whodunit*, voor hem een voorbeeld van ‘populaire’ kunst en gekarakteriseerd door minimale afwijking van een abstract logisch schema, dat altijd lineair van misdaad naar oplossing beweegt. Zijn verdere indeling van detective-subgenres is gebaseerd op gradaties van afwijking ten opzichte van de klassieke *whodunit*.¹⁶ Volgens Todorov bestaan alle detectiveromans uit twee verschillende verhalen: eerst het verhaal van de misdaad, dat noodzakelijkerwijs is afgelopen voordat het tweede verhaal, het onderzoek en de opsporing, begint.

Het eerste verhaal wordt gekenmerkt door afwezigheid: dit verloop kan niet direct worden verteld maar moet aan het licht worden gebracht door de detectivefiguur. Het tweede verhaal behandelt het misdaadonderzoek, en komt in feite overeen met ‘de tekst’. Todorov associeert het eerste verhaal dan ook, in de terminologie van de Russische formalisten, met de *fabula*, en het tweede met het *sjužet*. Dat wil zeggen: de te reconstrueren misdaad kun je zien als alle gebeurtenissen van het verhaal in hun oorspronkelijke, lineaire volgorde; waar het onderzoek deze gebeurtenissen literair maakt door ze te schikken naar de door de auteur gewenste presentatie, met technieken als focalisatie, *flash-backs*, metalepsis etc.¹⁷ Opmerkelijk aan dit tweede verhaal is dat het noodzakelijk de schijn van realisme moet ophouden en zijn literaire aard moet onderdrukken. Todorov schrijft dat de gebeurtenissen in het tweede verhaal, en de lotgevallen van, bijvoorbeeld, het detectivepersonage niet de focus mogen wegnemen van de reconstructie van het eerste verhaal. Dat is immers het doel van de tekst: het raadsel oplossen. De tekst mag als het ware niet in de weg staan van de oplossing.

[The second story] is a story which has no importance in itself, which serves only as a mediator between the reader and the story of the crime. Theoreticians of detective fiction have always agreed that style, in this type of literature, must be perfectly transparent, imperceptible; the only requirement it obeys is to be simple, clear, direct. It has even been attempted – significantly – to suppress this second story altogether. ... We are concerned then in the whodunit with two stories of which one is absent but real, the other present but insignificant.¹⁸

Todorovs systeem van detectivegenres vertoont gelijkenis met Roman Jakobson's communicatiemodel: Todorov claimt dat in een klassieke *whodunit* de referentiële functie van de tekst dominant moet zijn; er mag niet aan helderheid worden ingeboet ten behoeve van poëtische of metalinguale significantie.¹⁹ Het detectiveonderzoek zou gehinderd worden door een zelfbewust literaire manier van vertellen. Deze klassieke situatie – de sobere, realistische, en naïeve narratieve

¹⁶ Todorov 1977 [1966], 44.

¹⁷ Cf. Van der Weide 1996, 11-15.

¹⁸ Todorov 1977 [1966], 46.

¹⁹ Jakobson 1975.

strategieën van de *whodunit* – verschilt sterk met Gazdanovs verteltechniek in *AW*. Ik zal aantonen dat daar de subjectiviteit van de verteller centraal staat, die dus eerder een barrière dan een bemiddelaar vormt tussen de lezer en de opgeroepen wereld. De stijl van het tweede verhaal, tegen Todorovs voorschrift in, wordt daar juist ondoorzichtig en werpt een schaduw op het eerste verhaal. Tenslotte merkt Todorov op – waarbij hij de grote rol voorziet die voor misdaadromans is weggelegd in de narratologische literatuuranalyse – dat de verteller in een detectieveroman per definitie niet alwetend kan zijn en dat in dit genre focalisatie en polyfonie bij uitstek belangrijke technieken zijn.²⁰ Er wordt primair gefocaliseerd vanuit de detective, of vanuit een compagnon van de detective (de ‘Watsonfiguur’ in Sherlock Holmes), met dien verstande dat de lezer ziet en opmerkt wat de detective ziet en opmerkt, zodat in de klassieke *whodunit* de detective en de lezer in principe gelijke kansen hebben bij het oplossen van de misdaad.

Todorov identificeert nog andere verschijningsvormen van de misdaadroman. De *thriller*, een van oorsprong Amerikaans fenomeen dat volgens Todorov Frankrijk bereikte in de jaren direct na de Tweede Wereldoorlog (Gazdanov schreef *AW* in Parijs in 1947). In deze variant worden het eerste en het tweede verhaal vermengd, en worden de gebeurtenissen van het eerste verhaal, i.e. de misdaad, niet prijsgegeven. Het resultaat is de opwekking van twee vormen van interesse in de lezer: *nieuwsgierigheid* naar de oorzaak van de beginsituatie, en *spanning*, vanwege de onzekerheid van de afloop.²¹

ii. Het oplossen van de tekst

In de detectieveroman treedt de verhouding tussen *fabula* en *sjužet* op de voorgrond, hetgeen veel literatuurwetenschappers sinds Todorov heeft doen inzien dat dergelijke verhalen ook een sterk metaliterair karakter hebben. Het zijn, zoals velen reeds hebben opgemerkt, verhalen over verhalen: over de transformatie van gebeurtenis naar verhaal. Peter Brooks definieert plot als het achtereenvolgens coderen van vragen en hun antwoorden, en daarmee vindt hij het detectiveverhaal een metafoor voor lezen op die manier, ‘in that everything in the story’s structure, and its temporality, depends on the resolution of enigma.’²² Zo ook Peter Hühn: ‘Detective fiction, particularly of the classical formula, seems to be unique among narrative genres in that it thematizes narrativity itself as a problem, a procedure, and an achievement.’²³ In het artikel *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction* (1987) werkt Hühn de parallellie uit tussen enerzijds de detective, die binnen de vertelde wereld (het *sjužet*) informatie probeert te achterhalen over de niet-vertelde, maar opgeroepen of gesuggereerde wereld (de *fabula*), en anderzijds de lezer die probeert een tekst te begrijpen. Het zijn zowel de lezer als de detective die zich inlaten met een proces van ‘sign-interpretation, meaning-formation, and story-telling.’²⁴ Voor zowel de detective als de lezer bezit elk gegeven een potentiële relevantie in verhouding tot de misdaad – elke eenheid van informatie kan een teken of *clue* worden. Deze potentialiteit brengt de detective en de lezer ertoe de opgeroepen wereld met een andere blik en met verhoogde waakzaamheid te lezen. Hij schrijft:

²⁰ Todorov 1977 [1966], 46.

²¹ Todorov 1977 [1966], 47-48.

²² Brooks 2005 [1984], 213.

²³ Hühn 1987, 451.

²⁴ Hühn 1987, 453.

Thus, by effectively deautomatizing signification and making things "strange," the enigma of the murder endows the everyday world with a rich potentiality of unsuspected meanings. In fact, the world presents the (as yet) highly ambivalent text of the hidden story of the crime.

De lezer leest een tekst, en construeert daarbij twee aangrenzende verhalen – van de misdaad en van het onderzoek – terwijl de detective de opgeroepen wereld evenzo leest. Hühns terminologie verwijst naar de Russische formalist Viktor Šklovskij: in het de-automatiseren en vervreemden (*ostranenie*) van waarnemingsprocessen, zag Šklovskij het onderscheidende principe van literatuur.²⁵ Waar Todorov vindt dat de klassieke detectiveroman zijn literaire, gekunstelde en fictieve aard verhuult, merkt Hühn op dat juist in de detectiveroman het onderscheid tussen gebeurtenis en verhaal, in de vorm van tekst, naar de voorgrond treedt. De parallellie tussen schrijven, misdaden oplossen en lezen vormt volgens Hühn de arena van een cruciale strijd om het juiste verhaal die gevoerd wordt tussen enerzijds auteur en lezer, en anderzijds misdadiger en detective. In de klassieke detectiveroman slagen de personages erin juist te lezen en een overtuigende, sluitende narratief te construeren.²⁶

Maar, net als Todorov, onderscheidt Hühn meerdere types misdaadfictie. De formule van de klassieke detectiveroman wordt door Hühn als volgt samengevat vanuit het perspectief van de lezer: 'the absolute belief in the power and efficacy of the verbal construct of a story as such and in the very rationality of argumentation as the principle governing the process of narrative reconstruction.'²⁷ Dit vertrouwen in het vermogen van taalhandelingen om probleemloos de externe werkelijkheid weer te geven impliceert een intelligente en volledig objectieve detective die te goeder trouw de lezer over alles inlicht. Hühn noemt deze functie van de detective 'the instrumentalist reading model':

[The classical detective] is predominantly defined by his cold detachment from all human concerns, the clarity of his analytic intellect, and his interest in the truth-finding process for its sake. In accordance with the assumed neutrality of thinking and language in the procedure of reading and understanding the mystery, only one meaning can be the correct one, and it usually appears as self-evident, once it is discovered and explained.²⁸

Vergelijk hiermee Todorovs opmerking over de stijl van *whodunits*: dat deze onopmerkelijk en bovenal helder moet zijn. Het vertrouwen van de lezer in zowel de geloofwaardigheid van de verteller en in de onbemiddeldheid – de 'werkelijkheid' – van de door de verteller en auteur opgeroepen wereld moet immers in stand worden gehouden. In andere verschijningsvormen van het detectivegenre, zoals in Gazdanovs *AW*, wordt dit vertrouwen geschaad middels uiteenlopende literaire technieken.

Hühns 'instrumentalist reading model' van de klassieke *whodunit* komt ook naar voren in een invloedrijke reflectie op dat genre uit de 'gouden eeuw' van de detective. In een kort artikel uit 1928 (de 'gouden eeuw' van het klassieke detectivegenre) legt S.S. Van Dine (pseudonym van Willard Huntington Wright) de spelregels uit van het detectivegenre.²⁹ Enkele van zijn voorschriften betreffen de verteltechniek van de detective/verteller en de fictionaliteit van de opgeroepen wereld. In de

²⁵ Šklovskij 1929, 7-23.

²⁶ Hühn 1987, 459-460.

²⁷ Hühn 1987, 456.

²⁸ Hühne 1987, 460-461.

²⁹ Van Dine 1928.

eerste regel stelt Van Dine dat de lezer alle mogelijkheden moet krijgen om de misdaad op te lossen. Een noodzakelijke voorwaarde hiervoor is een heldere en betrouwbare blik: 'All clues must be plainly stated and described' of elders 'The truth of the problem must at all times be apparent.' Hetgeen sterk samenhangt met de zestiende regel:

A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations. ... They hold up the action, and introduce issues irrelevant to the main purpose, which is to state a problem, analyze it, and bring it to a successful conclusion.

