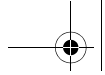


Frans Kellendonk
en de (h)erkenning
van de andersheid

ETHIEK van de LECTUUR

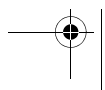
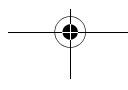
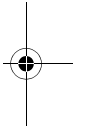
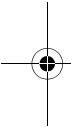


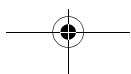
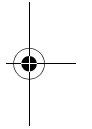
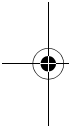
Matthieu Sergier



ETHIEK VAN DE LECTUUR

FRANS KELLENDONK EN DE (H)ERKENNING VAN DE ANDERSHEID





ETHIEK VAN DE LECTUUR

FRANS KELLENDONK EN DE (H)ERKENNING VAN DE ANDERSHEID

Matthieu Sergier



© Academia Press
Eekhout 2
9000 Gent
T. (+32) (0)9 233 80 88 F. (+32) (0)9 233 14 09
info@academiapress.be www.academiapress.be

De publicaties van Academia Press worden verdeeld door:
J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel
Sint-Kwintensberg 87
B-9000 Gent
T. 09 255 57 57 F. 09 233 14 09
info@story.be www.story.be

Ef & Ef Media
Postbus 404
3500 AK Utrecht
info@efenefmedia.nl www.efenefmedia.nl

Matthieu Sergier
Ethiek van de lectuur – Frans Kellendonk en de (h)erkenning van de andersheid
Gent, Academia Press, 2012, iii + 260 pp.

Cover: 2 Kilo Design

Omslagillustratie: Gigi Warny, Léon et Valérie, 1984 – beton en brons (detail)
© Université catholique de Louvain & Gigi Warny

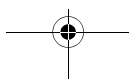
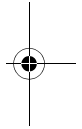
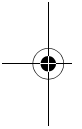
ISBN 978 90 382 1975 2
D/2012/4804/97
NUR 621
U 1827

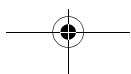
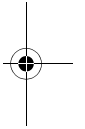
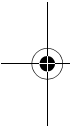
Lay-out: proxessmaes.be

Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgeverij.



Aan Paul Sergier, mijn vader





Inhoud

WOORD VOORAF	III
INLEIDING	I
Literatuur, ethiek en Frans Kellendonk	I
Twee niveaus, in aanraking met elkaar	4
Ethische lectuur, voor welke lezer?	10
Twee delen	11
<i>Noten</i>	13
DEEL I FILIATIEDYNAMIEK EN RUIMTE	17
HOOFDSTUK 1 VERWARRENDE ERFENISSEN	19
De koning, zijn nar en zijn opvolger (<i>Bouwval</i>)	20
Herinneringen aan een spookachtige voorganger (<i>De nietsnut. Een vertelling</i>)	22
Een andere spookachtige voorganger, die weer herinnerd wordt (<i>Letter en geest. Een spookverhaal</i>)	24
Het voedsel van de oppositie (<i>Mystiek lichaam. Een geschiedenis</i>)	25
De lege plek opvullen (voorlopige conclusie)	27
<i>Noten</i>	29
HOOFDSTUK 2 DE VADERRUIMTE. TUSSEN DODENAKKER EN HEL	31
Van eenzaamheid naar gemeenschapsverband, cyclisch	32
De afwezige vader ver-tegenwoordigen	35
Lichamelijke spiegelspelen	42
Hellevaarten om de vader te begraven	44
Opgescheept met het vaderspoor (voorlopige conclusie)	51
<i>Noten</i>	54
HOOFDSTUK 3 HET WOORD DES VADERS	57
De wetmatigheid van het vaderwoord	57
Toekomstgerichte woordconstructies	62
Onverschilligheid	65
Het indirecte vaderwoord	75
De vader verteld/t (voorlopige conclusie)	85
<i>Noten</i>	87
HOOFDSTUK 4 DE PERIFERE WAARNEMING	89
Altijd al pendelbewegingen, passief	90
‘niet-plaatsen’	98
Walsende spoken, traag terugkomend	101
De nabijheid van “wat buiten het gezichtsveld ligt”	107

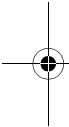
II INHOUD

Staren naar de blik op het (zelf)portret	112
Waarneming van het spook: het zelfportret als ruïne	119
<i>Noten</i>	124
DEEL II ATOPIE	127
HOOFDSTUK 1 IRONISCHE BESCHOUWINGEN	129
Ironie definiëren, met de Maagd	130
Leven is dood	132
Zelfinzicht, ironisch verteld	133
Machtsposities	140
De Geschiedenis, zijn geschiedenis en wiens klerk?	146
Atopisch vertellen (voorlopige conclusie)	150
<i>Noten</i>	153
HOOFDSTUK 2 TRAGIEK EN GROTESKE	157
Van tragiek	158
Naar groteske	167
Groteskenconstellaties	172
Woekerende reductie	187
Ontsnappen aan de talige essentie, in de nabijheid van de dood (voorlopige conclusie)	195
<i>Noten</i>	197
HOOFDSTUK 3 WAARNEMEN VANUIT DE DOOD	199
Wedijveren om de dood	199
‘Tussen twee doden’	205
De taal overschreden	208
Spoor van het onvermogen (voorlopige conclusie)	213
<i>Noten</i>	215
OPEN SLOT	217
Acht regels voor een atopische waarneming	218
Ethiek (van de lectuur)	228
<i>Noten</i>	236
LITERATUUROPGAVE	239

Woord vooraf

De verwezenlijking van dit boek zou op verschillende wijzen in een verhaal gegoten kunnen worden. Het is in ieder geval niet voor één enkel verhaal vatbaar. Zou er chronologisch gewerkt moeten worden, dan zou het mogelijke verhaal van dit onderzoek ergens in het jaar 1998 beginnen, toen ik een nog student was, op zoek naar een onderwerp voor mijn licentiaatsverhandeling. Een beetje toevallig had ik mijn keuze toen laten vallen op ‘de postmoderne kenmerken’ in de roman *Letter en geest. Een spookverhaal* (1982) van de Nederlandse schrijver Frans Kellendonk (1951-1990). Meteen voelde ik me aangetrokken door de stilistische rijkdom, de humor, de haarscherpe beschrijvingen, de Bijbelse intertekstualiteit, de fantasie, de stof die tot nadenken gaf en nog andere elementen die mijn voorliefde voor Kellendonks fictie deden aanzwellen. Steeds bleven, in de jaren die daarop volgden, de romans van Kellendonk binnen handbereik en werd ieder voorwendsel aangegrepen om een of ander aspect van zijn werk te bestuderen. Deze bescheiden bijdrage tot de Kellendonkstudie is een verwezenlijking van mijn jarenlange verstandhouding met de literaire productie van een schrijver die mij maar blijft boeien. Over Kellendonks romans raakt men maar niet uitgesproken. Dat zal ook blijken uit deze studie.

Zonder enige medeplichtigheid had dit onderzoek nooit volbracht kunnen worden. Ik zou hier vooreerst Prof. Dr. Sonja Vanderlinden en Prof. Dr. Myriam Watthée-Delmotte willen danken, voor de jarenlange samenwerking en hun vertrouwen in mijn werk. Ik hoop van harte dat onze nauwe samenwerking nog voor lang tot concrete realisaties op vakdeskundig gebied zal leiden. Dr. Stéphanie Vanasten wil bedanken voor haar lectuur van sommige delen van dit werk. Doorslaggevend op theoretisch vlak waren ook de discussies met Prof. Dr. Michel Lisse. Verder zou ik een aantal vakdeskundigen willen danken van wie het commentaar en de opmerkingen mijn onderzoek aanzienlijk hebben vooruitgeholpen: Prof. Dr. Elisabeth Leijnse, Prof. Dr. Hugo Bousset, Prof. Dr. Frans-Willem Korsten, Prof. Dr. Bart Vervaeck en Dr. Pieter Borghart. Allen hebben zij de moeite genomen om sommige van mijn teksten nauwgezet te lezen, om mij daarna van hun leerrijk commentaar te laten genieten. Bijzonder stimulerend voor dit onderzoek, op een directe of indirecte wijze, waren ook mijn discussies met Prof. Dr. Hugo Brems, Prof. Dr. Dirk De Geest, Dr. Carl Destrycker, Dr. An Faems, Prof. Dr. Roger Henrard †, Dr. Koen Rymenants, de heer Piet Struik O.P., Dr. Anne Lore Leloup en Veerle Nimmegeers (die het hele manuscript nog een laatste keer hebben herlezen), de heer Kurt De Belder, Bibliothecaris van de Universiteit Leiden en Directeur Universiteitsbibliotheek, en Dr. André Bouwman, Conservator Westerse Manuscripten van de Universiteit Leiden.



Inleiding

Literatuur, ethiek en Frans Kellendonk

In hoeverre kan een literair werk bijdragen tot de ethische ontwikkeling van zijn lezers, of juist niet? Dat is de problematiek die ten de grondslag ligt aan dit boek. Literaire werken kunnen inderdaad uitnodigen tot een verfijnder begrip van wat de lezer als een ethisch bestaan beschouwt. Daarmee bedoel ik een bestaan dat steunt op waarden zoals wederzijds respect, naastenliefde, vriendschap of gastvrijheid die voor de lezer het fundament vormen van wat hij als het ‘goed leven’ beschouwt en bijdragen tot het welzijn van de gemeenschap waartoe hij behoort. Die waarden verschillen uiteraard van lezer tot lezer en zijn dus volledig subjectief. Waarde wordt toegekend en is met andere woorden geen inherente invariant die het gewaardeerde object altijd al bezat. Deze studie beperkt zich niet tot het geven van een genuanceerd antwoord op de vraag hoe een literair werk zijn lezers kan aanzetten tot overwegingen van ethische aard; ze wil ook premissen bieden voor een methode om de ethische inslag van een literair werk aan het licht te brengen.

Vandaag de dag lijkt het beoefenen van literatuurwetenschap zich vooral te willen rechtvaardigen vanuit haar institutionele inbedding. We kunnen ons afvragen of deze tendens een dreiging vormt voor onderhavig onderzoek, waarin ruim aandacht wordt besteed aan tekstanalyse en – ‘erger’ nog – tekstinterpretatie. Ik ben van mening dat iedere discipline zijn eigen beperkingen heeft, vandaar de nadruk die steeds opnieuw gelegd wordt op interdisciplinaire invalshoeken. Een methodologisch gericht onderzoek naar de ethische inslag van literatuur valt in deze context absoluut te rechtvaardigen. Dat neemt niet weg dat verder diepgaand onderzoek naar de manier waarop de tekstgerichte en interpretatieve benadering de institutionele kan belichten en aanvullen een must is. Dat onderzoek moet gevoerd worden in het bewustzijn van de begrenzings van iedere discipline. In het tijdschrift *Nederlandse letterkunde* verscheen een artikel van Gillis Dorleijn (2009) waarin hij de klemtoon legt op het onverenigbare karakter van literatuursociologie en tekstanalyse. Wel is tekstanalyse volgens hem relevant voor een tekstgerichte onderzoeksvraag die binnen het institutionele kader gesteld wordt. Voor non-fictie lijkt het voordeel van tekstanalyse vooral te liggen in de strategische, hiërarchiserende, positionerende geledingen met literair-historische achtergrond waartegen de tekst zich plaatst. De fictionele tekst beschouwt Dorleijn als een “positioneringsdaad” (Dorleijn 2009: 11) van de auteur – zelfprofilering waaraan hij strategisch kan sleutelen en die tekstanalytisch benaderd kan worden aan de hand van allerhande “indicatoren” die in de tekst te vinden zijn^{1*}.