Van Dine merkte hier al de parallel op tussen het oplossen van een misdaad en het lezen van een tekst: de detectiveroman draait om het analyseren en oplossen van problemen, zoals Hühn's typering van lezen bestaat in het interpreteren van tekens en produceren van betekenisvolle narratieven. Daarnaast schrijft hij exact datgene voor dat Hühn bestempelde als 'the instrumentalist reading model'. Van Dines prescriptief bedoelde geboden zullen later in deze scriptie gebruikt worden als een descriptieve afbakening van het klassieke detectivegenre, om aan te tonen dat *AW* genoeg eigenschappen deelt om op een zinnige manier met andere detectiveromans vergeleken te worden. *AW* wijkt verder op genoeg punten radicaal af van het klassieke genre, om als modernistische antidetective gekwalificeerd te worden.

iii. De niet-klassieke detective

De detectiveroman fungeert dus als een hyperbewust en metaliterair paradigma waarin het concept plot wordt gethematiseerd en waarin elk verhaalelement voor de lezer een nieuwe (potentiële) relevantie krijgt toebedeeld in het licht van het onderzoek. Als hierin het vertrouwen in de waarneming van een personage, of zijn vermogen deze in taal te vatten, of überhaupt de beperkingen van menselijke zintuigen en taal, worden geproblematiseerd, heeft dat grote gevolgen voor de houding en ervaring van de lezer.

Naast de klassieke vorm van de jaren '20 en '30 bespreekt Hühn een zogenoemde *hard-boiled* variant, die hij plaatst in de jaren '40 en '50. Hierin is geen sprake van een instrumenteel, maar een interactief leesmodel. In dergelijke romans verschijnt de detective niet als een objectieve bemiddelaar tussen de stabiele feiten van de misdaad en de lezer, maar als een subjectieve waarnemer die door zijn omgeving wordt beïnvloed en er onafscheidelijk deel van uitmaakt. Dit genre komt min of meer overeen met de door Todorov omschreven *thriller*. De beperkingen, emoties, het cynisme en de standplaatsgebondenheid van de detective-verteller komen centraal te staan, waar de oorspronkelijke misdaad inboet aan eenvoud en daarmee ook focus. Deze vorm schendt een aantal van Van Dines regels: hier worden niet alle benodigde clues probleemloos weergegeven (regel 1); niet elke vordering in het verhaal is een logisch gevolg van bekende feiten (5 en 8); verantwoordelijkheid voor de misdaad kan, naast een dader, worden gedeeld door de detective zelf of door vage concepten als 'het systeem' of 'de maatschappij' (4 en 12); en tenslotte is er ruimte voor thema's die niet direct met de misdaad te maken hebben, zoals romantische subplots, karakterontwikkeling, maatschappijkritiek of filosofische bespiegelingen (3 en 16).³⁰

³⁰ Hühne 1987, 461 e.v.

Al eerder dan Hühne, in de monografie *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (1981), behandelt Dennis Porter in een appendix over 'antidetection' een antithetische beweging ten opzichte van de klassieke detective. Hij plaatst deze beweging in de traditie van het modernisme: 'In the fictions of the serious modernists the investigations ... lead not to the reaffirmation of a hidden order satisfying both to reason and morality, but to a core of doubt.'³¹ Hühne schrijft ook over de culturele context waarin dit secundaire anti-genre is ontstaan, en profileert de lezer van de *hard-boiled* variant als volgt: 'a reader who from the start is less optimistic about the efficacy of interpretive skills ... [Who] seems to have lost faith in the possibility of finding an objective truth and of establishing a simple order.'³² Hühne verklaart het verschil, of de ontwikkeling van *whodunit* naar *hard-boiled detective*, door te wijzen op een verlangen van de lezer om de situatie van de detective directer en realistischer te ervaren.³³ Porter definieert 'antidetection' als een tekst die wel prikkelt, door middel van bijvoorbeeld moedwillige verwarring, frustratie of vervreemding, maar niet bevredigt – niet voorziet in het rustpunt van een bevredigend einde, zoals een detectiveroman dat zou moeten doen.³⁴ Deze secundaire genres passen in een bredere verschuiving van literaire focus, die met het modernisme wordt geassocieerd: weg van een extern perspectief van realistische en betrouwbare omschrijvingen van de opgeroepen werkelijkheid (realisme) naar de subjectieve en complexe ervaring van de werkelijkheid en het onvermogen van taal om hen weer te geven (modernisme). In de volgende twee hoofdstukken zal de aanwezigheid van deze elementen, deze atmosfeer van twijfel en scepsis, worden aangetoond met behulp van passages uit AW.

³¹ Porter 1981, 245.

³² Hühne 1987, 465.

³³ Hühne 1987, 465.

³⁴ Porter 1981, 245-259.

III. Het fantoom van Alexander Wolf als detectiveroman

Omdat deze scriptie hoofdzakelijk zal bespreken op welke manier *AW* omgaat met conventies van het detectivegenre, moet eerst worden bepleit dat deze roman als zodanig gelezen kan worden, of in ieder geval genoeg overeenkomsten bezit met dat genre om de vergelijking te rechtvaardigen. Het uiteindelijke doel van dit korte hoofdstuk is het construeren van een *foil*, een gesuggereerde generieke achtergrond waarmee de narratief wordt gecontrasteerd. De overeenkomsten met het klassieke detectivegenre zal ik hier benoemen en bespreken, om tot de conclusie komen dat het misdadgenre een belangrijke intertekst vormt van *AW*. Deze observatie is niet origineel of nieuw. Een aantal commentatoren heeft deze affiniteit ook opgemerkt.³⁵ In haar proefschrift over de 'droomwereld' die Gazdanov in zijn romans oproept merkt Juliya Dolinnaja op dat deze werken worden gekenmerkt door een dialogisme, in de zin van Mixail Baxtin, dat beter past bij modernistische literatuur dan het monologisme van de negentiende-eeuwse roman. Daarmee hangt samen dat Gazdanovs werken een zekere pluralistische openheid voor uiteenlopende interpretaties kennen.³⁶ Zij merkt onder andere de invloed van populaire genres op, waaronder ze ook misdadromans rekent. Gazdanovs opgeroepen wereld is, zoals in het volgende hoofdstuk uitvoeriger aan bod zal komen, als een eclectische collage samengesteld uit verschillende genres. Gazdanovs biograaf Laszlo Dienes merkte al op dat Gazdanov ook veel populaire literatuur als detectiveromans consumeerde.³⁷ En hij karakteriseert *AW* als een fundamenteel pluriforme samenstelling: '[A]pparently he decided to see if he could combine suspenseful adventure with subtle psychology.' Gazdanov was dus voldoende bekend met de conventies van het detectivegenre om in *AW* met die verwachtingen te spelen.

Omdat de *foil* in kwestie de geïmpliceerde aanwezigheid van een bepaald *genre* betreft, is het zinnig te bespreken wat ik onder deze term versta. Ik volg hierin Northrop Frye die stelt dat elk literair werk de lezer noodzakelijkerwijze naar analoge werken verwijst en dat uit deze vergelijking een verzameling conventies ontstaat die de verwachtingen van lezers bepalen. Genre moet dus worden gezien als een verzameling verwachtingen die door de tekst worden uitgelokt en gekoppeld zijn aan literaire conventies.³⁸ Een ander begrip van Frye is hier eveneens relevant: archetype. Hij bespreekt de term in verhouding tot poëzie, maar wat hij schrijft is evengoed toepasbaar op romans.³⁹

[archetype] that is, a typical or recurring image. I mean by an archetype a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience. ... By the study of conventions and genres, [archetypal criticism] attempts to fit poems into the body of poetry as a whole.⁴⁰

De archetypes in kwestie zijn alle passages die op welke manier dan ook verwijzen naar de conventies van een detectivenarratief binnen de roman *AW* en zo een vergelijking oproepen met andere detectiveromans. De hierbovengenoemde commentatoren hebben deze suggestie ook

³⁵ Zie, bijvoorbeeld, Jandl 2018, 20.

³⁶ Dolinnaja 2002, 27.

³⁷ Dienes 1982, 133-134, 200-202. Ook Dolinnaja 2002, 13.

³⁸ Frye 2020 [1957], 95-99.

³⁹ Getuige zijn uitspraak in deze bespreking, 'Poetry can only be made out of other poems; novels out of other novels.' Frye 2020 [1957], 97.

⁴⁰ Frye 2020 [1957], 99.

gewekt, maar niet gewezen op concrete passages en overeenkomsten. Voor reconstrueren van het archetype van de klassieke detectiveroman en het structureren van zijn verhouding tot *AW*, zal ik de reeds aangehaalde *Twenty Rules for Writing Detective Stories* van S.S. Van Dine gebruiken. Deze regels waren door de auteur prescriptief bedoeld, maar beschrijven ook de conventies van het genre waarvan *AW* op een bewuste en betekenisvolle manier afwijkt.

Regels één, vijf, acht en veertien betreffen allemaal het plegen en onderzoeken van de misdaad.⁴¹ Regel zeven benadrukt wat voor misdaad het moet zijn: 'There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better.' Aan deze basale voorwaarde wordt voldaan, lijkt het. De aanwezigheid van een moord en diens centrale belang voor de narratief en psychologie van de dader worden meteen in de eerste zin vastgesteld:

Van al mijn herinneringen, van de gehele eindeloze verzameling ervaringen van mijn leven was de pijnlijkste de herinnering aan de enige moord die ik ooit ben begaan. Vanaf de minuut dat het gebeurde herinner ik me geen dagen dat ik er geen spijt over heb gevoeld.⁴²

Het centrale van deze 'moord' (die nooit uitgevoerd blijkt te zijn) is duidelijk door de prominente positie die hij krijgt – in de beginzin van de roman. Net zoals bij de klassieke Whodunit is duidelijk dat de moord een constitutieve rol heeft in de roman: de moord veroorzaakt de verdere narratief. Hoewel de 'dader' al bekend is en derhalve niet gezocht hoeft te worden, blijkt de moord niet opgelost. Deze beginzin schetst ook meteen een driedelige gelaagdheid van tijd, die door de hele roman gehanteerd wordt. (1) Het moment van de moord in een ver verleden, dat desalniettemin zeer vaak herhaald en opnieuw beleefd wordt. (2) Een verhaal in een minder ver verleden, in de termen van Todorov het tweede verhaal, de *sjužet* van het onderzoek, dat zich chronologisch ontvouwt en waarvoor de aanleiding de wetenschap is dat deze moord in feite nooit was gebeurd, en dat de figuur Alexander Wolf opgespoord moet worden. Het is in deze temporele laag dat de detectiveplot zich afspeelt. En (3) een moment van spreken dat geïmpliceerd wordt door de verleden tijd van de verhaalde gebeurtenissen en de expliciete nadruk op het feit dat het herinneringen betreft ('*Iz vsej moej vospominanij*'), en de eerste persoon van de tegenwoordige tijd ('*pomnju*').

Van Dines zesde regel luidt als volgt: 'The detective novel must have a detective in it; and a detective is not a detective unless he detects.' Gepaard met de negende regel: 'There must be but one detective – that is, but one protagonist of deduction'. Aan deze voorschriften wordt concreet voldaan door de centrale, of schijnbaar centrale, missie van het boek: de opsporing van Alexander Wolf door de ik-figuur. Het al dan niet plaatsvinden van de moord en de aanwezigheid van *clues* kunnen gezien worden als gebeurtenissen, als elkaar in een keten opvolgende narratieve functies. Er is in *AW* daartegenover ook een 'detectivesfeer' die wordt opgeroepen door narratieve elementen die door het hele boek heenlopen, zoals motivaties en karaktertekeningen. Roland Barthes in het

⁴¹Regel één: 'The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery.' Van Dine 1928.