Dorleijn is niet de enige neerlandicus die een kritische stand van zaken over de problematiek heeft geboden. Ook de Amsterdamse hoogleraar Thomas Vaessens heeft

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 13 e.v.

zich in zijn geruchtmakende boek *De revanche van de roman* (2009) over de kwestie gebogen. Voorliggend werk kan op het eerste gezicht bovendien baat hebben bij Vaessens' argumentatie. Toch wens ik die te nuanceren om de originaliteit en het belang van deze studie in het licht te stellen. Zoals Dorleijn constateert Vaessens een polarisering onder de literatuurbeschouwers. Enerzijds zijn er de relativisten, meent hij, die hun wetenschap zodanig neutraal willen beoefenen dat zij niet meer aan tekstanalyse doen. Wat het Nederlandse taalgebied betreft, zijn dat vooral de literatuursociologen en andere Bourdieufreaks. Lijnrecht tegenover die institutionele aanpak plaatst Vaessens een traditionalistische garde bestaande uit humanistische filologen die niet terugdeinzen voor tekstinterpretatie en wier tekstkeuze in ruime mate beïnvloed wordt door waardeoordelen, zo niet bewondering voor de gekozen auteur. Vaessens pleit dan ook voor een verzoening tussen beide strekkingen. Een oplossing ziet hij in wat hij 'laatpostmodern', cultural studies noemt, begrijp: minder radicaal politiek gedreven cultural studies, maar toch geëngageerd:

We moeten literaire teksten lezen als ideologisch geladen interventies van auteurs in een publieke sfeer, zonder daarbij onmiddellijk klaar te staan met de hakbijl van de deconstructie of de politiek correcte meetlat van het postmodernisme. Teksten willen, met alle morele en intellectuele onhandigheden die ze misschien bevatten, serieus genomen worden als bijdragen aan heel reële debatten. (Vaessens 2009: 224)

Bovenstaande polarisering stuit op het verwijt dat ze veel weg heeft van een karikatuur – zeker als men deze in een Vlaamse context bekijkt, waar het literatuurdebat blijkbaar minder doordrongen is van de sociologische problematisering. Niettemin getuigt ze van een zeker onbehagen in de contemporaine literatuurbeschouwing, waarop adequaat gereageerd dient te worden. De aandacht opnieuw richten op de tekst door de nadruk te leggen op zijn ideologisch potentieel behoort daar zeker toe. Respect voor de tekst en wat hij te vertellen heeft, veronderstelt echter een methodisch weloverwogen aanpak van het studieobject. Zo kan naar aanleiding van Vaessens' citaat de vraag gesteld worden of zomaar een vanzelfsprekend verband gelegd kan worden tussen de inhoud van de tekst enerzijds en de auteursintentie anderzijds. De nadruk die op het ideologische gehalte wordt gelegd, heeft als gevolg dat de tekst bij Vaessens meer wordt dan het symptoom van een auctoriële positioneringsdaad, zoals bij Dorleijn. Verder kan men zich afvragen of er zomaar een eenduidige inherente boodschap toegekend kan worden aan een literaire tekst.

Om met de mogelijke meerduidige interpretatie van een literaire tekst rekening te houden, verdient het betoog van de literatuurbeschouwer een nuancering die afgestemd is op de singulariteit van het onderzoeksobject. Zo een betoog getuigt van het bewustzijn dat lecturen van elkaar verschillen en bij de lezer een nieuwe gedachtestroom en affecten op gang brengen. Eerlijkheid ten opzichte van de singulariteit van de tekst veronderstelt verder theoretische consistentie en consequentie. De neiging kan soms ontstaan om zich al te zeer door persoonlijke voorkeuren te laten meeslepen. Het is trouwens onmogelijk om zodanig afstand van zichzelf te nemen dat er

sprake kan zijn van een ‘smetteloze metapositie’ ten opzichte van het studieobject². Twijfel is daarom een trouwe partner van de interpreterende lezer: er moet respect getoond worden voor de tekst, zijn vorm, zijn inhoud, met het bewustzijn dat de betekenis die aan de tekst wordt toegekend in doorslaggevende mate van de lectuur zelf afhangt. Eerlijkheid ten opzichte van de tekst veronderstelt verder dat tekst en theorie met elkaar in discussie treden en elkaar daardoor wederzijds verhelderen maar ook kritisch nuanceren. Een geschrift op een passieve wijze gebruiken louter als illustratie of als toepassing van een theorie is op zijn minst gebrekkig. Iedere theoretische inbreng dient aangepast te worden aan de tekstuele en metatekstuele omgeving waaraan hij onderworpen wordt.

Voor de zelfbewuste literatuurwetenschapper kan de singulariteit van de tekst optreden als een methodologisch criterium dat niet alleen onomzeilbaar is, maar ook kan fungeren als een wetenschappelijke troef. Met Derek Attridge ben ik van mening dat een literair werk geen statisch object is maar een “event”, een gebeurtenis die plaatsvindt dankzij het werk van de lezer, waardoor de betekenis van het werk eerder het gedrag vertoont van een werkwoord (Attridge 2005: 11). Als gebeurtenis kan het literaire werk een reeks effecten teweegbrengen die via de lezer ook op diens culturele, sociale en politieke omgeving kunnen doorwerken. Vanwege de singulariteit van de tekst kan op die effecten niet vooruitgelopen worden, maar het is net dat onvoorzienbare dat het ethische karakter van de literatuur tot stand brengt. Door middel van de lectuur als gebeurtenis raken de bereidwillige lezer en zijn omgeving geconfronteerd met een ‘onanticipeerbare’ andersheid die de persoonlijke overtuigingen stevast aan het wankelen kan brengen. Het is in die ontstellende kracht van de literatuur dat de ethische dimensie ervan schuilt: de literatuur is in staat om de lezer te confronteren met het onverwachte, het radicale andere, zodanig dat hij ertoe geleid wordt om zijn verantwoordelijkheden ten opzichte van de andere te herdefiniëren. Of zoals Derek Attridge het zegt:

[L]iterature’s distinctive power and potential ethical force reside in a testing and unsettling of deeply held assumptions and transparency, instrumentality, and direct referentiality, in part because this taking to the limits opens a space for the apprehension of the otherness which those assumptions had silently excluded. (Attridge 2004: 30)

In dat opzicht zou aangenomen kunnen worden dat hoe meer onverwachte andersheid een tekst tentoonspreidt, hoe groter zijn ethische potentieel is. Hoewel de canon van de wereldliteratuur ondertussen al tientallen jaren onder vuur ligt, kunnen we ons afvragen of sommige klassiekers hun unieke status niet net aan dat ethische potentiëel te danken hebben; zelfs na al die eeuwen zouden de vragen die ze bij hun lezers oproepen zo ontstellend zijn dat zij ook vandaag de dag succes blijven boeken. Hierbij moet nog benadrukt worden hoezeer de andersheid, zoals het begrip in dit boek gehanteerd wordt, bepaald wordt door het perspectief – hoezeer het met andere woorden vooral andersheid is voor de focalisator ervan:

In other words, there is no transcendent other [...], there is only an other that presents itself to a specific subject in a particular place and time; otherness is always otherness to someone [...]. And the other does not come from some totally other place, but is a product of the identical constituting act that has produced the self/same which perceives it as other. (Attridge 2004: 99)

In dit boek wil ik niet alleen ingaan op een aantal literaire modaliteiten waarin de ethisch geladen vraag naar de verantwoordelijkheden ten opzichte van de andere tot uiting komt. Hier komt ook aan bod in hoeverre een literair antwoord geboden kan worden op die vraag. Om hierop in te gaan werd gekozen voor het werk van de Nederlandse auteur Frans Kellendonk (1951-1990).

Kellendonk heeft in zijn korte levensloop slechts vier romans³ gepubliceerd. Toch staat hij bekend als een van de meest controversiële Nederlandse auteurs van het eind van de twintigste eeuw. Aanvankelijk werd hij door de kritiek beschouwd als de theoreticus van het zogenoemde *Revisor*-proza, de literaire tendens waartoe hij het vaakst gerekend wordt en die geassocieerd wordt met de auteurs die zich begin de jaren tachtig rond het literaire tijdschrift *De Revisor* schaarden. Dat neemt niet weg dat Kellendonk met zijn laatste roman, *Mystiek lichaam* (1986), de koudwatervrees voor maatschappelijk debat achter zich gelaten heeft, en daarmee het verwijt dat het *Revisor*-proza aangewreven kreeg⁴. De roman zorgde immers voor een geruchtmakende ideologische rel, terwijl er volgens sommige critici geen vuiltje aan de lucht was. Toeval of niet? Kellendonk had ondertussen de redactie van *De Revisor* verlaten. Op deze diachronische invalshoek kom ik later terug. Voorlopig wil ik hiermee vooral aantonen dat de canoniek geworden complexiteit van Kellendonk, die niet zelden de vorm van de paradox aanneemt, van hem een geschikte literaire figuur maakt om in te gaan op de vraag naar de verantwoordelijkheid ten opzichte van de andersheid.

Twee niveaus, in aanraking met elkaar

Kellendonks werk laat het bovendien toe om onze ethische vraag op ten minste twee niveaus te stellen: ter hoogte van de lectuur van zijn romans enerzijds – nog anders uitgedrukt: ter hoogte van de lezer en zijn leesdaad – en ter hoogte van de inhoud ervan anderzijds. Aan de ene kant kan de lectuur van Kellendonks romans gepaard gaan met een uitnodiging aan de lezer om de andersheid te leren waarnemen. Aan de andere kant voeren de romans situaties op waarin de beoordeling van de andersheid geproblematiseerd wordt. Beide niveaus komen dan in aanraking in de volgende probleemstelling: kan de confrontatie met de andersheid zoals die in de romanwereld opgevoerd wordt de lezer helpen in zijn eigen houding t.o.v. de andersheid? Die vraag doet er meteen een tweede opdagen: in hoeverre kan de methode waarmee een boek op een verantwoorde, ‘ethische’ manier gelezen wordt aan de hand van de tekst zelf opgebouwd worden? Zo zal blijken dat die ethische lectuur in de romanwereld het duidelijkst uitgedrukt wordt door de filiatiedynamiek, hiermee bedoel ik de dynamiek die, op diëgetisch vlak, uitdrukking geeft aan de band, de tijdruimtelijke opstel-

ling en de afhankelijkheid tussen kind en vader en/of moeder. Laten we de twee bovengenoemde niveaus uitvoeriger bespreken met het oog op wat ons te wachten staat.

Het eerste niveau betreft de relatie tussen de lezer, zijn leesgedrag en de tekst. Uit wat volgt, zal blijken dat het werk van Kellendonk de eenduidige lectuur ervan steevast op de proef stelt. Telkens moet de deur op een kier gehouden worden voor de mogelijkheid van een andere interpretatie. Nog anders uitgedrukt: Kellendonks romans nodigen uit tot een lectuur die ontvankelijk blijft voor de andersheid die het werk te bieden heeft.

Om hier concreter op in te gaan, kan met het citaat van een toonaangevend criticus begonnen worden: “[E]en schrijver die vaak is misgelezen”. Met die termen omschreef Arjan Peters het werk van Kellendonk. Zijn romans werden toen net heruitgegeven. Het oordeel van Peters dient met fluwelen handschoenen aangepakt te worden. Met zijn opvatting over het mislezen doet hij het beeld van de ‘goede’ lezer ontstaan voor wie het mogelijk is om een tekst eenduidig (correct) te lezen in overeenstemming met wat er duidelijk te lezen staat. Een tekst dwingt zijn lezer echter niet tot het naleven van (lees)regels die voor iedereen zouden gelden. Hermans’ *Nooit meer slapen*, Claus’ *Het verdriet van België*, Van den vos Reynaerde leggen hun lezer geen unieke, correcte leeswijze op om hun betekenis te doorgronden. En mocht een tekst letterlijke richtlijnen ter attentie van zijn lezers bevatten, dan nog blijven de lezers vrij om die te volgen of niet. Als zij dat wensen, mogen zij zich aan hun eigen interpretatie houden. Ten hoogste kan de lezer door de tekst *uitgenodigd* worden om met zijn lectuur een of andere richting in te slaan. Ook bestaat er niet zoiets als een ‘ideale’ lezer die in staat zou zijn om om het even welke tekst op een ideologisch correcte manier aan te pakken⁵. Iedere lezer draagt door zijn lectuur bij tot de betekenis van de tekst. In dat opzicht blijft de betekenis van een tekst van meet af aan onvoltooid en mogelijkkerwijs in tegenspraak met andere lecturen ervan.

De stelling van Arjan Peters over de aanpak van Kellendonks werk kan nog op een andere manier gelezen worden. Zijn woorden kunnen immers ook geïnterpreteerd worden vanuit het oogpunt van de *lectuur* die van het werk wordt gemaakt. Ik bedoel hiermee dat Peters’ woorden betrekking kunnen hebben op de houding die de lezer aanneemt om een tekst te lezen: zijn leesgedrag. Zodoende verschuift de aandacht van de zogenaamde duidelijke leesregels die de tekst bevat en van de superlezer naar de manier waarop dat geschrift gelezen kan worden. Zo ontstaat het beeld van Kellendonk als schrijver die ook op een ‘betere’ manier gelezen kan worden dan in het verleden gedaan werd. Die lectuur zou dan uitgevoerd worden door een lezer die geen superlezer is, maar wel in staat is om aan zijn lectuur van het oeuvre van Kellendonk een zekere ethische basis te geven.