5: 'The culprit must be determined by logical deductions – not by accident or coincidence or unmotivated confession.'

8: 'The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means.'

14: 'The method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific.'

⁴²*AW*, 138: 'Из всех моих воспоминаний, из всего бесконечного количества ощущений моей жизни самым тягостным было воспоминание о единственном убийстве, которое я совершил. С той минуты, что оно произошло, я не помню дня, когда бы я не испытывал сожаления об этом.' Voor alle passages uit *AW* heb ik de editie van Nikonenko gebruikt: Gazdanov, G. & Nikonenko, S.S. (ed.) 1990.

inmiddels zeer bekend geworden artikel *Introduction à l'analyse structurale des récits* (1966) noemt dit soort elementen *indices*: 'Deze eenheid refereert niet aan een aanvullende en opvolgende handeling, maar aan een min of meer diffuus concept, maar toch noodzakelijk voor het verhaal: karaktertrekken met betrekking tot de personages, informatie over hun identiteit, noties aangaande 'sfeer' etc.'⁴³ Met behulp van dergelijke narratieve technieken wordt de ik-figuur in *AW* gekenschetst als een detective. Getuige de manier waarop zijn innerlijke beleving van de misdaad en het onderzoek in de volgende passages uit het eerste deel van de roman worden gekenschetst:

Hoe het ook zij, ik wilde dit alles koste wat kost ophelderen, omdat ik uiteindelijk met deze man, alhoewel ik hem niet werkelijk kende, al zeer lang en zeer stevig verbonden was en de herinnering aan hem door mijn hele leven liep.⁴⁴

Het verlangen van de ik-figuur om helderheid te krijgen, *vyjasnit'*, loopt als een rode draad door de roman. Na deze scène vertrekt hij naar Engeland om bij de uitgever van *I'll come tomorrow* te informeren naar Alexander Wolf. Wanneer die hem niet kan helpen, reageert de ik-figuur met een programmatische uitroep van komisch genrebewustzijn: 'Het begint op een detectiveroman te lijken, – zei ik niet zonder ergernis.'⁴⁵ Mocht de lezer deze laag van het verhaal, een onderzoek *getriggered* door een al dan niet voltrokken moord, nog niet doorhebben, dan wordt zij nu expliciet gemaakt.

De uitgever evenals Vladimir Voznesenskij in de hieropvolgende scène worden als getuigen in een opsporingsonderzoek verhoord over Alexander Wolf. Hetgeen hem ertoe brengt zijn bronnen na te trekken, in een poging de gebeurtenissen op te helderen – te *vyjasnit'*. De ik-figuur vraagt zich af hoe betrouwbaar de getuigenissen van de uitgever en Voznesenski zijn, en verwondert zich over de tegenstrijdige informatie die hij nu heeft over Alexander Wolf. Hij concludeert:

Vroeg of laat, dacht ik, zal ik het toch te weten komen, en misschien zal het mij lukken om de geschiedenis/het verhaal (*istoriju*) van zijn bestaan van begin tot eind te onderzoeken (*prosledit'*): waarin zijn tweevoudige essentie bestond, die mij zo interesseerde.⁴⁶

De ik-figuur schetst zijn missie weer in termen van ophelderen en te weten komen, naast *vyjasnit'*, nu ook *uznat'* en *prosledit'*. Van de getuigenissen en het onderzoek dat hij in het vervolg zal doen zal hij een *istorija* moeten reconstrueren, hetgeen zowel geschiedenis als verhaal betekent, en beide betekenissen zijn hier relevant. Hierboven is besproken hoe in het detectiveverhaal de verhouding tussen *fabula* en *sjuzet* naar de voorgrond treedt, hetgeen het detectiveverhaal op een metaliterair vlak een verhaal over verhalen schrijven maakt. Zo begint de ik-figuur een verhaal met de herinnering aan een moord, waarmee hij later in boekvorm geconfronteerd wordt. Hier toont hij zich bewust van de affiniteit tussen het onderzoeken van een misdaad en haar verhaal opschrijven; en hij refereert

⁴³ Barthes 1966, 7-8: 'l'[index] renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire: indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d' «atmosphères», etc.'

⁴⁴ *AW*, 144: 'Во всяком случае, я хотел выяснить все это во что бы то ни стало, потому что, в конце концов, я был связан с этим человеком, не зная его совершенно, слишком давно и слишком прочно и воспоминание о нем прошло сквозь всю мою жизнь.'

⁴⁵ *AW*, 145: 'Это начинает становиться похожим на детективный роман, - сказал я не без некоторой досады.'

⁴⁶ *AW*, 157: 'Рано или поздно, - думал я, - я все-таки узнаю это, и, быть может, мне удастся проследить с начала до конца историю этого существования, в том его двойном аспекте, который особенно интересовал меня.'

met de term *istorija* – het verslag/verhaal van zijn onderzoek – mogelijk ook aan de tekst die de lezer nu voor zich heeft. Duidelijk is dat de ik-figuur is begonnen met een missie: het raadsel waarmee hij geconfronteerd is oplossen. Hetgeen impliciet betekent: een sluitende narratief construeren die de paradox opheft van deze tegenstrijdige informatie (de herinnering aan een door hemzelf gepleegde moord, en een schijnbaar ogetuigenverslag van het slachtoffer). De houding van de ik-figuur ten opzichte van de moord en de figuur van Alexander Wolf wordt gekenmerkt door aspecten die deze roman deelt met detectiveverhalen: een onderzoekende attitude en verwoede pogingen om de wereld te verklaren en tot een samenhangend verhaal terug te kunnen brengen. Ingeborg Jandl noemt nieuwsgierigheid een terugkerend thema in alle fictie van Gazdanov: haar observatie dat nieuwsgierigheid zowel als karakteriserende functie op het niveau van de personages werkt, als een drijvende kracht vormt in het verloop van de plot, is scherp.⁴⁷ Deze karaktereigenschap, merkt Jandl eveneens op, is verantwoordelijk voor detectiveachtige ‘nevenplots’, zoals in *AW*.⁴⁸

Deze eigenschappen komen ook samen in het beroep van de ik-figuur, een karaktertekening en narratieve functie die eveneens dienstdoet als Barthiaanse ‘index’. De ik-figuur is geen detective, maar beoefent een sterk aangrenzend beroep, op het kruispunt tussen misdaad, onderzoek en literatuur: hij is journalist. De ik-figuur is uit hoofde van zijn beroep constant bezig met het verzamelen (*prosledit’*), ophelderen (*vyjasnit’*) en opschrijven (p. 197: *ukladyvat’sja v rasskaz*) van informatie. Deze hoedanigheid is verantwoordelijk voor tal van ontwikkelingen in de roman: de reis naar Engeland vindt plaats vanwege een reportage daar, de ontmoeting met Elena Nikolaevna is een gevolg van een wedstrijdverslag, de eerste aanwijzing dat Elena en Alexander Wolf elkaar al kennen volgt uit hun gezamenlijke arbeid aan zijn artikelen over literatuur. Het grote onderscheid tussen deze roman en de gebruikelijke detectiveroman is het feit dat het de ik-figuur telkens niet lukt deze ‘onderzoeksvaardigheden’ toe te passen op de casus van Alexander Wolf. Consequent zijn het toevallige gebeurtenissen en ontmoetingen, *en passant* verbonden met zijn werkzaamheden, die hem dichterbij brengen.

Om terug te grijpen naar de archetypen van Frye: narratieve functies als de moord, een vermiste alsook een speurende persoon, en daarnaast indices als een onderzoekende houding van de ik-figuur en het verlangen *clues* terug te brengen tot een verklarende narratief. Al deze elementen fungeren als archetypische verwijzingen naar de conventies van het detectivegenre. S.S. Van Dine stelt echter (regels 5, 8, 14) dat het onderzoek rationeel moet verlopen en dat aanwijzingen elkaar in een logisch systeem moeten opvolgen. Deze regels worden door *AW* overtreden, maar niettemin laat de bespreking hierboven zien dat er voldoende affiniteit bestaat om de vergelijking te rechtvaardigen.

⁴⁷ Jandl 2018, 349, en 355: ‘Neugierde spielt in Gazdanovs Texten sowohl als Persönlichkeitseigenschaft als auch als strukturelles Element eine Rolle.’

⁴⁸ Jandl 2018, 353: ‘Neben den beschriebenen Funktionen von Reiselust, Wissbegierde und Triebbefriedigung spielt Neugierde in Gazdanovs Texten auch für die Handlungsdynamik eine wichtige Rolle. Nicht selten enthalten Nebenstränge Elemente des Detektivromans, über die die Helden peripher mit Verbrechen in Kontakt kommen.’

IV. Het fantoom van Alexander Wolf als modernistische antidetective

i. 'Het kolkt oneindig in zijn hoofd'

Marshall Berman schrijft in zijn historisch-filosofische monografie *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*: 'This atmosphere – of agitation and turbulence, of psychic dizziness and drunkenness, expansion of experiential possibilities and destruction of moral boundaries and personal bonds, self-enlargement and self-derangement, phantoms in the street and in the soul – is the atmosphere in which modern sensibility is born.'⁴⁹ Hij haalt Marx en Nietzsche aan om deze these kracht bij te zetten: dat de moderne tijd fundamenteel wordt gedefinieerd door een tweedeling en een uit elkaar groeien tussen gemeenschappelijk en innerlijk leven. In eenzelfde lijn de volgende passage uit Aleksandra Dolinnaja's proefschrift over Gazdanov: 'The Modern era looks for a new system of cultural coordinates stimulated by the discoveries of the "subconscious", by emergence of a new science - psychology. ... The phenomenon of Modernism is closely tied with the new consciousness, which perceives reality as something questionable, dubious, untrustworthy and chaotic. A human being feels, as never before, his loneliness in the surrounding dangerous universe deprived of reason and criteria of judgment.'⁵⁰ Terwijl het bij uitstek de detective is die niet kan opereren zonder 'reason and criteria of judgment'. Vergelijk bovenstaande observaties met de zeer vele introspectieve digressies in *AW*, die tot in den treure duidelijk maken dat de ik-figuur geplaagd wordt door een gespleten en diep sceptische ervaring van zijn eigen bewustzijn. De toon wordt gezet door de volgende passage:

[I]kzelf leed al mijn hele leven aan een onweerstaanbare en zeer koppige gespletenheid, waartegen ik vergeefs heb geprobeerd te vechten en die de beste uren van mijn bestaan heeft verpest.⁵¹

De ik-figuur gaat enkele pagina's lang door met het omschrijven van zijn gespleten persoonlijkheid en hang naar zelfvernietiging. De claim is hier niet dat het personage dezelfde gespletenheid weergeeft die Gazdanov zou hebben opgemerkt in de realia van zijn omgeving, het Parijs van de jaren veertig. De claim is dat het vertellersperspectief in *AW* gekenmerkt wordt door de literaire tendens van irrationele subjectiviteit en introspectie. Berman's 'psychic dizziness' is een procédé waarmee Gazdanov zijn protagonist en verteller karakteriseert. Hiermee sluit hij aan bij een traditie van modernistische romans waarin de subjectiviteit van de ik-verteller centraal staat en waarin de tekst reflecteert op het probleem van de representatie van bewustzijn. In een recensie van de in 2013 uitgekomen Nederlandse vertaling van *AW* beklagt Johannes van der Sluis op de literaire weblog TZUM de vele wollige bespiegelingen van de ik-figuur: 'voortdurend moeten we met de hoofdpersoon-verteller om ons heen kijken en zien hoe wonderbaarlijk dit leven is. Bij dat verwonderd om zich heen kijken schiet er bijzonder veel door hem heen, het kolkt oneindig in zijn

⁴⁹ Berman 1983, 18.