De kwestie van het ‘goede’ of ‘slechte’ leesgedrag ten opzichte van Kellendonks oeuvre heeft tot op heden op een doorslaggevende wijze bijgedragen tot het beeld van de auteur dat allengs in de media is ontstaan. Dankzij een slechte lectuur heeft Kellendonk zelfs zijn plaats in de canon verworven, als men Daniël Rovers⁶ mag geloven.

Ook zijn het de gevolgen van dat leesgedrag die ervoor hebben gezorgd dat Kellendonk en zijn oeuvre er voor sommige critici nog steeds zo actueel uitzien⁷, zoals in wat volgt zal blijken.

In de literatuurgeschiedenissen wordt de auteur Kellendonk met het ‘academisme’ verbonden. Deze literaire tendens⁸ gaf uitdrukking aan een radicale scepsis ten opzichte van verklaringsmodellen van de realiteit – zowel realistische literatuur als allesomvattende ideologieën – en legde de nadruk op de verbeelding (Anbeek & Goegebuure 1988; Anbeek 1990). Door Frans Ruiten en Wilbert Smulders wordt het academisme dan ook beschouwd als een soort culturele weerspiegeling van de ontzuiling⁹. Het ‘academisme’ werd vertegenwoordigd door auteurs die zich, net als Kellendonk, geschaard hadden rond het literaire tijdschrift *De Revisor*, vandaar dat ook van ‘*Revisor*-proza’ werd gesproken. Het ging om Kellendonk, Dirk Ayelt Kooiman, Nicolaas Matsier en Doeschka Meijnsing. Na het succes van zijn korte roman *Bouwval* werd Kellendonk tot de redactie van het tijdschrift toegelaten¹⁰. In een interview met Maarten ’t Hart verwoordde hij wat naderhand door veel critici beschouwd zou worden als de literatuuropvatting van de *Revisor*-auteurs: “Misschien kun je het zo zeggen: wij stellen, als we een verhaal vertellen, de vorm van dat verhaal, de vorm van die mededeling, tegelijkertijd ter discussie, zodat de lezer weet wat hij leest en dus kritisch kan blijven.” (Kellendonk 1980: 2) Aan de hand van het citaat van Kellendonk kan tevens opgemerkt worden dat deze ‘misgelezen’ auteur al aan het begin van zijn carrière eraan dacht het leesgedrag te bevorderen.

Na de publicatie van *Mystiek lichaam* in 1986 – Kellendonk had de redactie van *De Revisor* toen verlaten – brak de zogenaamde ‘affaire *Mystiek lichaam*’ uit, en dat is meteen het tweede feit uit Kellendonks loopbaan waarop de literatuurgeschiedenissen het meest hun aandacht richten¹¹. In zijn recensie van de roman sprak vooraanstaand criticus Aad Nuis (1986a) zich zeer ongunstig uit. Door Nuis werd Kellendonk van homohaat en vooral antisemitisme beschuldigd. De recensent gebruikte sommige passages uit de roman die hij verbond met uitspraken van Kellendonk in een interview met H.M. van den Brink voor *NRC Handelsblad*. In dat interview, dat enkele weken daarvoor plaatsvond, gaf de schrijver uiting aan zijn ongeloof in een multiculturele samenleving:

De luie suggestie dat er zoiets als een multiculturele samenleving zou kunnen bestaan is even gevaarlijk als een eng nationalisme. Alsof mensen niet voor een groot deel hun identiteit ontlenen aan de cultuur die hen omringt. Dat soort domheid, dat soort goedbedoelde achterlijkheid – daar maak ik me zorgen om. Een straat waar men op de ene hoek een katholieke kerk probeert te handhaven, op de andere een moskee en nog een hindoetempeltje ergens in het midden, is een straat waar binnen de kortste keren geen godsdienst en helemaal geen gemeenschap meer zullen zijn. (Kellendonk in gesprek met Van den Brink 1986)

Vrij vlug ontstond een rel die een tweespalt veroorzaakte onder de kritiek. Enerzijds waren er de aanhangers van Kellendonk. Hun argumenten berustten vooral op de ‘antirealistische’ literaturopvatting van de *Revisor*-auteurs, het ironische gehalte van

de roman waardoor definitieve eenduidige interpretatie onmogelijk wordt, en de onmogelijkheid om een auteur verantwoordelijk te stellen voor de uitspraken van zijn personages – het interview voor *NRC* was men even vergeten. Anderzijds waren er zij die zich rond Nuis geschaard hadden. Vermeldenswaard is Carel Peeters' reactie in *Vrij Nederland*: hij reageerde eerst nogal evenwichtig op de roman ("Dat *Mystiek lichaam* een briljant geschreven en gecomponeerde roman is, wil niet zeggen dat ik het nadrukkelijke beroep op de metafysica van de Bijbel zo toejuich", Peeters 1986a), maar hij slaagde er wel in om zijn mening een paar weken later, zodra de storm losgebarsten was, om te buigen tot "Briljante achterlijkheid" (Peeters 1986b). Zodanig dat Peeters zich blijkbaar verplicht voelde om zich voor zijn meningsverandering te rechtvaardigen in een derde artikel, op 18 oktober verschenen in *Vrij Nederland* (Peeters 1986c).

Het is niet mijn bedoeling om voor de zoveelste maal de 'affaire *Mystiek lichaam*' over te doen. Daarover is al voldoende inkt gevloeid¹². Veeleer wil ik er hier op wijzen dat het beeld van Kellendonk vandaag nog steeds voor een deel berust op de rel die na de publicatie van Kellendonks *Mystiek lichaam* is ontstaan, en minder op Kellendonks teksten. Zo worden Kellendonk en zijn oeuvre door de *Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam* (SLAA) in de volgende bewoordingen voorgesteld:

Geen Nederlandse schrijver is dezer dagen actueler dan de in 1990 overleden Frans Kellendonk. Vijftien jaar vóór het 'multiculturele drama' en de opkomst van het fortuynisme sprak hij al zijn scepsis uit over het multiculturalisme. Kellendonk zette dit uiteen in een interview (NRC, 1986) naar aanleiding van zijn nieuwe, en naar later bleek laatste, roman *Mystiek lichaam*: een groteske familiegeschiedenis waarin korte metten wordt gemaakt met de geseulariseerde en versnipperde samenleving, en waarin harde noten worden gekraakt over onder meer joden, vrouwen, homoseksuelen en geldwolven. Het belang van Kellendonks schrijverschap wordt dit najaar benadrukt in de uitgave van de romans [...]. (<http://www.slaa.nl/artikel/224/>, laatst geraadpleegd op 30 augustus 2008)¹³

Iets verder wordt Kellendonk zelfs aangekondigd als een "Houellebecq avant la lettre". Berustend op de terminologie van Jérôme Meizoz (2007; 2009 & 2011), zou verklaard kunnen worden dat een dergelijk discours spijtig genoeg bijdraagt tot een schrijverspostuur dat amper steunt op de geschriften van de auteur. En als zijn oeuvre er dan toch bij betrokken wordt, dan wordt er eenduidig een verband gelegd met Kellendonks interview voor *NRC Handelsblad* – zoals Nuis dat twintig jaar daarvoor in de *Volkskrant* gedaan had, maar wel om Kellendonks boek af te breken. Door de SLAA wordt het verband tussen interview en roman *positief* overgebracht, provocatie als commercieel argument. Bovendien ontstaat op deze manier een verheerlijkt, geïdoliseerd beeld van een schrijver – een institutioneel gedetermineerde image dat los komt te staan van het (strikt) literaire ambt dat Kellendonk volbracht heeft. In dat opzicht wordt de schrijver het slachtoffer van een praktijk die hij in een van zijn essays juist verwierp, omdat idolatrie zo weinig respect toont voor het dynamische mysterie dat de realiteit altijd zal zijn: "Idolatrie is verstarring, een proces van organisch naar mechanisch, van levend naar dood" schreef hij (1993: 855). De auteur

wordt als een soort profeet van het maatschappelijke verval beschouwd. Arjan Peters kondigde het ironisch aan in de titel van zijn artikel voor *De Volkskrant*: “Kellendonk werd gepromoveerd tot ziener die ons het nakijken gaf”. En verder: “Ethiek en religie, door de Verlichtingsdespoten te lang veronachtzaamd, zijn weer een factor van betekenis, niemand die dat nu niet onderschrijft, maar Kellendonk wist het toen al.” (Peters 2006)

De hierboven vermelde ‘ethical turn’ die we aan het beleven zijn, heeft in Kellendonk blijkbaar een voorloper gevonden. Aan die ethisch gerichte beeldvorming hebben waarschijnlijk ook de columns van Bas Heijne in *NRC Handelsblad* bijgedragen, waarin Kellendonk ter sprake kwam. Voor hem is Kellendonk een schrijver die “[voorstelde] te ‘geloven’ in de grote woorden in ons leven, zonder ze een bovenmenselijke waarheid toe te dichten”, nu die grote woorden als God, Liefde, Eeuwigheid als lege omhulsels ontmaskerd werden. (Heijne 2001: 15) In dat opzicht “[was] *Mystiek lichaam* [...] zijn tijd een paar jaar vooruit”, voegt hij er nog aan toe (Heijne 1992). Die mening wordt ook door Jaap Goedegebuure gedeeld, voor wie “het door Kellendonk geuite wantrouwen jegens de multiculturele samenleving [...] anderhalf decennium vooruitloopt op de stellingname van sceptici als Pim Fortuyn en Paul Scheffer.” (Goedegebuure 2009: 193; 2010: 37)

Verder blijft ook het beeld dat Nuis Kellendonk in de schoenen schoof de schrijver hardnekkig achtervolgen. In 2004 herinnerde René Marrès – zich blijkbaar godgeleijke zienersattributen toe-eigenend – naast de verheven positie van de vrouw en de antisemitische passages nog eens aan de oudtestamentische ‘achterlijkheid’ van Kellendonks laatste roman:

Kellendonk wilde ons dus met zijn pleidooi tegen de civilisatie vermoedelijk toch niet terug in de bomen hebben. Hij wilde – in zijn roman [*Mystiek lichaam*, MS] – terug naar de Oudtestamentische situatie. [...] Hoe kon hij terugvallen in deze volstrekte achterlijkheid? De enige verklaring die ik kan bedenken is zijn ziekte. Zijn roman is een wraakneming op zijn eigen geaardheid, die tot ziekte leidde, en op de homo in het algemeen. (Marrès 2004: 151)¹⁴

Al geeft Kellendonk in zijn interviews¹⁵ herhaaldelijk uiting aan een nostalgisch verlangen naar gemeenschap, naar een harmonische samenleving, dat ook in zijn romans teruggevonden kan worden, en al gebruikt hij daarvoor vaak een katholieke terminologie¹⁶, zijn fictie kan er ons regelmatig aan herinneren hoe onmogelijk, hoe te vermijden zelfs, ieder ideaal moet zijn. (Boon 1998a: 10-12) In zijn fictie kunnen misschien wel sporen van verlangen gelezen worden, zoals onder meer Goedegebuure (1990) dat beweert, in dat geval is het echter geen verlangen uit de oude doos, maar een nuchter verlangen, bewust van de onmogelijkheid van enige verwezenlijking. Deze paradoxale dynamiek waarin verlangen met afstand gepaard gaat, kan misschien ook teruggevonden worden in de manier waarop Goedegebuure Kellendonks dualistische gebruik van de Bijbel kenmerkte: “afstand nemen zonder het contact te verbreken.” (Goedegebuure 1997: 132) Aan de hand van sommige van zijn uitspraken kan Kellendonk enerzijds als een conservatief nostalgicus geschetst worden.

Beweren dat “[z]ijn werk getuigt van een houding die de fragmentering niet aanvaardt en die blijft streven naar eenheid” (Vink 1990)¹⁷ is anderzijds een onvolledige bewering.

Laten we terugkeren naar de vraag naar de ethische houding ten opzichte van de andersheid, die wij op het eerste niveau gesteld hadden. Wat de lezer en diens leesgedrag betreft, kan beweerd worden dat de romans van Kellendonk uitnodigen tot een andere lectuur: een lectuur die afstand neemt van de vereenvoudigende en eenduidige denkkaders die het postuur van de auteur tot nog toe voor een groot deel geschapen hebben¹⁸ – een lectuur die rekening houdt met de discrepantie tussen de auteur als mens¹⁹, zijn uitlatingen in het kader van het institutioneel traject dat hij aflegt en zijn ethos: het auteursbeeld zoals het ontstaat louter aan de hand van zijn teksten. Zo kan, achteraf bekeken, de hele rel rond het verschijnen van *Mystiek lichaam* alsook de auctorale beeldvorming die daaruit ontstaan is door de hedendaagse lezer beschouwd worden als verwittiging om het leesgedrag voortdurend aan de orde te stellen²⁰.

Maar niet alleen het postuur van de auteur zoals het allengs tot stand is gekomen, vergt een andere lectuur, zoals hierboven aangetoond werd. Dat is ook zo voor de romanwereld van Kellendonk. Zo belanden wij bij het tweede niveau waarop de vraag naar de verantwoordelijkheid ten opzichte van de andersheid gesteld wordt. De romans van Kellendonk vormen niet alleen een uitdaging tot een ander leesgedrag²¹, zij leggen ook de grondslag voor een ethiek van de lectuur die op de diëgese steunt en waarop de lezer naderhand zijn eigen leesgedrag kan afstemmen. Deze ethiek is meer specifiek een uitnodiging tot de (h)erkenning van het onvermogen waarmee iedere lectuur gepaard gaat. De term ‘onvermogen’ duidt op het feit dat een ethische lectuur, zoals die aan de hand van Kellendonks romanwereld ontworpen kan worden, berust op de (h)erkenning van het onvermogen om aan de hand van die lectuur tot een voltooide betekenisgeving te komen. Geleidelijk aan zal de vraag rijzen in hoeverre de filiatiedynamiek in Kellendonks romans beschouwd kan worden als een allegorie van zo een ethische lectuur: in iedere roman van Kellendonk treedt de vader op als een paradigma van het onvermogen, dat de zoon maar niet goed genoeg kan waarnemen – nog een onvermogen, dus. Vandaar dat de zoon er maar niet in slaagt om zijn vader te vertellen en dus ‘leesbaar’ te maken. De romans van Kellendonk tonen vaders die maar blijven voortspoken in de erfenis die zij aan hun zoon nalaten. Die filiatiedynamiek doet de vraag rijzen naar de manier waarop de andere waargenomen wordt en naar de verantwoordelijkheid van de waarnemer tegenover die andere. De zoon zal zijn vader als andere dus moeten leren (h)erkennen in het onvermogen dat de vader tentoonspreidt en in het onvermogen waarmee de waarneming van de vader gepaard gaat. Herkennen veronderstelt hier tevens erkennen. Als de zoon zijn vader herkent, op basis van diens lichamelijke kenmerken bijvoorbeeld, dan gaat die herkenning gepaard met de erkenning van de vader als vader. Hierop steunt de basis van de autonomie waarnaar de zoonfiguur streeft: afstand nemen van de spookachtige vaderfiguur. Er niet meer achter lopen.

Ethische lectuur, voor welke lezer?

Zoals de filiatiedynamiek in Kellendonks diëgetische wereld uiting geeft tot een ontstellende confrontatie met de andersheid, zo ook moet de lectuur van de romans beschouwd worden als een ontmoeting met een ‘onanticipeerbare’ andersheid die de overtuigingen van de lezer op losse schroeven zet. Beide niveaus problematiseren de waarneming van een complexe realiteit en de implicaties daarvan op ethisch vlak: in hoeverre heeft die onthutsende ervaring van de andersheid bijgedragen tot een beter begrip van mijn verantwoordelijkheden ten opzichte van de andere? Daarom worden de regels van de ethische lectuur waarmee dit onderzoek wordt afgesloten in eerste instantie voorgesteld als regels van wat een ‘atopische’ waarneming genoemd werd: een waarneming die de andersheid als zodanig zo goed mogelijk zou omhelzen. De atopische waarneming kan beschouwd worden als een manier om de andersheid van de andere beter te leren inzien. Hierin liggen mijns inziens ook de krachtlijnen van de atopische waarneming: ondanks de nauwkeurige omschrijving waaraan het onderworpen zal worden, is het begrip flexibel genoeg om voor verdere toepassing vatbaar te blijven. De atopische waarneming van het verleden zou mijns inziens bijvoorbeeld kunnen bijdragen tot de verdere uitwerking van geschiedenisopvattingen die narratieve interpretaties en lineaire tijdsindelingen op losse schroeven zetten, zoals de aanpak die door de Canadese theoreticus Jean-François Hamel (2006) ontworpen werd. Naast het theoretiseren van de lectuur, zoals hier voor gekozen werd, kan de atopische waarneming ook bijdragen tot de reflectie over de ontvangst van de andere, in tijden waar de zogenaamde ‘Fortress Europe’ het al jaren lang niet eens raakt over haar migratiebeleid.

Omdat dit onderzoek zich toespitst op de lectuur, duikt logischerwijze regelmatig de term ‘lezer’ op. De lezer zoals hij hier begrepen wordt, staat dicht bij de omschrijving die Luc Herman en Bart Vervaeck geven van “voorgewende lezer” (Herman & Vervaeck 2005: 28). Die lezer is uiteraard een abstractie die ik desondanks niet essentialistisch wil opvatten of wil idealiseren. Ik wil er eerder een bescheiden lezer van maken. Zo zal zo exhaustief mogelijk ingegaan worden op de *keuzes* die de vertelling aan de lezer overlaat, de verschillende manieren waarop hij op sommige passages kan reageren. Dit veronderstelt dat de lezer zich op bepaalde momenten ‘aangesproken’ kan voelen en op die manier dicht komt te staan bij de ‘narratee’, de “aangesprokene van het verhaal” (Herman & Vervaeck 2005: 28). Toch wil ik mij bij de term ‘lezer’ houden aangezien het in Kellendonks romans de leesdaad is die regelmatig opgevoerd wordt en aan de lezer de gelegenheid geeft om zich in zekere mate met een of andere gedramatiseerde lezer te identificeren. Aan de lezer wordt, met andere woorden, de keuze overgelaten om zich als lezer op een of andere manier aangesproken te voelen, en uitgenodigd om instemmend te reageren of niet op de tekst. Het gaat me hier dus zowel om de lezer als geadresseerde van de verteller als om de eventuele identificatie met de representatie van de lezer die zijn leesdaad aan het uitvoeren is²².

Twee delen

Mijn bedoeling is om Kellendonks romans anders dan louter via zijn werk en uittalingen aan te snijden. De toegepaste werkwijze nodigt dan ook uit om ‘Kellendonk’ iets minder centraal te plaatsen²³. Voortaan zal zijn werk iets meer ex-centrisch gelegen zijn, van de schijnwerpers verwijderd worden om toch te worden verhelderd. De romans die in de volgende bladzijden geanalyseerd worden, zullen zelfs vanuit een *boek* benaderd worden, via wat achteraf “the defective cornerstone of the whole system” bleek te zijn, om met Paul de Man over de allegorie te spreken (De Man 1982: 775). Hieraan moet toegevoegd worden dat geen enkele van de aan Kellendonk gewijde studies de filiatiedynamiek²⁴ in diens romans als uitgangspunt neemt. Ook gaat geen enkele studie in op de problematiek van de verantwoordelijkheid tegenover de andersheid in Kellendonks romans, nog minder aan de hand van een ethiek van de lectuur. De relevantie van een dergelijke benadering blijkt nochtans uit de herhaaldelijke vaststelling dat Kellendonks romans verwarring zaaien in het leesgedrag.

In de theoretische onderbouw van een studie waarin ruime aandacht wordt besteed aan filiatiedynamiek zou je terecht veel psychoanalyse kunnen verwachten. Dat is hier echter niet het geval, behalve wanneer de pertinentie van een psychoanalytisch gerichte interpretatie op doorslaggevende wijze bijdraagt aan de argumentatie van het geheel. Zo wordt, wanneer dat een verhelderend inzicht biedt op de problematiek, een beroep gedaan op het werk van Sigmund Freud, Jacques Lacan, Marthe Robert en Slavoj Žižek. Desalniettemin, het literatuurtheoretische stramien dat mijn betoog doorloopt, berust – hoe eclecticisch het soms ook mag lijken – meer op taal filosofische verworvenheden. Om preciezer te zijn: op methodologisch en theoretisch vlak zorgden geschriften van auteurs die doorgaans met de deconstructie verbonden worden voor een rijke voedingsbodem. Die ‘deconstructivistische aanpak’ was aanvankelijk geen bewuste keuze, maar bood zich geleidelijk aan als de benadering die het best afgestemd leek op de bevindingen die zich tijdens de analyses voordeden. Paul de Mans doorslaggevende bijdragen tot de studie van ironie en allegorie, Maurice Blanchots opvattingen over dood en zelfmoord, Jacques Derrida’s lectuur van hun beider werk en zijn eigen geschriften waarin de waarneming ter sprake komt, Jacques Lacans reflectie over tragedie bieden een brede waaier aan disciplinaire invalshoeken die tot nog toe niet gebruikt werden voor een analyse van Kellendonks romans. Telkens zorgden deze en andere lecturen voor stimulerende, verhelderende, soms verrassende en zelfs positief ontstellende blikken op het studieobject. Hierbij werd ervoor gekozen om de voorkeur te geven aan de theoretische problematisering zoals zij door de tekst zelf, op het terrein, aangewakkerd wordt. Dat betekent dat hier niet gewerkt wordt aan de hand van een op voorrang opgesteld theoretisch kader. De theoretische bijdrage wordt bepaald door de problematiek zoals tijdens de tekstanalyse voor de dag komt.

Dit boek omvat twee delen. In het eerste hoofdstuk van deel één wordt het conflictueuze verband tussen de personages van de vader en de zoon in Kellendonks romans in de kijker geplaatst, met aandacht voor de gemeenschappelijke kenmerken en ver-

schillen tussen de vier romans. Er zal ingegaan worden op een probleem waarmee de zoon in elke roman van Kellendonk geconfronteerd wordt: na het terugtreden van zijn vader moet de zoon zich situeren tegenover een erfenis die het spoor van zijn vader draagt. Men kan zich echter afvragen of er sprake kan zijn van een ‘geschikte’ situering. Dit eerste deel loopt uit op de hypothese van een ideale positie van waaruit de figuur van andersheid die vader en zoon voor elkaar vertegenwoordigen, het best waargenomen zou kunnen worden, een positie die wij, vanwege de paradoxale situering ervan, ‘atopisch’ zullen noemen en die een kernbegrip zal worden in onze literaire zoektocht naar de ethische waarneming van de andere.

Het tweede deel van dit onderzoek probeert de atopische positie beter te omschrijven aan de hand van een leesmodel dat volgens drie nauw aan elkaar verwante sleutelconcepten werd opgebouwd: ironie, tragiek en groteske en ten slotte ‘entre deux morts’. Dat leesmodel mondt uit op een zekere lectuur van het begrip allegorie. Wat de efficiëntie van dat leesmodel uitmaakt – en wellicht ook zijn toepasbaarheid op andere literaire werken laat zien – is dat al die begrippen elkaar als het ware oproepen. De vragen die het ene begrip doet opduiken kunnen deels opgelost worden door middel van de andere begrippen. Mijn keuze werd uiteraard op een doorslaggevende wijze bepaald door de diëgesis, maar los daarvan zijn het ook de inherente methodologische beperkingen waarmee ironie, tragiek, groteske en ‘entre deux morts’ gepaard gingen die ervoor gezorgd hebben dat zij aangevuld moesten worden door middel van andere, verwante, concepten. In het open slot van dit onderzoek worden acht regels van de atopische waarneming uiteengezet. Deze regels, ontstaan uit een tekstgerichte analyse van Kellendonks romans, dienen om de andersheid op een ‘ethische’, verantwoorde wijze te leren ervaren. Deze regels zijn buigzaam genoeg om als methodologische basis te dienen voor verdere tekstanalytische toepassingen. Dat leg ik uit in de conclusie. Op die uiteenzetting volgt een voorstel om de filiatiedynamiek als een allegorie van de lectuur te beschouwen, met als modaliteit: een ethisch leesgedrag dat bewust is van zijn onvermogen.