⁵⁰ Dolinnaja 2002, 32-33.

⁵¹ *AW*, 157: '[Я] сам страдал всю свою жизнь от непреодолимого и чрезвычайно упорного раздвоения, с которым тщетно пытался бороться и которое отравило лучшие часы моего существования.'

hoofd.⁵² Meelezen met de ik-verteller van *AW* betekent voortdurend afgeleid worden door waarnemingen en herinneringen. En cruciaal: afgeleid worden van het *onderzoek*. Enkele hierboven aangehaalde auteurs gaan zelfs zo ver dat ze dergelijke introspectieve interjecties, irrelevant met betrekking tot het misdadonderzoek en onderbrekingen van de vertelde tijd, antithetisch vinden aan het detectivegenre. Todorov, bijvoorbeeld, die claimt dat in de klassieke whodunit de stijl van een auteur bovenal transparant, simpel en direct moet zijn.⁵³ Of Peter Hühne die de detective-figuur karakteriseert met een ‘cold detachment from all human concerns’.⁵⁴ Of de zestiende regel van Van Dine, die een verbod inhoudt op ‘literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations.’⁵⁵ Zelden geeft de verteller van *AW* de indruk dat zijn waarnemingen en ervaringen ook de relevantie van *clues* zouden kunnen aannemen. Eerder verliest de ik-persoon zich in de waarnemingen zelf, die hem, zoals de Proustiaanse ‘*mémoire involontaire*’, meevoeren en in zichzelf doen keren.

De vergelijking tussen Gazdanov en Proust is in de secundaire literatuur veel gemaakt.⁵⁶ Leonid Livak schrijft in zijn hoofdstuk *Russian Modernism and the Novel* over het Russische literaire milieu in Parijs. Daar werd de neiging op formeel niveau altijd vernieuwend te zijn gecombineerd met (in tegenstelling tot dezelfde generatie in Rusland) een blijvend vertrouwen in het genre van de roman als vehikel van een nieuwe, modernistische stijl: ‘younger exiles forged an artistic identity at the crossroads of Russian and French literatures.’ Hierbij hoort volgens hem een terugkeer naar psychologische reflectie en een aanhoudend debat met de literaire reus van deze context: Marcel Proust.⁵⁷ Deze vergelijking is met name gemaakt met betrekking tot Gazdanovs eerdere roman *Večer u klér*, die volgens Dienes wordt gekenmerkt door ‘freely episodic, digressive narration’.⁵⁸ Dergelijke verteltechnieken komen ook in *AW* naar voren, zoals in een korte scène waarin een kennis van Elena Nikolaevna wordt beschreven (*AW*, p. 216). De passage begint met het mnemo-deictische signaalwoord ‘odnaždy’, waarover Frank Göbler opmerkt dat Gazdanov het vaak gebruikt om digressies te markeren en dat het de spreker in staat stelt zowel een precieze datering van de herinnering alsook een relatieve chronologie te ontwijken.⁵⁹ Hier spreekt de ik-persoon van een vrouw die bij hem de associatie van voedsel oproept. ‘Als ik mijn ogen sloot, verschenen vaag voor mijn ogen: hammen, steur, zalm, kreeft. Deze vrouw droeg zonder het te weten een hele wereld van gastronomische visioenen, waarvan zij de oproepster (*vozbuditel’nica*) was.’ Over de vrouw wordt nietszeggende en willekeurige informatie gegeven: ze heeft een ‘weelderig’ (*pyšnaja*) uiterlijk en is getrouwd met een aardige man. Niet alleen weet zij niet dat zij deze associaties oproept, de ik-figuur kan het raadsel ook niet oplossen. Het gebeurt ‘op de een of andere manier’ (*počemu-to*). En saillant, het leidt tot de volgende non-conclusie: ‘Nooit kon ik tot een conclusie komen van de analyse van dit feit ... ik kwam er zelfs niet achter of andere mensen deze voorstelling deelden of dat

⁵² Van der Sluis 2013.

⁵³ Todorov 1977 [1966], 46.

⁵⁴ Hühne 1987, 460-461.

⁵⁵ Van Dine 1928.

⁵⁶ o.a. Dienes 192, 70: ‘As to the structure of the novel, Osorgin is the first to mention Proust's influence, and everyone else is going to repeat him later.’ Zeer uitgebreid Livak 2003, 18, 102 e.v. En Jandl 2018, 33-34.

⁵⁷ Livak 2015, 127. En Livak 2003, 90 e.v.

⁵⁸ Dienes 1982, 70.

⁵⁹ Göbler 1999, 80: ‘Vorherrschend ist das Zeitadverb „однажды“, mit dem der Erzähler sowohl die exakte zeitliche Situierung als auch die Klärung einer relativen Chronologie der Ereignisse vermeidet.’

het resultaat was van mijn eigen en dus nog onbegrijpelijker perversie.⁶⁰ De passage leest als een (mogelijk ironisch) voorval van Proustiaanse 'mémoire involontaire'. Gazdanov was volgens diens biograaf Laszlo Dienes zeer onder de indruk van Prousts verteltechniek.⁶¹ Feit blijft dat de verteller grip kwijtraakt op de narratief en zichzelf in associatieve digressies verliest. Hij verliest focus en het vermogen invloed op de opgeroepen wereld uit te oefenen, in plaats van invloed te ondergaan vanuit zijn omgeving.⁶² In het vorige hoofdstuk is besproken dat de ik-figuur, als een detective, eropuit is zijn omgeving en zichzelf, en met name de gebeurtenissen omtrent de 'moord' op Alexander Wolf, te begrijpen – te *vyjasnit'*. Deze motivatie ten spijt, is hij vaak niet in staat de taak te vervullen. Wanneer de ik-figuur vordert in de detectiveplot van de roman, dat wil zeggen het onderzoek naar Alexander Wolf, dan geschiedt dit geheel toevallig en niet door de Sherlock-Holmes-achtige logica die S.S. Van Dine aan detectives voorschrijft. Per toeval krijgt hij een boek van Alexander Wolf in handen, per toeval stuit hij op een oude vriend van Wolf in een café, per toeval blijkt zijn romantische liaison Wolfs ex-geliefde, en geheel buiten zijn toedoen loopt hij uiteindelijk Alexander Wolf tegen het lijf. Dit leidt ertoe dat de ik-figuur meer dan eens reflecteert – geheel tegen de regels van de detective in – dat het leven bestaat uit een reeks min of meer arbitraire gebeurtenissen, 'die niet voorzien had kunnen worden en die geen enkel menselijk verstand noch het machtigste en geweldigste voorstellingsvermogen kan begrijpen.'⁶³

De ik-figuur is dikwijls een speelbal van zijn omgeving en de onvrijwillige, associatieve herinneringen die daaraan vastzitten. Gazdanovs biograaf Laszlo Dienes observeert: '[I]n Gazdanov's hierarchy of values the primacy of the emotional over the intellectual is unquestionable.'⁶⁴ Ingeborg Jandl acht waarneming en emotie zo fundamenteel voor Gazdanovs proza dat zij haar monografie aan dit thema wijdt; zij onderscheidt uiteindelijk een aantal centrale tendensen: in Gazdanovs romans is er altijd sprake van een bijzondere, zoekende ik-figuur, die buiten de sociale normen staat, een 'subtype van de *lišnij čelovek*', uit wiens perspectief wordt gefocaliseerd; daarnaast is er altijd op de achtergrond sprake van een metaniveau van filosofische reflectie die wordt opgeroepen door de waarnemingen en emoties van de ik-figuur.⁶⁵ Deze waarnemingen en emoties worden gekenmerkt door een vrije associatie tussen waarnemingen (synesthesie) en tussen waarnemingen en emoties of herinneringen (*mémoire involontaire*).⁶⁶ Duidelijk is dat de ik-figuur in het aangezicht van deze waarnemingen, emoties en herinneringen – de innerlijke beleving van zijn uiterlijke omgeving – vaak als machteloos wordt neergezet. De *agency* ligt niet bij de waarnemer, maar bij de externe machten die op hem werken. Daarmee is hij eerder slachtoffer dan detective. Dat onderschrijft ook het feit, al door Dienes opgemerkt, dat de kenmerkende nieuwsgierigheid van Gazdanovs karakters vaak naar binnen is gericht: op het ontwaren van de emotionele beweegredenen of effecten van een externe

⁶⁰ AW, 216: 'Я никогда не мог дойти до конца в анализе того, почему получалось именно так; и оттого, что у нас не было общих знакомых, я даже не узнал, разделяли ли другие люди это представление или это был результат моего личного и тем более непонятого извращения.'

⁶¹ Dienes 1982, 70.

⁶² Cf. de Proustiaanse herinneringen op AW, 187 (een moedervle), 234-235 (geur van een lucifer).

⁶³ AW, 221: 'И если считать, что началом длинной серии событий была моя вытянутая рука с револьвером и пуля, пробившая грудь Вольфа, то из этого короткого, как выстрел, промежутка времени родилось сложное движение, которого не могли бы ни предвидеть, ни учесть никакой человеческий ум и никакое самое могучее, самое чудовищное воображение.'

⁶⁴ Dienes 1982, 182.

⁶⁵ Jandl 2018, 236-238.

⁶⁶ Jandl 2018, 392-394.

invloed, die als reeds voltrokken of onontkoombaar wordt voorgesteld.⁶⁷ Dienes citeert daarbij *en passant* een korte zin uit *AW*, maar het is zinnig deze passage uitgebreider te bespreken:

‘In mij begon al de geestelijke en fysieke beweging, waartegen de externe omstandigheden van mijn leven machteloos waren. Ik dacht hierover na met constante zorgen, omdat ik wist, dat ik op elk moment mijn vrijheid meer riskeerde dan ooit tevoren; en om mijzelf hierin te overtuigen, was het voldoende in haar ogen te kijken, haar glimlach te zien, en die eigenzinnige en enigszins vijandelijke aantrekking van haar te voelen, die ik al op de eerste avond van onze kennismaking bemerkte.’⁶⁸

In deze passage ligt een raadselachtige paradox besloten, die niet wordt toegelicht of opgelost: welke ‘externe omstandigheden’ (*vnešnie obstojatel’stva*) zijn hier bedoeld; zijn haar ogen en glimlach niet ook externe omstandigheden? Hoewel de beweging van binnen komt (*duševnoe i fizičeskoe dviženie*), is zij niet een kracht die de ik-figuur beheerst. Zij wordt slechts extern gefocaliseerd, ondergaan, en met geïnteresseerde nauwlettendheid door de ik-figuur geregistreerd. Zo ook wanneer de ik-figuur uitvoerig reflecteert op zijn machteloosheid tegenover de aantrekking die van Elena Nikolaevna uitgaat.⁶⁹ Hij beweert dat in feite de vrouw de gehele liefdesgeschiedenis bepaalt en de man alleen een verkeerde voorstelling van *agency* heeft; dat hij denkt invloed te kunnen uitoefenen op het verloop van de gebeurtenissen, maar in wezen is alles door de eerste fysieke bewegingen reeds bepaald. Daarnaast lijkt de ik-figuur in het hierboven geciteerde fragment niet primair geïnteresseerd in het uitoefenen van dergelijke invloed op de gebeurtenissen. In plaats daarvan streeft hij ernaar het effect te begrijpen dat deze handelingen op hem hebben. De *externe omstandigheden* (*vnešnie obstojatel’stva*) staan min of meer vast, en zijn derhalve als studieobject niet interessant. Elementen uit de externe omgeving van de verteller – ogen, een glimlach – worden genarrateerd als affecten van de verteller. Ten slotte is Elena’s meest kenmerkende eigenschap, haar *aantrekking* (*pritjagatel’nost’*), niet zozeer een eigenschap van haarzelf maar een kwalificatie van haar effect op de verteller.

Elena Proskurina observeert hetzelfde in de gebruikelijke verhouding tussen Gazdanovs protagonisten en andere personages: ‘De overheersing van het innerlijke plan over het externe in het beeld van de structuur van de protagonist bepaalt de karakteristieke beeldvorming van secundaire personages, die niet onmiddellijk en objectief worden voorgesteld maar in de gereflecteerde wereld van de held zijn waarneming.’⁷⁰ De verteller in het hierboven geciteerde fragment is in het afbeelden van de in de roman opgeroepen wereld niet alleen beperkt door zijn subjectiviteit, juist die

⁶⁷ Dienes 1982, 170-172.

⁶⁸ *AW*, 178: ‘Во мне началось уже душевное и физическое движение, против которого внешние обстоятельства моей жизни были бессильны. Я думал об этом с постоянным беспокойством, так как я знал, что в данном случае я больше рискую своей свободой, чем когда бы то ни было, и чтобы в этом убедиться, было достаточно посмотреть в ее глаза, увидеть ее улыбку и почувствовать ту своеобразную и чем-то враждебную ее притягательность, которую я ощутил в первый же вечер моего знакомства с ней.’ Dienes 1982, 171.

⁶⁹ *AW*, 195-198.

⁷⁰ Proskurina 2009, 81-82: ‘..., преобладание внутреннего плана в структуре образа героя над внешним определяет специфичность изображения мира второстепенных персонажей, который представлен не в своей непосредственно-объективной данности, а в отраженном свете восприятия героя.’

subjectiviteit vormt het onderwerp van zijn vertelling.⁷¹ Deze innerlijke fixatie en scepsis tegenover de opgeroepen werkelijkheid komt het sterkst naar voren in een andere passage. Een gesprek met Alexander Wolf doet de ik-figuur reflecteren op zijn verhouding tot Elena Nikolaevna. Hij vergelijkt haar met Dulcinea, de denkbeeldige jonkvrouw van Don Quichote – een droombeeld: ‘Nog een vergissing/bedrog (*obman*), tenminste, als je denkt dat de werkelijkheid echter (of ‘juister’, *bolee prava*) is dan de verbeelding.’⁷² Vervolgens noemt hij weer de zogenaamde moord op Alexander Wolf, waarvan hij nu zeker weet dat hij nooit heeft plaatsgevonden. De verbeelding is hier sterker dan de werkelijkheid, en hij claimt nadien de ‘volledige broosheid (*xrupkost*) van de zogenaamde positieve concepten te kennen en te voelen’, hoewel iets ondefinieerbaars hem ervan weerhoudt ‘door te dringen tot het einde van dit pijnlijke gebied van het begrip van ultieme waarheden.’⁷³ De passage wordt tot een einde gebracht door een Proustiaanse *mémoire involontaire*: de geur van een lucifer die hem de herinnering aan een oude docent oproept. De ik-figuur is hier de *agency* over zijn omgeving, die zo noodzakelijk is voor het oplossen van de detectivenarratief, definitief kwijt. Terug naar Todorovs observatie van de dubbele narratief van de detectiveroman: één verhaal van de misdaad, waarvan de oplossing het ogenschijnlijke doel van de tekst is, en het verhaal van het onderzoek, de tekst zelf. Todorov claimt dat in een klassieke whodunit de tweede narratief van ondergesteld belang is en de aandacht niet op zichzelf mag vestigen.⁷⁴ In *AW* delft de eerste narratief het onderspit tegenover de tweede. De detective wordt consequent afgeleid en verleid door de opgeroepen wereld. Hij verliest zichzelf erin, alsook het vermogen de opgeroepen wereld te kennen en beïnvloeden. Waar hij aanvankelijk eropuit was de paradoxen van zijn wereld op te helderen, te *vyjasnit*, wordt hij daarin aanhoudend gefnuikt door externe krachten, epistemologische scepsis en een introspectieve fixatie.

ii. Het raadsel van liefde: genres in dialoog

Laszlo Dienes schrijft dat Gazdanov heftige kritiek ontving naar aanleiding van zijn eerste grote roman *Večer u klér*: de plot zou rommelig zijn en eenheid missen, of simpelweg afwezig zijn.⁷⁵ Dienes claimt dat Gazdanov met *AW* een creatief antwoord formuleerde op deze kritiek: ‘[This novel] clearly has a story to tell; moreover, Gazdanov – with his characteristic irony – borrows from thrillers, from the literature of suspense and adventure, where plot is everything.’ Maar hij gaat meteen verder: ‘Not that in him plot ever becomes everything; Gazdanov the psychologist, the sensualist, the disillusioned fatalist is still very much here.’⁷⁶ Gazdanovs tendens om elementen te combineren uit zowel populaire genres als *haute littérature* is een procédé dat al vaak in de secundaire literatuur is

⁷¹ Cf. Jandl 2018, 39: ‘Die unterschiedlichen Komponenten von Außenwelterfahrung und psychischen Ordnungen des Denkens hängen bei Gazdanov untrennbar zusammen, denn alle objektbezogenen Ereignisse werden laut E. Kuznecova in das Subjekt integriert, sodass jede äußere Erfahrung zu einer inneren transformiert wird.’ (Kuznecova 2010, 80). Cf. Proskurina 2009, 241.

⁷² *AW*, 231: ‘Еще один обман - если считать, что действительность более права, чем воображение.’

⁷³ *AW*, 234: ‘Я тоже знал и чувствовал всю хрупкость так называемых положительных концепций, и я тоже знал, что такое смерть, но я не испытывал ни страха перед ней, ни ее притяжения. Было нечто трудноопределимое, что не позволяло мне дойти до конца в этой тягостной области понимания последних истин.’

⁷⁴ Todorov 1977 [1966], 46.

⁷⁵ Dienes 1982, 71-73.

⁷⁶ Dienes 1982, 133-134.

besproken. De recentste en meest uitgebreide behandeling is te vinden in het proefschrift van Julija Dolinnaja (2002). Gazdanov, met name in de latere romans waartoe ook *AW* behoort, leent stilistische en compositionele elementen van populaire genres als thrillers, detectieveromans en journalistiek proza.⁷⁷ Waar het vorige subhoofdstuk de stem van de verteller en karakterisatie betrof, zullen nu modernistische tendensen worden uitgelicht die betrekking hebben op genre. Een groot deel van *AW* wordt in beslag genomen door de romance die opbloeit tussen de ik-figuur en Elena Nikolaeva. Een aantal tekstuele markers geeft aan dat deze wending in de tekst de detectivenarratief niet alleen verdiept of aanvult, maar echt onderbreekt. De passage waarin dat contrast het duidelijkst naar voren komt zal in detail worden besproken. Deze casus van verleiding past binnen de hierboven besproken neiging van de verteller om aanhoudend *afgeleid* te worden. Liefde en fysieke aantrekkingskracht zijn derhalve ook manieren waarop de ik-figuur *agency* afstaat aan externe krachten en zijn eigen emoties, en waarop de afstand tussen de detective en de opgeroepen werkelijkheid, die hij zou moeten lezen en ‘oplossen’, wordt verkleind.

In Van Dines regels wordt gestipuleerd dat ook romantiek geen plaats heeft in de detectieveroman, regel drie: ‘There must be no love interest in the story. To introduce amour is to clutter up a purely intellectual experience with irrelevant sentiment.’ Hetgeen je zou kunnen zien als een subcategorie van de zestiende regel: geen ‘side-issues’, ‘character analyses’ of “‘atmospheric’ preoccupations’; zaken die het tempo van de narratief sterk vertragen. Dennis Porter, daarentegen, verdeelt het materiaal van de detectieveroman in twee assen: op de tweede as bevindt zich alle materiaal dat het tempo vertraagt, de oplossing van de misdaad uitstelt en daarmee spanning opbouwt.⁷⁸ In *AW* is de verhouding tussen misdaadonderzoek en digressie echter zodanig dat je eerder kunt spreken van schakelen tussen verschillende, weliswaar met elkaar verweven, plots. Elena Nikolaevna eist immers niet minder ruimte op in de tekst of in de innerlijke beleving van de ik-figuur dan Alexander Wolf. De spanning die gecreëerd wordt door Gazdanovs schakelmodel, in tegenstelling tot het uitstelmodel van Porter, is minder intens omdat de lezer samen met de ik-figuur wordt afgeleid van de detectiveverhaallijn. Ingeborg Jandl merkt hierom op dat het detective-element in *AW* slechts één van meerdere *Nebenstränge* is.⁷⁹ De spanning wordt hierdoor uiteraard niet geëlimineerd: de ik-figuur blijft de moord telkens weer in herinnering brengen en de zoektocht naar Alexander verdwijnt slechts tijdelijk naar de achtergrond. Wanneer dan de ik-figuur door puur toeval verder op het spoor raakt, deelt de lezer de verrassing van het personage. Maar feit blijft dat de ik-verteller een psychologisch complex personage is, dat zich meer laat afleiden en verleiden dan de detective van de klassieke *whodunit*.

AW kan naar de terminologie van Mixail Baxtin polyfoon genoemd worden: er is sprake van een zekere dialoog tussen verschillende genreconventies en de verwachtingen die deze oproepen bij de lezer. Er zijn in *AW*, naar de hierboven aangehaalde definitie van Northrop Frye, archetypische elementen aanwezig van zowel de liefdesroman en de detective: een moord, dader, slachtoffer en onderzoek; twee geliefden, hun toevallige ontmoeting, een seksscène.⁸⁰ Deze twee genres kennen hun eigen plots binnen de roman, en pas aan het einde van de roman komen de plots samen: Alexander Wolf blijkt de gewelddadige ex-geliefde van Elena en in haar appartement wordt de moord op Wolf door de ik-figuur alsnog voltrokken. Baxtin schrijft in *Problemy poëtiki Dostoevskogo* dat de personages een veelheid aan verschillende stemmen presenteren die niet verwaterd of vermengd

⁷⁷ Dolinnaja 2002, 30-32.