Noten

1. Dorleijns invalshoek kan verder gelezen worden in het bredere kader van de zogenoemde ‘discourstheoretische aanpak’ van de literaire tekst. In die benadering wordt de tekst niet los beschouwd van de institutionele context die de productie ervan bepaald heeft en waarvan de tekst dus ook de sporen draagt. In dat verband verwijs ik onder meer naar het werk van Jérôme Meizoz (2004; 2007; 2009 & 2011), Ruth Amossy (1999; 2009 & 2010) en Dominique Maingueneau (2004 & 2009). Hieraan moet toegevoegd worden dat een steeds groter aantal onderzoekers in hun voetspoor treden, zoals de themanummers van de tijdschriften *Argumentation et Analyse du Discours* (3, 2009) en *COntEXTES* (8, 2011) laten zien.
2. Zie in dat verband ook Odile Heynders’ kritiek op de reconstructie van literatuuropvattingen op basis van “de systematische waarneming vanaf een metapositie van een literatuuropvatting”: “[E]lke reconstructie [is] een door de waarnemer zelf tot stand gebrachte, inhoudelijke constructie van tekstuele feiten.” (Heynders 2004: 47) En verder: “Maar hier duiken onmiddellijk de spoken van wetenschappelijke justificatie op; hoe bakenen we het feit (wat er gebeurd is), de representatie ervan, en de toenmalige en ‘mijn’ hedendaagse interpretatie en evaluatie eigenlijk af? Hoe kan de literatuurhistoricus de teksten anders waarnemen dan door hen te lezen? En zodra hij daarmee bezig is, heeft hij toch een objectiverende distantie opgeheven?” (Heynders 2004: 42)
3. Onder “romans” versta ik deel I en deel II van de indeling die Kellendonk uitverkoos voor zijn *Complete werk* (1992), m.n. *Bouwval* (1977); *De nietsnut. Een vertelling* (1979); *Letter en geest. Een spookverhaal* (1982) (Deel I), en *Mystiek lichaam* (1986) (Deel II).
4. Zie Arnold Heumakers & Willem Kuipers (1991) alsook Bas Heijne (1998b).
5. Die ‘ideale’ lezer kan uiteraard vergeleken worden met de ‘modellezer’ waarover Umberto Eco het heeft in *Lector in Fabula* (1985). Ook de modellezer van Eco is trouwens geen ‘concrete’ lezer. Hij stemt overeen met een tekstuele strategie die voor het grootste deel door de auteur bepaald wordt: “Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu’un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.” (Eco 1985 : 77)
6. “Zijn plaats in de canon heeft Kellendonk onder meer te danken aan slechte lezers.” (Rovers 2007: 298)
7. Zo merkte Peter Henk Steenhuis pertinent op: “Geen moderne Nederlandse schrijver is zo opgememd als Kellendonk. Enig wantrouwen is dus op zijn plaats, vooral ook omdat de dwepers de nadruk op het veinzen terwijl de andere helft van het begrip [de term ‘oprecht’ in Kellendonks definitie van de ironie, namelijk ‘oprecht veinzen’, MS] er vaak wat magertjes bijhangt.” (Steenhuis 2006)
8. Door Brems (2006: 390) voorgesteld als “[d]e creatie van een literaire stroming”.
9. Frans Ruiter en Wilbert Smulders: “Deze literatuur weerspiegelt niet alleen hét grote culturele drama van het Nederland uit de tweede helft van de twintigste eeuw (de drempels van verzuiling en ontzuiling), ze heeft bovendien in belangrijke mate het beeld bepaald dat van dat drama in de cultuur heeft postgevat.” (Ruiter & Smulders 1996: 335)
10. Voor meer details in verband met het academisme en het *Revisor*-proza verwijs ik naar de literatuurgeschiedenis van Brems (2006: 390 e.v.). Op bladzijde 708 staan tevens een reeks belangwekkende en pertinente doorverwijzingen naar andere publicaties rond het academisme en het *Revisor*-proza. Sindsdien verscheen nog een artikel van Kevin de Coninck: “*De Revisor* revisited. Over de literatuur van de desillusie” (2007) waarin de tendens, net als in Ruiter & Smulders

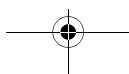
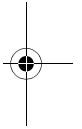
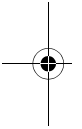
14 INLEIDING

(1996), voorgesteld wordt als een scharnier in de overgang van het modernisme tot het postmodernisme in Nederland.

11. Sipko Melissen (1998: 853-858) verbindt *Revisor*proza zelfs direct met de affaire *Mystiek lichaam* in de titel van zijn bijdrage over de literatuuropvatting van de *Revisor*-auteurs: “9 mei 1986: Frans Kellendonks roman *Mystiek lichaam* verschijnt. De literaturopvatting van de *Revisor*-auteurs”. (Melissen 1998: 853-858) De affaire wordt echter niet vermeld door Ruiter en Smulders (1996).
12. Naar kritische overzichten van de ‘affaire *Mystiek lichaam*’ verwijst Brems (2007: 708). Zie ook: Sipko Melissen (1998), Matthijs Engelberts (1994), Arjan Peters (2006) en Matthieu Sergier (2006).
13. Pieter Steinz had vier jaar daarvoor haast letterlijk dezelfde woorden gebruikt om Frans Kellendonk in te leiden in een artikel voor *NRC Handelsblad* (Stein 2002).
14. Zie ook Bas Heijne (1998a: 37).
15. Zie hiervoor onder meer Martien Kappers (1980 : 609), Willem Kuipers (1984) Jan Lampo (1984) en H.M. Van den Brink (1986).
16. In verband met Frans Kellendonks passie voor de theologie verwijs ik naar Klaas Vos (1991).
17. Dergelijke beweringen zijn ook te vinden bij Tom van Deel (1990; 1992).
18. Zo legt ook Barbara De Munnynck meer de nadruk op wat zij de “literaire merites” noemt van Frans Kellendonk, dan op het feit dat hij “*salonfähig*” geworden is: “De jongste jaren is het maatschappelijke klimaat in Nederland sterk veranderd. De Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam omschrijft Kellendonk als een ‘actuele’ schrijver [...]. Is Kellendonk *salonfähig* geworden? Het lijkt erop. Maar *salonfähig* of niet, belangrijker is dat de verzamelband *De romans* vier werken bevat [...] die een heruitgave verdienen op grond van hun literaire merites.” (De Munnynck 2006: 14) Zie verder nog Joost Zwagermans *Frans Kellendonk-lezing 2006. Tegen de literaire quarantaine* (2006) over de literaire quarantaine met morele waarden die Nederland zichzelf oplegt, waardoor rellen à la ‘affaire *Mystiek lichaam*’ ontstaan. De lezing is dan ook een pleidooi tegen de “reductionistische manier van lezen.” (Zwagerman 2006)
19. Wat Dominique Maingueneau de ‘personne’ noemt (Maingueneau 2004 : 106 e.v.).
20. Hoewel ik me minder kan terugvinden in het tweede deel van zijn bewering omdat daarin ingegaan wordt op de (wat mij betreft ondoorgroendelijke) auteursintentie, citeer ik hier ook graag Frans C. de Rover : “Nuis’ oordeel is deels het gevolg van een leeswijze waarin voorbijgegaan wordt aan de tegenstrijdigheden, deels het gevolg van opzettelijk verkeerd lezen waar het om antisemitisme zou gaan.” (De Rover 2003: 12) Het is dan ook nog de vraag of een roman als *Mystiek lichaam*, als hij dan wel als antisemitische roman gelezen wordt, ook bijdraagt aan het antisemitisme, zoals Dick Schram en Jan Hakenmulder pertinent aankaartten (Schram & Hakenmulder 1994: 120). Over de affaire *Mystiek lichaam* als uitdaging voor het leesgedrag verwijs ik verder naar Arjan Peters (2006).
21. Al moet de lezer daartoe bereid zijn. Zowel Rob Schouten als Hans Warren merkten op dat de lectuur van Kellendonks romans niet altijd zo aangenaam moet zijn voor zijn lezers (Schouten 1986; Warren 1993a). Dat kan in verband gebracht worden met de indruk van Stephan Sanders over Frans Kellendonks teksten: “Uit Kellendonks werk spreekt een tegendraadse, ongemakkelijke houding, als van iemand die op bezoek is bij zichzelf en zijn eigen tijd. Hij was en bleef een spookrijder, ook onder astronauten.” (Sanders 1995: 130)
22. Vergelijk met het begrip “lecteur virtuel” van Vincent Jouve: “[...] [L]e lecteur supposé par le texte et dont la fonction est de servir de relais de communication avec le lecteur réel. Le narra-

taire extradiégétique [...] se présente comme ce lecteur virtuel posé à l'horizon de l'œuvre comme hypothèse indispensable." (1992 : 19)

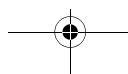
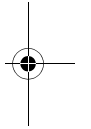
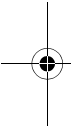
23. Hier ligt dan ook het grote verschil met de andere omvangrijke studie naar het werk van Frans Kellendonk, met name Tijn Boons *Het koppige hoofd dat niet wilde scheuren. Over Frans Kellendonk* (1998a). Mijn onderzoek mag niet als tegenvoeter opgevat worden van Boons lovenswaardige boek, dat trouwens ook de nadruk legt op het feit dat met het tegenstrijdige karakter van Kellendonk en zijn werk niet voldoende rekening gehouden wordt. Veeleer is het mijn bedoeling om het werk van Boon (zonder dat letterlijk in het onderzoek naar voren te schuiven) aan te vullen en te verdiepen. Die bedoeling komt voort uit het feit dat Boons onderzoek, vooral op theoretisch vlak, haast uitsluitend steunt op Kellendonks eigen essays en lezingen. Zo wordt Kellendonks lezing *Idolen* (1986) bijvoorbeeld gebruikt om diens 'reportage' "Leve het realisme" (1984) en om *Mystiek lichaam* (1986) te ontleden (Boon 1998a: 31; 39). *Geschilderd eten* (1988), Kellendonks studie over Vondels *Altaergeheimenissen*, gebruikt hij om Kellendonks romans verder te belichten (Boon 1998a: 70). Als andere geschriften dan die van Kellendonk aangekaart worden, gebeurt dat vaak naar aanleiding van motto's die in het werk van Kellendonk terug te vinden zijn (Boon 1998a: 45; 84; 91). Ook is dat zo voor het geringe aantal theoretici die vermeld worden: het gaat om theoretici die door Kellendonk zelf geciteerd werden (Boon 1998a: 71). Een van de zwakheden in het betoog van Boon is verder dat niet altijd duidelijk ingegaan wordt op de discrepanties en misschien zelfs contradicties tussen Kellendonks essays, zijn beweringen in interviews en zijn fictie, alsook op de contradicties tussen de verschillende werken onder elkaar. Daardoor kan een bedrieglijk beeld ontstaan waarin het ene werk als illustratie dient voor het andere. Ook verschillen kunnen soms relevant blijken, niet alleen overeenstemmingen. De tweede beperking die Boons aanpak kenmerkt, is zijn gesloten karakter. Voor een groot deel steunt het op Kellendonks teksten en uitspraken om het werk van diezelfde auteur te rechtvaardigen, terwijl het net een grondige problematisering zou vergen van Kellendonks poëtische uitspraken en zijn metadiscours over zijn eigen werk. Dat laatste ontbreekt mijns inziens al te zeer. Gevaarlijk lijken, uiteindelijk, sommige beweringen die bij de auteursintentie aansluiten of bij het idee dat de verhalen als weerspiegeling kunnen dienen van het gemoed van de auteur: "En toch kan het literaire werk van Kellendonk [...] naar mijn mening in het geheel niet als 'reactionair', 'conservatief' of 'traditioneel' worden aangemerkt. *Wie naar de praktijk van zijn verhalen kijkt, moet vaststellen dat hij niet bepaald een roomse traditionalist was [...].* Nostalgie naar 'het rijke roomse leven' was Kellendonk vreemd. 'Er is geen verraderlijker gevoel dan nostalgie,' schrijft hij aan het eind van *De nietsnut* (p. 191)" (Boon 1998a: 93; mijn cursivering). En twee bladzijden verder staat te lezen dat "*De nietsnut* [zich laat lezen] als een allegorie van het verweesde levensgevoel van Kellendonk." (Boon 1998a: 95)
24. Al werd de problematiek onder meer vermeld door Arnold Heumakers: "Vandaar dat de vaders [...] bij hem [Kellendonk] altijd 'nietsnutten' zijn, 'lafaards' en 'lamzakken': omdat zij de band met het verleden hebben gebroken, zitten hun zoons nu met de brokken." (Heumakers 1998: 13)

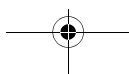
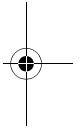
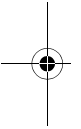




DEEL I

FILIATIEDYNAMIEK EN RUIMTE





Hoofdstuk 1

Verwarrende erfenissen

On hérite toujours d'un secret – qui dit “lis-moi, en seras-tu jamais capable?”
(Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 40)

Dat de filiatiedynamiek^{1*} in de romans van Kellendonk van een conflictuele aard getuigt, is vooral merkbaar aan de vader-zoonrelatie. Er kan beweerd worden dat het bewuste conflict berust op het al dan niet aanvaarden door de zoon van een erfenis van vaderskant die de sporen draagt van de mythologie van zijn familie². Die mythologie veronderstelt een wereldbeeld waarin twee verschillende tijdsopvattingen naast elkaar staan. In dat wereldbeeld wordt de vertelde tijd waarin de personages leven, hun heden, bepaald door een ‘gesloten’ tijd, die op het eerste gezicht buiten de historische, lineaire tijd staat³. De handelingen die in die ontologische tijd volbracht werden, kunnen door de zoonfiguur herhaald worden en zijn zelfbeeld beïnvloeden. Zo ontstaat er een zekere vorm van porositeit tussen mythologische en historische tijd. Door de herhaling van mythologische daden dringt de ontologische tijd enigszins door in de lineaire tijd. Volgens Monneyron en Thomas heeft “l’antériorité du mythe [...] donc pas de sens. Le mythe est consubstantiel à l’histoire, et réciproquement [...]” (Monneyron & Thomas 2002: 25) Tot die mythologie behoren naast de voorvaders en levende familieleden ook de huisvesting en de beroepskeuze. Telkens zal blijken dat het personage van de vader daarin een doorslaggevende rol speelt.