⁷⁸ Porter 1981, 100.

⁷⁹ Jandl 2018, 353.

⁸⁰ Zie voetnoot 36.

raken, maar met elkaar in dialoog treden.⁸¹ Baxtin claimt dat Dostoevskij de polyfone roman heeft uitgevonden, maar veel van Baxtins observaties zijn toepasbaar op het medium zelf en de eigenschappen van de roman. Bij uitstek van de modernistische, psychologische roman is Baxtins polyfonie een nuttig begrip. Baxtin schrijft de personages van Dostoevskij een zodanige autonomie toe, dat zij loskomen van het niveau van de plot.⁸² Op Gazdanovs roman is dit niet van toepassing: er is slechts één personage van wie we de gedachten kennen. Er is echter wel sprake van een dialoog die ontstaat enerzijds in de gespleten persoonlijkheid van de ik-figuur, heen en weer getrokken tussen focus en afleiding, maar ook tussen verschillende genres in de gespleten plotstructuur van de roman.

Mixail Baxtin bespreekt, naast de dialoog tussen verschillende personages, ook de situatie waarin verschillende genres met elkaar in dialoog treden. Een zelfbewuste, metaliteraire opmerking vestigt onze aandacht hierop, wanneer, zoals reeds vermeld, de ik-figuur op p. 145 uitroept 'Het begint op een detectiveroman te lijken!'.⁸³ Baxtin schrijft over oudere, klassieker romans waartegen Dostoevskij zich afzet. Dostoevskij's polyfone project past niet in een dergelijke, monolithische opzet. Derhalve leent hij volgens Baxtin van verschillende met name West-Europese genres als de avonturenroman.⁸⁴ De twee genres die in *AW* met elkaar dialoog treden zijn ook nog eens tegengesteld aan elkaar: de *whodunit* en de romance kunnen, volgens S.S. Van Dine, niet samen bestaan. De één impliceert een strikte tweedeling tussen lezer (de detective) en tekst (de misdaad, de wereld waarin het onderzoek plaatsvindt). De ander echter volgt een interactiever model waarin de verteller de controle ten dele opgeeft aan een geliefde, waarin enerzijds de geliefde naar het niveau van de verteller-protagonist opschuift en de verteller naar het niveau van de opgeroepen wereld. Dat Gazdanov juist deze elementen tot één roman combineert past bij Baxtins andere grote toevoeging aan de bestudering van de roman: het concept *carnaval*. Een genre wordt volgens Baxtin gecarnavaliseerd door de confrontatie van onverenigbare elementen met elkaar, waardoor de conventies van het oorspronkelijke genre op hun kop worden gezet.⁸⁵ De carnavalistische arena van de polyfone, dialectische tekst is tenslotte de uitgelezen ruimte om problemen te hercontextualiseren en vragen te stellen over sociale, religieuze of metafysische kwesties.⁸⁶ In het geval van *AW* zijn dat vragen over de kenbaarheid van de omgeving en de grenzen van het subject – filosofische thema's die naadloos aansluiten bij Gazdanovs modernistische voorzaten als Proust of Joyce.

De dialoog is het duidelijkst waar het genre van de romance wordt geïntroduceerd. In de passage van *AW* die ik hieronder zal citeren wordt de ik-figuur, die in de hoedanigheid van

⁸¹ Baxtin 2017 [1929], 223: 'Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события.'

⁸² Baxtin 2017 [1929], 224-225.

⁸³ Zie voetnoot 43.

⁸⁴ Baxtin 2017 [1929], 353-382.

⁸⁵ Baxtin 2017 [1929], 382-404.

⁸⁶ Baxtin 2017 [1929], 399: 'Мы видели, что для этого жанра характерна обнаженная постановка последних вопросов жизни и смерти и предельная универсальность (частных проблем и развернутой философской аргументации он не знает.) Карнавальная мысль также живет в сфере последних вопросов, но она дает им не отвлеченно-философское или религиозно-догматическое решение, а разыгрывает их в конкретно-чувственной форме карнавальных действий и образов.'

sportverslaggever een artikel probeert te schrijven over een partij tussen de boksers Johnson en Dubois, gestoord door opdringerige gedachten aan zijn eerste ontmoeting met Elena Nikolaevna, die hij net voor de wedstrijd heeft ontmoet. De digressie van de bokswedstrijd is het duidelijkste voorbeeld van het vermogen van de ik-figuur om als journalist-detective zijn omgeving grondig te onderzoeken en te begrijpen (*vyjasnit'*). Hij verzamelt en analyseert bronnen ('Ik beschikte over informatie die bij de meerderheid van het publiek en journalisten onbekend was.' 'Deze informatie moest ik analyseren, om enige nuttige gegevens eruit te vissen'⁸⁷). Hij is zeker van zijn uiteindelijke conclusie, ook al is zij contra-intuïtief en is de meerderheid een andere mening toegedaan. En zijn voorspelling komt uit. Nadien, wanneer hij Elena van dit proces vertelt, krijgt het onderzoek de vorm van een narratief: 'Ik legde in detail mijn gedachtegang uit aangaande de wedstrijd.'⁸⁸

Ten aanzien van de detectivenarratief vertoont *AW* een soort dalstructuur: in het midden van de roman verdwijnt de figuur van Alexander Wolf naar de achtergrond en wordt de verhouding tussen de ik-figuur en Elena Nikolaevna dominant. Tijdens deze episode echter, waarin de ik-figuur voor het eerst als een min of meer eendimensionale en rationele agens wordt gepresenteerd, ontmoet hij Elena Nikolaevna, die hem belet zijn opdracht uit te voeren. De passage in kwestie (p. 174-176) maakt deze overgang duidelijk: de detectiveplot en de romantische plot raken niet vermengd maar wisselen elkaar dialectisch af. Elena Nikolaevna vertrekt en wenst hem nog ironischerwijze een rustige nacht (*spokojnoj noči*). Ironisch omdat zij steeds onvrijwillig in zijn gedachten opdoemt, vaag en synesthetisch aangeduid als een 'hoorbare glimlach' (*kakaja-to zvukovaja ulybka*). Dan volgen er woordelijke citaten uit het door hem te schrijven artikel, afgewisseld met woordelijke citaten van hun gesprek een aantal pagina's eerder. Enigszins pedant journalistiek proza wordt afgewisseld met zich onvrijwillig opdringende herinneringen. Dienes merkte al op aangaande deze roman: '[*AW*] incorporates, more or less successfully, under the pretext of the narrator-protagonist being a journalist, newspaper style accounts ... in a highly refined style, as if *Gazdanov* wanted to show how to write good journalism, or how to make the genre "literary".'⁸⁹ De notie van dialoog wordt versterkt door de insprongen en aanhalingstekens tussen de verschillende innerlijke discoursen van de ik-figuur:

Ik liep te voet richting de drukkerij; het was een erg mistige nacht met aanhoudende regen. Ik zette mijn kraag op, liep, en dacht gelijktijdig aan verschillende dingen.

"Johnsons klasse, die tot op heden als controversieel wordt beschouwd, werd gisteren bevestigd met zulke zekerheid dat deze kwestie zich in de waarachtigste zin van het woord als afgesloten betoont. Dit had, echter, verondersteld moeten worden en voor sommige journalisten, die zich hadden bediend van beschikbare informatie over de carrière van de nieuwe wereldkampioen, was de uitkomst van de wedstrijd al van te voren duidelijk."

"Ze zei – jou roepen je professionele verplichtingen, – dat klinkt niet helemaal Russisch. Dit was, echter, het enige foutje dat ze maakte."

"DuBois' moed roept noodzakelijkerwijs respect op. Die onvolkomenheden, die geen grote rol hebben gespeeld in voorgaande confrontaties met, uiteindelijk, middelmatige boksers, hebben hem in dit geval, in de wedstrijd tegen zo'n technisch foutloze tegenstander als Johnson, geruïneerd."

⁸⁷ Parafrases van *AW*, 166 en 167: '[Я] располагал сведениями, которые большинству публики и даже большинству журналистов были неизвестны.'; 'Нужно было произвести большую работу, чтобы из всей этой массы рекламных статей извлечь сколько-нибудь положительные данные для суждения о нем.'

⁸⁸ *AW*, 172: 'Я подробно изложил ей мои соображения по этому поводу.'

⁸⁹ Dienes 1982, 134.

“In haar bestaat iets onnatuurlijk aantrekkelijks, en die disharmonie van haar gezicht heeft wellicht te maken met een geestelijke anomalie.”⁹⁰

Deze afwisseling komt nog viermaal voor. Hij kan haar aantrekkingskracht niet negeren. De ik-figuur slaagt er niet in zijn gedachten bij de zaak te houden, hij wordt afgeleid van zijn detective-journalistieke opzet de wereld om hem heen correct te *vyjasnit*. Hij schrijft snel het artikel op en gaat bij Elena langs, die de gehele middelste sectie van de roman domineert. Daar raakt hij in de ban van ‘die eigennuttige en enigszins vijandelijke aantrekking van haar.’⁹¹ De missie van de ik-figuur om achter de indentiteit van Alexander Wolf verdwijnt naar de achtergrond wanneer hij wordt afgeleid door deze intrigerende vrouw. Zij brengt hem uiteindelijk dicht bij Wolf, maar dat is toeval. De lezer heeft dat zelfs eerder door dan de ik-figuur, die tegen het einde van de roman definitief heeft gefaald als detective. Dat, tenslotte, de hierboven geciteerde dialoog tussen verschillende genres en discoursen gevoerd wordt, als het ware, in de ruimte van één denkend en waarnemend subject is kenmerkend voor de ‘psychic dizziness’ van het modernistische bewustzijn waarmee dit hoofdstuk begon. De lezer wordt op deze dialoog voorbereid door de verschillende bespiegelingen van de ik-figuur over zijn paradoxaal gespleten bewustzijn (zie pagina 18). Zoals er meerdere, soms tegenstrijdige, gedachten, emoties en motivaties door het hoofd van de ik-figuur kolken, zo kolken er ook meerdere genres en discoursen door de roman *AW*. De roman, hoe eclectisch ook, bestaat immers uit niet meer dan de waarnemingen en gedachten van de ik-figuur. De detective verliest *agency* omdat hij dikwijls het lijdzaam object blijkt van anderen, emoties, gewaarwordingen en associatieve, opdringerige gedachten. In het narratief vacuüm dat ontstaat door die afleiding, wanneer de detectiveplot opzij wordt geschoven, verschijnt nu een romance. Op die manier is *AW* een complexe samenstelling van genres, waarvan de detectiveroman er slechts één is.

iii. Leiden en geleid worden door Gazdanovs Parijs

Gazdanov maakte deel uit van de Russische literaire émigrékring te Parijs, die men vaak aanduidt als de ‘Russische Montparnasse’ of de ‘Parijse school’.⁹² Hij emigreerde daarheen in 1923 en bracht er de rest van zijn leven door. Hij werkte daar aanvankelijk als taxichauffeur, welk beroep hem in staat stelde, in ruimtelijk en sociaal opzicht, elke laag van de stad te doorgronden. Dit is dan ook de opzet

⁹⁰ *AW*, 175-176: ‘Я пошел пешком по направлению к типографии; была очень туманная ночь с ни на минуту не прекращающимся дождем. Я шел, подняв воротник пальто, и думал одновременно о разных вещах.

«Ценность Джонсона, которая до сих пор считалась спорной, вчера проявилась с такой несомненностью, что теперь этот вопрос представляется совершенно разрешенным в самом положительном смысле. Это, впрочем, следовало предполагать, и для некоторых журналистов, располагавших известными сведениями о карьере нового чемпиона мира, исход матча был ясен заранее.»

«Она сказала - вас зовут ваши профессиональные обязательства, - это звучит не совсем по-русски. Это была, впрочем, единственная ошибка, которую она сделала.»

«Мужество Дюбуа не может не вызывать уважения. Те его недостатки, которые не играли особенной роли в его прежних столкновениях с боксерами средней, в конце концов, ценности, в данном случае, в матче против такого технически безупречного противника, как Джонсон, его погубили.»

«В ней есть нечто неестественно-притягивающее, и эта дисгармония ее лица, может быть, соответствует какой-то душевной аномалии.»

⁹¹ *AW*, 178: ‘ту своеобразную и чем-то враждебную ее притягательность.’

⁹² Rubins 2015, 2. Dolinnaja 2002, 17-24.

van de losse plot van de roman *Nočnie dorogi* die Gazdanov gelijktijdig met *AW* schreef.⁹³ Alle romans die Gazdanov heeft geschreven spelen zich geheel of ten dele af in Parijs, en die stedelijke omgeving speelt een grote rol in zijn plots. De verhouding tussen de stad Parijs, en met name de plaatselijke onderwereld, is het onderwerp van twee verschillende, korte scènes in *AW*. Tussen deze twee scènes bestaat een radicaal onderscheid: waar in de eerste scène de ik-figuur optreedt als gidsfiguur en de touwtjes van de narratief zelf in handen heeft, wordt hij in de tweede scène geleid door een ander. Deze scène is dan ook wezenlijk anders.

Malcolm Bradbury, in de *Pelican Guide* van het modernisme, beschrijft de literatuur van het modernisme als een 'art of cities, especially of polyglot cities.' Onder andere Berlijn en Petersburg in het *fin de siècle*, het Londen van het interbellum, New York tijdens de Tweede Wereldoorlog, en 'Paris at all times.' Cruciaal, volgens Bradbury, voor het ontstaan van deze modernistische centra was een traditioneel artistiek substraat, een intellectuele economie, en het mengen van verschillende gemeenschappen, culturen en talen. Deze nieuwe generatie kent geen pastorale afkeer van de stad, integendeel: '[T]he modern artist ... has been caught up in the spirit of the modern city.'⁹⁴ Modernisme, gaat hij verder, is een metropolitische kunstvorm en migrantencentra lenen zich hier in het bijzonder goed voor.⁹⁵ Gazdanovs Parijs voldoet aan alle criteria, als geboorteplaats van modernisme in de Proustiaanse lijn en toevluchtsoord van vele Russische émigrés en schrijvers als Aleksandr Gercen, Ivan Bunin, Abram Terc, Jurij Fel'sen, en uiteindelijk ook Vladimir Nabokov.⁹⁶

Gazdanovs Parijs is te benaderen als een tekst op zichzelf. Een dergelijke benadering vindt haar oorsprong in de invloedrijke bespreking van de Petersburgse mythe door de semioticus Jurij Lotman. De stad is bij uitstek geschikt voor het genereren van betekenis, als 'smeltkroes van verschillende, heterogene teksten en codes die behoren tot verschillende talen en niveaus.' In deze ruimte botsen zoveel van deze verschillende tekens en systemen van historische, sociale en esthetische betekenis dat de stad als tekst synchroon op legio manieren kan worden gelezen en, diachroon, zichzelf steeds herschrijft.⁹⁷ Naoorlogs Parijs, gezien door de ogen van een Russische émigré, fungeert als precies zo'n smeltkroes van overlappende gemeenschappen en eindeloos in elkaar grijpende en loskoppelende systemen. Zo kan verklaard worden hoe de ik-figuur de onderwereld van Parijs op twee verschillende momenten radicaal anders *leest*. Hierboven is besproken hoe de detectiveroman narrativiteit zelf problematiseert. De detective, volgens Peter Brooks en Peter Hühn, moet een narratief construeren uit door hem geïdentificeerde *clues*. Zij observeren een bepaalde parallelie tussen het lezen van een detectiveroman en het lezen van de opgeroepen wereld door de detective.⁹⁸ In *AW* wordt gaandeweg duidelijker dat de ik-figuur zich in de stad verliest en er niet in slaagt narratieve eenduidigheid in de tekst te lezen. Dit correspondeert met een centrale gedachte van Raymond Williams' *The Country and the City*: de moderne stad is niet meer kenbaar maar gefragmenteerd, zij veroorzaakt een gefragmenteerd en sterk subjectief bewustzijn in haar inwoners.⁹⁹ Het vervagen van de grens tussen handeling en omgeving, specifiek met betrekking tot Gazdanov en zijn Parijs, merkt Aleksej Zverev eveneens op: '[Parijs] is niet de

⁹³ Dienes 1982, 130-140.

⁹⁴ Bradbury 1986 [1978], 96-97, 103.

⁹⁵ Bradbury 1986 [1978], 101.

⁹⁶ De Russische literaire scene te Parijs wordt uitgebreider besproken in Leonid Livaks monografie *How it was done in Paris*, e.g. p. 41-43. En Maria Rubins' *Russian Montparnasse*, e.g. p. 1-12.

⁹⁷ Lotman 1984, 35-36. Citaat op p. 35: 'Город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням.'

⁹⁸ Zie pagina 9-10 van deze scriptie.

⁹⁹ Williams 1973, 233-247, 301.

achtergrond van de handeling, het is in de regel een noodzakelijk milieu, waarbuiten zowel de handeling als haar deelnemers anders zouden zijn.¹⁰⁰ Zo raakt de ik-figuur ook afgeleid en aangetast door de Parijse onderwereld om zich er later in te verliezen. Een thema dat Gazdanov verder zal uitwerken in zijn latere roman *Vozvraščenie Budy*.

In AW wordt deze ontwikkeling gesuggereerd door twee scènes in de de wereld van striptenten en sekswerkers – twee *katabaseis*, zoals dergelijke afdalingen in de Hades in klassieke epen worden aangeduid. Dergelijke episodenvormen sinds Homerus een bekende literaire gemeenplaats, waaraan een aantal verwachtingen en conventies kleef. De onderwereld, ongeacht of zij daadwerkelijk het hiernamaals voorstelt of in overdrachtelijke zin de parallelle samenleving van misdadigers en sekswerkers, kan gezien worden als een carnavalistische omdraaiing van de bovenwereld of een *foil* waarmee deze gecontrasteerd kan worden. De tocht naar de onderwereld wordt niet alleen uitgevoerd, maar met een gids: Teiresias in de *Odyssee*, de Sibylle in de *Aeneis*, Vergilius in Dantes *Inferno*. Tenslotte is de onderwereld een gevaarlijke plek: de terugtocht is niet verzekerd. De twee episodes komen voor op twee zeer verschillende momenten in AW. De eerste is een deel van de romantische plot: hier wordt Elena Nikolaevna naar de onderwereld geleid door de ik-figuur.¹⁰¹ Hij vertelt hoe zij graag van zijn kennis van de stad gebruik wil maken om plaatsen te bezoeken die het daglicht niet kunnen verdragen: nachtcafés, bordelen, de ontmoetingsplekken van pederasten [sic], kinderprostituees, striptenten en gigolo's. Zij beroept zich op het feit dat hij journalist is en dit milieu dus waarschijnlijk kent. Inderdaad kent hij al deze plekken, en de ik-figuur laat weten alle barmannen van dergelijke etablissementen van gezicht te kennen. Deze bevlieging blijkt van korte duur. Op een gegeven moment tijdens deze episode reflecteert de ik-persoon op de vreemde opvattingen van Elena Nikolaevna: 'Dat is sowieso slechte literatuur' of in de vertaling van Yolanda Bloemen 'dat is iets uit een slecht boek.'¹⁰² De ik-figuur overtuigt haar ervan terug te keren naar de bovenwereld, en zij stemt toe. De scène wordt afgesloten met haar antwoord: 'Je hebt gelijk, dit is saai.'¹⁰³ De roman dreigt in de bruine nachtclubs van Parijs af te dalen tot een lage thriller, maar de ik-figuur roept het een halt toe. Dat is anders in de tweede *katabasis*. Hier wordt de ik-figuur geleid door de gevaarlijke en geheimzinnige Alexander Wolf.

Elena Proskurina leest naast de detective en de romance nog een hypotekst in de eclectische collage van AW: het toversprookje. Zij ziet in de figuur van Alexander Wolf een geest of de personificatie van de dood.¹⁰⁴ Waar de ik-figuur door een wonder Wolf niet lijkt te hebben vermoord, zet dat een onvermijdelijke keten van handelingen in werking die zou leiden tot Wolfs uiteindelijk dood, door toedoen van de ik-figuur aan het einde van de roman.¹⁰⁵ Alexander Wolf is daarmee een levende dode, zoals hij zelf ook min of meer expliciet maakt door zijn situatie te vergelijken met het sprookje van de tuinman en de dood.¹⁰⁶ Alexander Wolf na zijn terugkeer in Parijs wel zes keer aangeduid als fantoom (*prizrak*). De eerste keer reflecteert de ik-persoon: 'Dat was de hoofdzaak – hij leek daadwerkelijk op een fantoom. Hoe kon ik dat niet vanaf het begin begrijpen? Meteen kreeg ik

¹⁰⁰ Zverev 1998, 60: '[Э]то не фон действия, а, как правило, необходимая среда, вне которой само действие и его участники были бы другими.'

¹⁰¹ AW, 198-200.

¹⁰² AW, 199: 'это вообще плохая литература.'

¹⁰³ AW, 200: 'Ты прав, это скучно.'

¹⁰⁴ Proskurina 2009, 225-246, e.g. 242-243.

¹⁰⁵ Proskurina 2009, 242.