Tegenover de patriarchale erfenis die de mythologische sporen draagt, kunnen de zonen een weigerachtige of een aanvaardende houding aannemen. Ongeacht welke keuze ze maken, hun beslissing dwingt hen tot een ruimtelijke verplaatsing: minstens een heen- en terugbeweging tussen de thuisbasis van de zoonfiguur en de mythische vaderruimte. Verondersteld wordt op het eerste gezicht dat deze onderneming een doel inhoudt. Men kan met andere woorden – en vooruitblikkend op het hoofdstuk over de tragiek in Kellendonks romans – verwachten dat zich ten opzichte van de mythologische tijd een teleologisch gerichte tijd ontspint. Deze conflictueuze dynamiek zou ik graag kort voor iedere roman apart willen behandelen. Dit overzicht wil dus niet slechts een inleidende samenvatting zijn van de verschillende verhalen. Het wil ook een eerste maal verduidelijken welke plaats het vader-zoonconflict in Kellendonks romans inneemt.

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 29.

De koning, zijn nar en zijn opvolger (*Bouwval*)

In *Bouwval* doorkruisen de gefrustreerde verlangens van drie generaties elkaar in een genadeloos tempo. Alle personages zijn op een of andere manier verbonden met de familie Van Zypflich, die fungeert als een hiërarchie met monarchale trekken. De monarchie gaat plots aan het wankelen als bekend wordt dat Theet, Opa's knecht, wil vertrekken. De nar laat zijn koning in de steek en zet de officiële machtsverhoudingen op hun kop. "Een aftandse boerenkinkel beschikt over mijn lot" (*BVL*, 82), zucht de patriarch. Dat stelt ook Ernst, zijn kleinzoon, vast: "Opa was de slaaf van zijn knecht." (*BVL*, 93) Opa's kinderen hebben al een oplossing klaar: hun vader kan naar een bejaardentehuis. Verder krijgt – 'erft' – Opa's zoon Willy de gebouwen van het aannemersbedrijf dat op het familiedomein staat, en tante Tonia en oom Joop nemen met hun tienkoppige kroost hun intrek in Opa's woning.

Het hele verhaal wordt door Ernst, Willy's zoon, gefocaliseerd. Na een korte proloog van twee pagina's gaat de eigenlijke intrige van start met een beschrijving van de gemoedsgesteldheid van Ernst, die "de kroonprins" wordt genoemd:

Van de tien jaar dat hij al leefde had de kroonprins er tien verwacht, maar nog altijd was hij plomp en vormeloos en die doelgerichte, vastomlijnde staat die hij bij zichzelf volwassenheid noemde, was hij nog geen stap genaderd. Hij begon te vermoeden dat de verhevenheid van zijn verwachtingen evenredig was aan de afgrondelijkheid [sic] van zijn onvermogens [sic] nu wat honderd jaar verveling leek geleid had tot nog niet één jaar vervulling. (*BVL*, 17)

Ernst's chaotische zelfbeeld en zijn aanvoelen van de tijd zijn met elkaar verbonden. Zolang de kroonprins zich buiten een lineair tijdsperspectief acht, zal hij een vormeloos, 'ongekroond' beeld van zichzelf blijven koesteren. Zijn afwachende houding weerklinkt in de bijnaam die hem door de extradiëgetische verteller toegekend wordt en die naar de monarchale machtsverhoudingen in de familie verwijst: de kroonprins.

De aankondiging van Theets vertrek gaat vergezeld van een bijkomende gebeurtenis die de machtsverhoudingen nog meer op losse schroeven zet. De vertelling begint "[e]n paar maanden nadat [Ernst's] ouders beslist hadden om oud te zijn en beiden tegelijk hun tanden hadden laten trekken [...]" (*BVL*, 13) Er is een terugtocht aan de gang, waardoor een leemte ontstaat in de monarchale hiërarchie. Ernst's ouders hebben beslist om zichzelf uit te schakelen en oud te zijn. Vandaar de volgende vraag: als Ernst's ouders beslist hebben om oud te zijn, hoe oud is de opeens 'tijdloos', 'mythisch' geworden Opa dan wel niet? De interferenties die in het toekennen van ouderdom optreden, zouden erop kunnen wijzen dat Ernst's ouders oud geworden zijn uit het oogpunt van hun zoon en dat hun ouderdom niet werkelijk betrekking heeft op hun leeftijd. Volgens Ernst is de tijd aangebroken om hun koninklijke plaats in te nemen. Dat er plaats vrijkomt, blijkt ook uit het feit dat zijn ouders beslist hebben om "hun tanden [te] laten trekken" (*BVL*, 13). Zij laten zich als het ware 'ontkronen'. Vanuit het perspectief van de zoon wordt een leegte geschapen in de monarchale hiërarchie. Op basis van wat zich in de andere romans van Kellendonk afspeelt,

kan beweerd worden dat de plaats van de vader vrijkomt. Deze leemte zullen de zoonfiguren in de volgende romans telkens opnieuw gaan invullen of net niet. Karel Osstyn (1986) beweerde immers: “Kellendonk doet niets liever dan de leegte beschrijven”. Zo ook Willem Jan Otten (1995: 53): “Dat woord ‘leemte’ zal altijd wel als een satelliet om Kellendonk blijven wentelen.”⁴

De herschikking in de familiehiërarchie die Ernst voor ogen heeft, rechtvaardigt het kroonprinselijke statuut dat hem door de verteller toegekend wordt. Als Opa als monarch optreedt, dan is zijn zoon Willy logischerwijze de kroonprins. Deze kiest er vanuit Ernsts perspectief echter voor om oud te worden en zijn tanden te laten trekken. Ernst zou dan de kroonprinselijke plaats van zijn vader moeten innemen om op een mooie dag gekroond te worden.

Op Allerzielen, de dag waarop de intrige zich afspeelt, moet de kroning plaatsvinden. Ernst en zijn zus Aapje mogen voor het eerst hun vader, tante Nellie en oom Joop vergezellen naar Opa’s huis om er het jaarlijkse herdenkingsritueel voor de gestorven voorvaderen bij te wonen. Het loopt echter uit op een ontgoocheling. Ernst, die later in de voetsporen van zijn familie wil treden en aannemer worden, verwacht op deze bijzondere dag op de hoogte te worden gebracht van zijn adellijke wortels. Tot zijn ontsteltenis verneemt hij van Opa dat zijn voorvaderen voortdurend in armoede leefden, agressieve dronkaards waren en dat zij waarschijnlijk geld van de Kerk verduisterden om er hun eigen huis mee te bouwen. Dat is het huis waarin Opa nog altijd woont. Ernsts dromen over blauw bloed worden dus ontdaan van hun vorstelijke gewaad, dat in feite van meet af aan lag te rotten aan zijn voeten, zoals de beuken langs de weg al lieten vermoeden. Let ook op de naam van de weg, die naar een soort dubbele dissimulatie verwijst, een mol met een dubbel dak boven zijn hoofd:

De hemelhoge beuken aan weerskanten van de Oude Mollenhutseweg, die zomers het wegdek feestelijk overhuifden met hun ruisend bladerkleed, waren nu ontmaskerd als uitheemse totems, verwijzend naar een onbekende en daardoor des te aanjagender betekenis; het zomerkleed lag half verrot aan hun voeten. (BVL, 28)

En terwijl Opa in zijn vertellingen desondanks de eer nog hoog wil houden, doet Theet er met zijn rondborstige, deconstruerende woorden nog een schepje bovenop (BVL, 45).

Opa valt vooral op door de grote discrepantie tussen zijn woorden en zijn daden⁵. Hoewel de patriarch in zijn vertellingen respect toont voor de verdwenen voorvaderen en de materiële sporen die zij nagelaten hebben, vernemen tante Nellie en oom Joop dat hij al de nodige maatregelen getroffen heeft om het huis te verkopen aan de naburige garage Gradus Jansen. Met hun kroost zullen zij elders onderdak moeten vinden. Reden voor de verkoop is dat Willy – de officiële kroonprins – door zijn gebrek aan ambitie nooit blijkt gegeven heeft van enig verlangen om het aannemersbedrijf van de familie op dezelfde schaal voort te zetten. Hierover zegt Opa: “Je wist dat het er allemaal was voor jou en daaraan had je genoeg. Zo kon je blijven denken

dat je een bedrijf had, dat je ooit nog wel iets groots zou verrichten, en intussen heb je kans na kans voorbij laten gaan.” (BVL, 86) Door zijn nietsdoen heeft Willy de materiële identiteitsgebonden erfenis ontweken, maar zodoende heeft hij ook zijn zoon het gras voor de voeten weggemaaid. Ernst kan de voortzetting van de familie-traditie vergeten. Eerder heeft hij van zijn vader – dus niet van Opa – een existentiële leegte geërfd. Hoe sterk de inschatting van deze feiten van het perspectief afhangt, zal nog blijken.

Herinneringen aan een spookachtige voorganger (*De nietsnut. Een vertelling*)

Ook in *De nietsnut*, Kellendonks volgende roman, zet de vader een stap terug. Lucas Goudvis werd vermoord in het vakantiehuis van de familie, in de Belgische Ardennen. De erfenis die hij aan zijn zoon Frits⁶ nalaat, is dubbel: zowel financieel als geheugengebonden. Zijn vaders goedbetaalde en weinig inspanningen vergende baan in het familiebedrijf, een verzekeringsmaatschappij, komt vrij. Zoals in *Bouwval* betekent de terugtreding van de vader dat de zoon in de hiërarchie kan opklimmen. Oom (King?) Richard, de broer van Frits’ moeder, heeft de touwtjes van de verzekeringsmaatschappij in handen en houdt de plaats voor Frits wel warm. Frits zou op lange termijn het volledige familiebedrijf kunnen erven (NN, 143). Maar er dient zich een schema aan dat gelijkenissen vertoont met *Bouwval*: het nietsdoen van de vader heeft een negatieve weerslag op de verwachtingen van de zoon. Op de King Lear-achtige situatie in *Bouwval* volgt een Hamlet-achtig⁷ vader-zoonconflict, waarin de zoon opgescheept zit met moeilijk te verteren herinneringen aan zijn vaders bestaan. Deze spoken door zijn hoofd en hij probeert ze in een coherente vertelling te gieten⁸. De roman draagt trouwens als ondertitel *Een vertelling*. We hebben er te maken met een autodiëgetische vertelsituatie waarbij Frits aan het woord is. Zijn relaas beschrijft een reeks mislukte ondernemingen die zijn vader opgelegd werden en waarin de zoonfiguur niet kan berusten. Oom Richard beweert onder meer dat Lucas misschien zelfmoord gepleegd heeft door zijn moordenaar op te hitsen. De enige persoonlijke en geslaagde onderneming van de vaderfiguur zou dan zijn zelfmoord zijn, maar dan wel een “zelfmoord bij volmacht” (NN, 141).