¹⁰⁶ AW, 207-208.

het een paar seconden koud.¹⁰⁷ Met een spook bezoekt de ik-figuur nu de Parijse onderwereld.¹⁰⁸ De ik-figuur, Wolf en Voznesenski – een personage dat de ik-figuur slechts in cafés ontmoet, met een toepasselijke naam voor tijdelijke bezoeken aan de onderwereld – drinken eerst vodka, gaan vervolgens naar Montmartre. Het gezelschap drinkt absint en bezoekt een aantal nachtclubs. Een belangrijk thema in deze korte episode is het onvermogen van de ik-figuur om zijn herinneringen uit elkaar te houden, betekenis te scheppen, en een sluitende narratief te reconstrueren. In deze *katabasis* staat ook het andere, exotische en onbegrijpelijke centraal: jazz, een zwarte buikdanseres, Hawaïaanse gitaren, Hongaarse zigeuners. De ik-figuur stelt aan het begin dat in Montmartre ‘omzwervingen langs verschillende plaatsen begonnen, en tegen het einde alles door elkaar liep in mijn beleving.’¹⁰⁹ De scène is nadien samengesteld uit zijn verwarde herinneringen (*‘Ja vspomnil potom’*). Vervolgens beschouwt hij een ‘wilde en hem vreemde menigte’ waarover hij opmerkt: ‘ik hoorde onbegrijpelijke kreten in een onbekende taal, hoewel ik uiteraard alle facetten en alle woorden van dat jargon van souteneurs en prostituees kende.’¹¹⁰ Zijn emoties lopen door elkaar en aan het einde van de episode denkt hij:

En hoewel de details, zo leek het, een zekere overtuigingskracht gaven aan alles, waarvan ik getuige was, behield ik de indruk van de ogenschijnlijke onwezenlijkheid van deze nachtelijke omzwerving, alsof ik in de gewone stilte van mijn verbeelding door een vreemde en onbekende stad liep, samen met het fantoom (*priznakom*) van mijn langdurige en ononderbroken droom.¹¹¹

De stad Parijs, zijn gebouwen en inwoners, zijn natuurlijk constant aanwezig in de roman, maar nergens zo duidelijk als in deze twee episodes. Hier is het zinnig terug te keren naar het artikel van Peter Hühn over de ‘hard-boiled detective’. Dit uit Amerika afkomstige genre ontwikkelt zich in de jaren ‘30 en ‘40 en was zeer populair in Frankrijk tijdens Gazdanovs leven. In de ‘hard boiled detective’ slaagt de detective er niet in de afstand tussen hemzelf en het onderzoeksobject te bewaren. Zijn onderzoek beïnvloedt de misdaadnarratief tot er sprake is van een eeuwige regressie. De misdaad is bijvoorbeeld deel van een enorm complot of de detective raakt zelf medeplichtig. Hij raakt macht en *agency* kwijt over de reconstructie van de misdaadnarratief.¹¹² Hühn verbindt dit genre met het bredere modernisme in de literatuur: dit genre veronderstelt een psychologisch model waarin het vertrouwen in objectieve waarheden en het vermogen van mensen om deze correct te duiden is achterhaald en onjuist is gebleken. Op eenzelfde manier raakt de ik-figuur van Gazdanovs *AW* het vermogen op te treden als bemiddelaar van deze harde feiten kwijt, laten de twee elkaar in korte tijd opvolgende *katabaseis* naar de modernistische *locus classicus* van de Parijse onderwereld zien. Marshall Berman ontleent de titel voor zijn bespreking van de ervaring van modernisme, *All that is solid melts into air*, aan Marx’ communistisch manifest: ‘Alles Ständische und Stehende verdampft.’

¹⁰⁷ *AW*, 218: ‘Вот что в нем было главное – он был действительно похож на призрак. Как я мог этого не понять с самого начала? Мне вдруг стало холодно на несколько секунд.’

¹⁰⁸ *AW*, 224-227.

¹⁰⁹ *AW*, 224: ‘Там начались странствия по разным местам, и под конец все спуталось в моем представлении.’

¹¹⁰ *AW*, 225: ‘Я чувствовал, что смотрю со стороны, далекими глазами на эту дикую и чуждую мне толпу, у меня даже было впечатление, что я слышу непонятные крики на незнакомом языке, хотя я, конечно, знал все оттенки и все слова этого аргосутенеров и проституток.’

¹¹¹ *AW*, 225: ‘И хотя эти подробности придавали, казалось бы, особенную убедительность всему, чего я был свидетелем, я не мог избавиться от впечатления явной фантастичности этой ночной прогулки, как будто бы в привычном безмолвии моего воображения я шел по чужому и незнакомому городу, рядом с призраком моего длительного и непрерывающегося сна.’

¹¹² Hühn 1987, 461-462.

Zo is er uiteindelijk voor de protagonist en verteller van AW slechts 'de broosheid van de zogenoemde positivistische concepten' over.¹¹³

¹¹³ AW, 234: 'всю хрупкость так называемых положительных концепций.'

V. Conclusie

In *Het fantoom van Alexander Wolf* probeert Gajto Gazdanov twee schijnbaar tegengestelde zaken te verenigen: de detectiveplot en het gefragmenteerde modernistische bewustzijn. Enerzijds blaast hij daarmee nieuw leven in een formulair geworden genre dat niet meer lijkt te voldoen aan contemporaine ideeën over de menselijke geest en de verhouding tussen individu, maatschappij en omgeving. Anderzijds formuleert hij met deze roman een antwoord aan critici die hem de afwezigheid van plot verweten. De detectiveplot fungeert als een procedé dat eenheid aanbrengt in de verschillende scènes en introspectieve passages van deze roman. Tot deze conclusie kwam Gazdanovs biograaf Laszlo Dienes ook, hoewel hij daaraan toevoegt: 'Not that in him plot ever becomes everything; Gazdanov the psychologist, the sensualist, the disillusioned fatalist is still very much here.' Inderdaad is de detectiveverhaallijn slechts één van verschillende plots die in *AW* samenkomen, en kan de ik-figuur geenszins een typische detective genoemd worden.

De detectiveverhaallijn fungeert ook als een hyperbewuste metafoor voor plot. Dat de auteur juist dit procedé gebruikt, maar de cryptische vorm kiest van een misdaad die niet gepleegd bleek te zijn, een dader die ook de detective is, en een onderzoek dat slechts toevallig tot een einde wordt gebracht, is uiterst betekenisvol. In de inleiding van deze scriptie schreef ik dat het contrast tussen realisme en modernisme op het spits wordt gedreven in de context van de detectiveroman: de context van *clues* lezen, onderzoek verrichten, raadsels oplossen. De manieren waarop Gazdanov de hypotekstuele stof benadert – van klassieke detectiveromans enerzijds en contemporaine psychologische romans anderzijds – komen aan het licht bij de in deze scriptie gerealiseerde bespreking van de narratologie van het detectiveverhaal en de vergelijking tussen *AW* en de klassieke *whodunit*. Dat de detective-verteller van *AW* er consequent niet in slaagt de raadsels waarmee hij wordt geconfronteerd op te lossen, is ook betekenisvol: zijn wereld is geen makkelijk leesbare tekst. De standaardvorm van een detectiveverhaal is een verhaal van contrasten en onoverbrugbare afstanden: tussen detective-lezer en de tekst van zijn wereld; tussen dader en detective; tussen lezer en auteur. Deze harde scheidingen vervagen in *AW* tot een interactieve collage, waarin verschillende hypoteksten met elkaar in dialoog treden, en waarin een einde niet noodzakelijkerwijs ook een oplossing is. Zoals de ik-figuur worstelt om zijn gedachten bij elkaar te houden, worstelt de lezer met reconstrueren van één samenhangende narratief. De ik-figuur begint als dader, blijkt vervolgens geen misdaad te hebben gepleegd, begint per toeval een onderzoek naar zijn slachtoffer en brengt het tot einde, om vervolgens toch de dader te blijken. De categorieën lopen in elkaar over. Hij heeft niet de controle op de narratief van een klassieke detective, maar is een speelbal van zijn grillige bewustzijn en de valkuilen van de opgeroepen wereld.

Benjamin Plomp

Leiden, 21-01-'24

Bibliografije

- Barthes, R. 1966. L'analyse structurale du récit. *Communications*, 8, 1-27.
- Baxtin, M.M. 2017 [1929]. Problemy poetiki Dostoevskogo. Biblioteka vseмирnoj literatury.
- Berman, M. 1983. *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. Verso.
- Bradbury, M. & MacFarlane, J. 1976. *Modernism: 1890-1930*. Penguin.
- Brooks, P.P. 2005 [1984]. *Reading for the plot: Design and intention in narrative*. Harvard University Press.
- Dienes, L. 1982. *Russian literature in exile: The life and work of Gajto Gazdanov*. München: Otto Sagner.
- Dolinnaja, J.A. 2002. *The dreamworld of Gajto Gazdanov in the context of European modernism*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Dresden S. & Vestdijk S. *Marionettenspel met de dood: Een speelse dialoog over de detective-story*. Bert Bakker.
- Du Perron, E. 1958 [1938] 'Het sprookje van de misdaad: Dialogen over het detective-verhaal' in E. De Roos, (ed.) *Verzameld werk VI*. Van Oorschot.
- Frye, N. 2020. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press.
- Gazdanov, G. & Nikonenko, S.S. (ed.) 1990. *Prizrak Aleksandra Vol'fa*: Romany. Chudožestvennaja literatura.
- Göbler, F. 1999. Zeit und Erinnerung in Gajto Gazdanovs Roman "Večer u Klër." *Zeitschrift für Slawistik*, 44(1), 79-87.
- Hühn, P. 1987. The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction in Narrative Theory. *Modern Fiction Studies*, 33(3), 451-466.
- Jakobson, R.O. 1975. 'Lingvistika i poetika' in E.Ja. Basin & M.Ja. Poljakov (eds.) *Strukturalizm: "za" i "protiv"*: Sbornik statej. Progress.
- Jandl, I. 2018. *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: sinne und emotion als motivische und strukturelle schnittstelle zwischen subjekt und weltbild*. Peter Lang International Academic Publishing Group.
- Kabaloti, S. 1998. *Poeštika prozy Gajto Gazdanova 20-30-x godov*. Peterburgskij pisatel'.
- Kuznecova, E.V. 2010 *Žanrovye i strukturno-stilevyje osobennosti prozy Gajto Gazdanova*. Astraxan': Astraxanskij universitet.
- Livak, L. 2015. Russian Modernism and the Novel. In G. Castle (ed.) *A History of the Modernist Novel*. Cambridge University Press.
– 2003. *How it was done in Paris: Russian emigré literature and French modernism*. University of Wisconsin Press.
- Lotman, Ju.M. 1984. Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. *Sēmeiōikē. Signs systems studies*, 18, 30-46.
- Porter, D. 1981. *The pursuit of crime: Art and ideology in detective fiction*. Yale University Press.
- Proskurina, E.N. & Romodanovskaja, E.K. 2009. *Edinstvo inoskazanija: O narrativnoj poetike romanov Gajto Gazdanova*. Novyj xronograf.
- Rubins, M. 2015. *Russian Montparnasse: Transnational writing in interwar Paris*. Palgrave Macmillan.
- Šklovskij, V.B. 1929. *O teorii prozy*. Izdatel'stvo «federacija».

- Sluis, J., van der. 2013. Recensie: Gajto Gazdanov – Het fantoom van Alexander Wolf. *TZUM literair weblog*.
(<https://www.tzum.info/2013/09/recensie-gajto-gazdanov-het-fantoom-van-alexander-wolf/>).
- Todorov, Tzv. & R. Howard (tr.) 1977 [1966]. 'The Typology of Detective Fiction' in *The poetics of prose*. Cornell University Press.
- Van Dine, S.S. 1928 Twenty Rules for Writing Detective Stories. *American Magazine*, September, 26-30.
- Weide, J. van der. 1996. *Detective en anti-detective: narratologie, psychoanalyse, postmodernisme*. Vantilt.
- Williams, R. 1973. *The country and the city*. Chatto and Windus.
- Zverev, A.M. 2000. 'Parižskij topos Gazdanova' in M.A. Vasil'eva. (ed.) *Vozvrasčenie Gajto Gazdanova*. Russkij put'.