“Die feiten blijven in me rammelen zolang ze niet in een verhaal zijn gezet” (NN, 125), meent Frits en hij beslist om zijn vaders laatste reis naar het Belgische Mohrbach-Saint-Hubert over te doen, om er uiteindelijk op de plaats waar het lijk gevonden werd te gaan liggen. Onderweg ontmoet hij Ben, een lifter aan wie hij vraagt om in zijn plaats achter het stuur te gaan zitten. Frits neemt op de achterbank plaats en vertelt aan de chaufferende lifter de omstandigheden van zijn vaders dood. Let op de identiteitsconnotatie van de naam van de lifter: Ben is een nominale bevestiging van het bestaan: ‘Ik ben’. Deze affirmatie contrasteert met Frits’ positie, die vindt dat hij geen greep zal hebben op zijn eigen identiteit, zolang hij geen discursieve vorm toegekend heeft aan zijn vaders identiteit. Naast een bevestiging van het bestaan kan in

Bens naam ook een bevestiging van het ‘zoon zijn’ herkend worden. In het Arabisch betekent ‘Ben’ ‘zoon van’. Ben is reeds ‘zoon van’, terwijl Frits zich ten opzichte van dat statuut probeert te situeren. Nog een laatste interpretatie staat bij Tijn Boon te lezen: “De naam Ben, eerste persoon enkelvoud, suggereert dat Frits eigenlijk in zichzelf zit te praten.” (Boon 1998: 50)

Met de (re)constructie van zijn vader via de woorden die hij uitsprekt en de lichamelijke nabootsing onderneemt Frits een deconstructie. Hij bezweert de herinneringen die zijn vader hem naliet en die hem niet bevredigen. De bedoeling is hier niet om *De nietsnut* te lezen alsof het een ‘postmoderne’ roman was. Toch citeer ik hier graag Bart Vervaeck (1999: 32; 34) over het wereldbeeld in de postmoderne roman:

De postmoderne herinnering heeft dus hetzelfde basiskenmerk als de postmoderne enting: ze reconstrueert het scenario of het verleden niet, integendeel, ze deconstrueert beide. [...] Alleen als fictie en als binnenwereld kan de zogenaamde echte en verloren gegane binnenwereld herontdekt worden en dan is de reconstructie meteen een deconstructie. (Vervaeck 1999: 32-34)

Ook het antwoord op de vraag wanneer de paradoxale nabootsingsdynamiek ophoudt, doet denken aan het postmodernisme. Herboren voelt Frits zich pas de dag nadat hij op de plek van zijn vaders lijk is gaan liggen. Hij beslist om uiteindelijk de plaats van zijn vader in het familiebedrijf over te nemen, maar voordien wil hij het einde (maar welk?) van zijn avontuur aan Ben vertellen, die in Nederschreven woont, een plek waarvan de naam niet alleen de realiteitsillusie doorprijkt, maar ook herinnert aan de vertelddaad en dus aan het nut van Frits’ onderneming. Op de terugweg wordt hij door de politie aangehouden. Volgens de agent bleef Frits op de snelweg maar auto’s inhalen, terwijl hij de enige weggebruiker was. Frits was alleen zonder dat hij daar enig besef van had. Blijft hij in de ban van zijn vaders spookachtige aanwezigheid? Die vraag doet een reeks nieuwe vragen rijzen. Moet Frits’ beslissing om in het familiebedrijf te gaan werken beschouwd worden als een logische voortzetting, maar ditmaal onbewust, van zijn imitatiespel? Zal het doorvertellen aan Ben een nieuw deconstructieproces op gang brengen? In hoeverre is Frits, net als Ernst, het slachtoffer van het object van zijn afkeer? Laten de woorden waarmee hij zijn vader heeft ge(de)construeerd zich niet op zijn eigen persoon toepassen? Ik wil hier van meer sceptis blijf geven dan Tijn Boon. Volgens hem impliceert de nieuwe vertelling in Nederschreven, waar Ben woont, het voortbestaan van een “mogelijkheid tot communicatie.” (Boon 1998a: 52) Met de (haast retorische) vragen die ik hier ter sprake breng, wil ik erop wijzen dat geslaagde communicatie voor Frits hoogstwaarschijnlijk onbereikbaar blijft. Zoals ook nog verder zal blijken, worden Kellendonks personages inderdaad geconfronteerd met de ontsnappingsmogelijkheden aan hun zelfverwijzende talige essentie.

Een andere spookachtige voorganger, die weer herinnerd wordt (*Letter en geest. Een spookverhaal*)

In *Letter en geest* ruimt een vader opnieuw het veld in de instelling waar hij werkzaam was. Ditmaal is het personage Brugman echter niet de biologische vader van hoofdfiguur Mandaat, maar wel de persoon die door de hoofdfiguur vervangen wordt als vakreferent Germaanse talen in een universiteitsbibliotheek. Over Mandaats voorganger wordt wel gefluisterd dat hij de vader is van het kind dat Qualing, zijn assistente, draagt⁹. Daarnaast wordt Mandaat nog ‘ongewenst’ verliefd (*LG*, 239) op Qualing, die ondertussen zijn assistente geworden is.

Na enkele maanden wordt bekend dat Brugman gestorven is en Mandaat wordt een vaste betrekking aangeboden, die hij weigert. Brugmans *erfenis* had voor Mandaat dus definitief kunnen worden. Door Brugmans baan te weigeren brengt Mandaat zijn “openbare leven” (*LG*, 204) de doodsteek toe. Honderd dagen lang heeft zijn “geschiedenis” (*LG*, 281) geduurd, heeft Mandaat gependeld tussen het labyrintische bibliotheekgebouw en zijn “schulp” (*LG*, 280), zijn “larvebestaan” [sic] (*LG*, 280), waarin hij net als Lucas Goudvis in *Bouwval* en Gijsselhart in *Mystiek lichaam* niets doende rijk werd. Vóór hij in de universiteitsbibliotheek aan de slag ging, werkte Mandaat immers vanuit zijn “bed, dat steeds meer op een ziekbed ging lijken [...]” (*LG*, 205)

Brugman neemt in Mandaats leven een even spookachtige plaats in als Lucas ten opzichte van zijn zoon Frits in *De nietsnut*. Beide figuren kunnen op één of andere manier niet door de vertelling gereconstrueerd worden. De taal lijkt op hun mysterieuze bestaan geen vat te hebben. Over Brugman wordt slechts hier en daar vaag iets verteld, maar niemand kent hem echt goed of kan hem enigszins beschrijven (*LG*, 233-234). Mandaat denkt dat zijn voorganger op nachtelijke uren in het boekenmagazijn ronddoelt, in de vorm van een spook. Het boekenmagazijn waarin de spookverschijningen plaatsvinden, vergelijkt Mandaat met zijn eigen slapende brein, waarin hijzelf als een virus zou rondspoken. Dit kan worden gezien als een mise-en-abyme. Op de achtervolgingsscènes tussen Mandaat en het spook in het magazijn volgt nog een ander kat-en-muisspel, op dezelfde plek: tussen de arme Mandaat en homopedofiel directielid B.C. Latour van Uffel, die tegenover de nieuweling als mefistofelische leermeester fungeert (*LG*, 212-213). Samen met Mandaats “beschamende herinneringen” (*LG*, 248), waarbij ook achtervolgingen, wijzen deze passages op een centrale problematiek die in *Letter en geest* ter sprake komt: het gebrekkige contact, dat in de roman overall loert en in geen enkel geval tot volmaking kan leiden, op lichamenlijk noch op talig vlak. Zo vertelt mentor Van Uffel aan Mandaat:

Ik praat, ik praat voortdurend, in de hoop dat ooit iemand hetzelfde zal verstaan als ik bedoel. Misschien zou dat louter toeval zijn, misschien een bewijs van genade. Eigenlijk zou ik net zo goed kunnen blaffen, of op mijn hoofd gaan staan, maar ik praat. Ik proef woorden. (*LG*, 258)

Het woord ‘genade’ heeft in het citaat hierboven zijn belang. Ook Frits Goudvis was op zoek naar genade, namelijk “immanente genade” (NN, 172). Hij had, zoals Ernst in *Bouwwal*, te kampen met zijn vaders gebrek aan daadkracht, maar terugblikkend op de doelmatigheid van zijn vertelling en zijn nabootsingen kan ook in Frits’ geval de contactproblematiek naar voren gebracht worden. Bovendien kan Ben, de lifter in *De nietsnut*, niks horen van Frits’ vertelling. Frits’ woorden bereiken zelfs zijn eigen oren niet (NN, 121).

Tijdens zijn laatste rit naar huis blikt Mandaat terug en constateert hij een leemte: zijn geheugen, dat talig is, heeft aan zijn verleden in de bibliotheek geen betekenis kunnen geven. Mandaat stelt vast dat zijn geheugen interpreterend en associatief werkt. Bovendien is het synthetisch en daardoor vervormend, moet hij ondervinden (LG, 279)¹⁰. “Wie zwijgt heeft niet bestaan” (LG, 286), prent een zwerfer hem in, voordat Mandaat het diëgetische niveau verlaat voor de leegte van het metatekstuele.

Het voedsel van de oppositie (*Mystiek lichaam. Een geschiedenis*)

In menig opzicht kan Kellendonks laatste roman, *Mystiek lichaam*, beschouwd worden als een verdieping van de conflictueuze stof die in zijn vorige romans aan bod komt. “Kellendonks romans blijken schakels van een ketting”, schrijft Bas Heijne (1998a: 28)¹¹. Dat wordt bijvoorbeeld duidelijk uit de samenstelling van de familie. Tijn Boon (1998a: 32) vergelijkt de familiestructuur in *Bouwwal* met *Mystiek lichaam*: “Broer en zus, kinderen nog in de novelle, lijken in de roman te zijn uitgegroeid tot volwassenen. Juist zulke overeenkomsten maken een vergelijking interessant [...]” Verder treffen we in *Mystiek lichaam*, net zoals in *De nietsnut*, een tot imitatie gedoemde zoon, die hier de naam Leendert draagt.

Leenderts nabootsende gedrag kan verbonden worden met zijn opinie over zijn seksuele voorkeur: “[d]e homoseksualiteit, die buiten de geschiedenis staat en geen eigen vormen heeft, is tot imiteren en overdrijven gedoemd” (ML, 390). Een merkwaardig verschil met de vorige romans is wel dat Leendert langzamerhand meer inzicht krijgt in zijn parodistische gedrag, waartegenover hij een kritische houding aanneemt. In vergelijking met Mandaat is hier sprake van rijping: de zoonfiguur gelooft Van Uffels verklaringen over homoseksualiteit “als imitatie van hartstocht” (LG, 263).

De meerderheid van de critici interpreteert *Mystiek lichaam* vanuit de tegenstellingen in de roman. Dat is onder meer de benadering van Goedegebuure. Hij laat zich inspireren door de Bijbelse typologie, die ieder type tegenover zijn antitype plaatst. Zo staat Adam bijvoorbeeld tegenover Christus en Eva tegenover Maria. Dat schema past Goedegebuure een eerste maal toe in het *Lexicon van literaire werken* (1992: 16): “Het schema van type-antitype dat in het geval van *Mystiek lichaam* kan dienen als interpretatiekader, is ook vruchtbaar bij een mogelijke verklaring voor de tegenstellingen die deze roman inhoudelijk bepalen.” Vijf jaar later gebruikt hij het schema opnieuw in zijn bundel *De veelvervige rok* (1997: 116-138): “Het schema van type-

antitype bewijst goede diensten bij het zoeken naar een verklaring voor de krasse tegenstellingen die *Mystiek lichaam* kenmerken [...].” Ook Carel Peeters (1986A) kiest voor een soortgelijke aanpak. (“In *Mystiek lichaam* is het dualisme dat kenmerkend is voor Kellendonks werk op de spits gedreven”) net zoals Sipko Melissen (1998: 855-856) (“Hoofddlijn in deze complex vertelde moraliteit is de tegenstelling tussen de geschiedenis van het vlees [...] en de ‘telooorgang van de smaak’, oftewel het verliezen van het instinctmatig weten wat goed voor je is.”)

Een dergelijke binaire aanpak wil ik hier zoveel mogelijk achterwege laten ten voordele van de problematisering van de erfenis en het aanvaarden ervan. Opmerkelijk in vergelijking met de twee vorige romans is dat de vaderfiguur en de zoon in *Mystiek lichaam* contact hebben met elkaar. Toen Broer Leendert net twaalf was en nog op het familiedomein de Doornenhof woonde, had hij met zijn vader “hun *enige* gesprek van man tot man” (*ML*, 343; mijn cursivering). “Jongen, zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader!” (*ML*, 343). Die woorden kunnen beschouwd worden als de erfenis van Gijsselhart. Die wordt door de zoon aanvaard, aangezien hij zijn gedrag vanaf dat ogenblik afstemt op zijn vaders woorden. Het hierboven geciteerde gesprek is bijzonder minimalistisch. Er wordt zelfs niet weergegeven hoe Leendert op zijn vaders woorden reageert. Het is een oproep om zich radicaal anders op te stellen, zodat de vaderfiguur zich niet kan herkennen in zijn zoon.

Om Leenderts verhouding tot zijn erfenis beter te begrijpen, moet een onderscheid gemaakt worden tussen oppositioneel en contradictoir gedrag. Daarbij wordt ervan uitgegaan dat de contradictie de termen van een oppositie in zich draagt¹², terwijl opposities tussen concepten op een exclusieve, ‘uitsluitende’ manier werken. Contradictie laat, met andere woorden, het samenleven toe van twee termen die zich oppositioneel laten vatten, zonder hiërarchisering, noch afleiding van een der termen uit de andere (Alton Kim Robertson, 1996: 2). Door met zijn partner naar New York te verhuizen om er een geïdealiseerde homoseksuele levenswijze te gaan leiden, kiest Leendert aanvankelijk voor een *oppositie* opstelling. Daarmee slaagt hij er echter niet in om de patriarchale erfenis te respecteren. In plaats van op zijn vaders wens in te gaan en dus niet zo als zijn vader te worden (*ML*, 343), gaat hij steeds meer op zijn vader lijken. De oppositie krijgt steeds meer trekken van een contradictie. Nog meer dan zijn vader in Europa laat Leendert zich in de Big Apple – let op de toespeling op de appel van de zondeval – door het gemakkelijk verdiende geld verleiden. Zijn vader speculeert op de waarde van de ouwe schroothoop die in zijn tuin ligt weg te roesten (*ML*, 302). Leendert speculeert à la baisse op de waarde van de schilderijen die hij als toonaangevend kunstcriticus recenseert (*ML*, 352). Als hij de Verenigde Staten berooid verlaat om naar Nederland terug te keren, is zijn partner aan een mysterieuze ziekte gestorven, heeft hij van zijn eigen schilderschool, de “Wild Boys”, een bende cocaïnejunk gemaakt (*ML*, 352) en hebben drie verschillende staten processen tegen hem aangespannen (*ML*, 413). Is hier overigens geen sprake van een omgekeerde dynamiek in vergelijking met *De nietsnut*, waarin Frits zijn vader bewust nabootste om zich van hem te verlossen? In plaats van een bewuste deconstructie via een vertellende en imiterende reconstructie, zoals in *De nietsnut*, zou in *Mystiek lichaam* sprake

zijn van een onbewuste constructie op basis van een op basis van een poging tot deconstructie van de vaderfiguur, aangezien Leendert in zijn vluchtoord zijn vader onbewust gaat imiteren. Door Leenderts oppositie komt een contradictie tot stand.

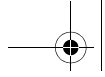
De vorige drie romans van Kellendonk eindigden met de terugkeer van de zoonfiguur naar zijn eigen ruimte, die op het eerste gezicht fungeert als tegenpool van de vader ruimte. *Mystiek lichaam* gaat verder en toont wat zich na de terugkomst van de zoon afspeelt. Leendert wordt van meet af aan door de patriarchale nucleus tot een perifere ruimte teruggedrongen. Hij wordt in een loods gelogd die zijn vader met een letterlijk gaat afbreken (*ML*, 405). Voor hem is er geen plaats in zijn vaders “herwonnen paradijs” (*ML*, 405), die de patriarch deelt met zijn dochter en haar futloze zontje, Victor.

Leendert beseft vrij snel dat ook het vlees, waarvoor Victor symbool staat, voor hem geen soelaas biedt. Hij keert zich daarna tot de dood, waarmee hij een krachtmeting aangaat. Eerst probeert hij de dood te overheersen met kat-en-muisspelletjes door bijvoorbeeld bijna te verdrinken. Daarna wordt hij zijn handlanger in een poging om zijn zus’ Bijbels conservatief patriarchale levenshouding te ondermijnen. “[A]ls ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel” (*ML*, 419), beslist hij. Terwijl *Letter en geest* eindigde met een waarschuwing voor het zwijgen, weerklinkt in het slot van *Mystiek lichaam* Leenderts zang als een bevestiging van het niet-zwijgen. Na Magda’s vertrek uit de Doornenhof aanvaardt hij in een hoogliedje¹³ de dood als een onbekende verloofde die hem nooit in de steek laat.

De lege plek opvullen (voorlopige conclusie)

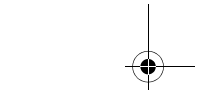
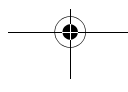
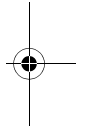
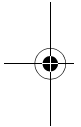
In dit hoofdstuk werd een eerste benadering geboden van de filiatiedynamiek in Kellendonks romans. Telkens blijkt de zoon geconfronteerd met een keuze die hij moet maken met betrekking tot een erfenis die de sporen van de vader draagt. In elke roman moet de zoon kiezen of hij in de voetsporen van de vader zal treden of niet: een uitgeholde familietraditie in stand proberen te houden of niet in *Bouwval*; op professioneel vlak als vervanger optreden van een verdwenen vader in *De nietsnut* en *Letter en geest*; de rol spelen van ‘doorverwijzer’ naar de vader of niet in *Mystiek lichaam*. Of de zoon die erfenis nu aanvaardt of weigert, de patriarchale erfenis dwingt hem tot een ruimtelijke verplaatsing, op zijn minst een heen- en terugbeweging tussen zijn eigen ruimte en een ruimte die de sporen van de vader draagt.

De erfenis valt samen met een terugtreden van de vaderfiguur: door ouderdom in *Bouwval*, door een lichamelijke verdwijning in *Letter en geest* of een sterfgeval in *De nietsnut*. In *Mystiek lichaam* trekt een vader zich bewust als identificatiemodel terug. Dat terugtreden laat aan de zoonfiguur een lege plek zien: een traditie die amper heeft bestaan, lege plaatsen op de werkvloer, een vader die niet meer als vaderlijk identificatiemodel wil optreden. Die leegte is paradigmatisch voor het onvermogen van de vader om zich als een baken te profileren wat betreft het respect voor de familie-



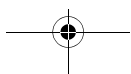
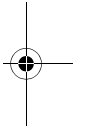
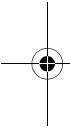
traditie, voor het beroep en voor de persoonlijke ontwikkeling. De negatieve connotatie van dat onvermogen vertaalt in dit geval het standpunt van de zoonfiguur.

Dit eerste hoofdstuk toont aan dat de erfenis en de leegte die daarmee gepaard gaat, op allerlei, soms paradoxale manieren kunnen worden waargenomen. De ruimtelijke verplaatsingen die de zonen ondernemen, leiden telkens opnieuw tot een poging om een vader te reconstrueren die nooit bleek te zijn wie zij dachten. Er komt een reconstructieproces op gang dat meteen ook een deconstructie inhoudt. In het volgende hoofdstuk zal het begrip ‘ver-tegenwoordiging’ geïntroduceerd worden om dat reconstructieproces beter te omschrijven. Het passieve personage Ernst laat zich zijn voorvaders door zijn Opa vertellen en Opa – trouwens ook een zoon – en Frits hervertellen hun vader(s), Mandaat probeert vat te krijgen op Brugman en het spook en om niet te worden zoals zijn vader is Leendert wel verplicht om vat te krijgen op diens identiteit. Telkens wordt de vader gereconstrueerd om beter afstand van hem te nemen. Dit laatste zal verder nog bevestigd worden. In het volgende hoofdstuk zal dieper ingegaan worden op de functies die de ruimtelijke verplaatsingen vervullen in de dynamiek die de erfenis op gang brengt.



Noten

1. Zoals uitgelegd in de inleiding verwijs ik met die term naar de dynamiek die op diëgetisch vlak uitdrukking geeft aan de band, de tijdruimtelijke opstelling en eventueel zelfs de afhankelijkheid tussen kind en vader en/of moeder.
2. Voor een omstandige bespreking, zie ook Sergier (2008).
3. Le domaine du mythe, au premier chef, sera celui des origines de l'homme, de ses relations avec l'invisible, de ses peurs et de son destin ; c'est celui des mythes primordiaux précédant la création du monde des cosmogonies traditionnelles. (Monneyron & Thomas 2002: 87)
4. Verder verwijs ik ook naar de titel van Daniël Rovers' artikel over Frans Kellendonk: *De verbeelde leemte. Over Frans Kellendonk* (Rovers 2007).
5. In deze studie wordt overigens ook het uitgesproken woord als daad opgevat, al was het maar door de ethische dimensie van het woord als 'sui-referentieel' instrument (Ricoeur 1985: 418-419). De vraag naar de performativiteit van de taal zal verder nog vaak aan bod komen.
6. Misschien kan in deze voornaam een verwijzing gelezen worden naar Gerard Reves personage Frits van Egsters in *De Avonden* (1947), die het nietsdoen en de verveling cultiveert.
7. Een verband met Shakespeares *Hamlet* werd onder meer gelegd door André Matthijssse (1980), Carel Peeters (1979), Tom Van Deel (1980) en Frans C. de Rover (1982: 5).
8. Zelf noemde Kellendonk *De nietsnut* in zijn gesprek met Hans van Daalen (1988: 12) "een vertelling over de onmogelijkheid van het vertellen." Dat werd ook door Marloes van Beersum (2002: 5) vastgesteld: "Meer nog dan een zoektocht naar feiten is de roman de zoektocht naar een ontbrekend verhaal: de lezer krijgt het verslag van Frits' poging tot reconstructie van zijn uiterst moeizame poging tot het maken van een verhaal van alles wat hij weet over het leven van zijn vader."
9. Wel kan Brugman volgens Tijn Boon beschouwd worden als een soort spirituele vader van Mandaat: "Brugman heeft goddelijke trekken en Mandaat wordt herhaaldelijk vergeleken met niemand minder dan Gods zoon op aarde." (Boon 1998a: 112)
10. Tijn Boon (1998: 31) geeft een vergelijkbaar citaat van Frits in *De nietsnut*: "Goudvis merkt op 'dat in het geheugen tijd, snelheid, verandering, groei, verval, kortom alle dynamische processen, verstillen tot statische beelden.'" (NN, 171)
11. Zie verder Bas Heijne (1993) en Rolf Bosboom (1994: 11) over de benaderingswijze van de romans van Frans Kellendonk: "Een monolithische benadering is [...] haast onontkoombaar, aangezien de afzonderlijke werken een grote mate van eenheid vertonen."
12. Verder verwijs ik nog naar Bart Vervaeckx (1999: 60) volgende bewering over de paradox: "Paradoxen breken de traditionele opdelingen open. Ze zijn tegelijkertijd het ene en het andere, het deel en het tegendeel. [...] Zo bekeken zijn contradicties niet verwerpelijk."
13. Dit werd door Jaap Goedegebuure (1998: 73) gekenmerkt als een "totale ommekeer" van het Bijbelse Hooglied.



Hoofdstuk 2

De vaderruimte. Tussen dodenakker en hel

*‘Mensen gaan toch niet echt dood, hè Opa? Of tenminste niet helemaal?’
 [...] ‘Nee hoor, Marie-Cécile,’ sprak hij guitig.
 ‘Dat lijkt alleen maar zo. Dode mensen
 veranderen in spoken die met rammelende kettingen door
 oude huizen ronddwalen. Liefst huizen waarin ze zelf hebben gewoond.’
 (Frans Kellendonk, *Bouwval*, p. 36)*

Toen in het vorige hoofdstuk de roman *Mystiek lichaam* aan bod kwam, werd vastgesteld dat een ruimtelijke indeling die op opposities steunt contradictoir kon overkomen. Zo bleek de Doornenhof in New York veel meer aanwezig dan op het eerste gezicht leek. De grenzen tussen de opposities bleken vrij poreus. In dit hoofdstuk wordt de vraag gesteld in hoeverre de handelingen van de zoonfiguur in de vader-ruimte overeenstemmen met de polaire indeling van de ruimtes in Kellendonks romans. Meer bepaald wordt de vraag gesteld in welke mate de handelingen van de zoonfiguur in de vaderruimte beschouwd kunnen worden als een tegenstelling van de handelingen die hij in zijn eigen ruimte uitvoert. Of zou, aan de hand van de bevindingen in verband met *Mystiek lichaam*, eerder gesproken moeten worden van contradictoire ruimtes? Op die mogelijkheid zal in dit hoofdstuk verder ingegaan worden.

In *Bouwval* werd vastgesteld dat het zelfbeeld van de passieve Ernst aanvankelijk chaotisch en vormeloos was (*BVL*, 18). Contrasteren die passiviteit en dat zelfbeeld met zijn gedrag bij zijn grootvader? Ook Frits Goudvis wordt in het begin door vormeloosheid bedreigd, zelfs door totale uitwissing, zoals zal blijken. Vandaar de vraag of zijn reis naar Mohrbach-Saint-Hubert, de plaats waar zijn vader werd vermoord, hem een duidelijker zelfbeeld zal opleveren. Frits is net afgestudeerd en moet nog een baan zoeken. Aangezien hij geen student meer is en nog niet werkt, bevindt hij zich in een soort tussenstadium waarin hij als het ware nog niemand is en tot niets dient. Een soortgelijk anoniem en nutteloos bestaan leidde Frits' vader trouwens op zijn werkplaats (*NN*, 116; 139). Frits leeft in een woonark, wat uiteraard herinnert aan Frits' patroniem: 'Goudvis'. Verder vertoont de ruimte waarin Frits leeft vooral een efemere dimensie, de dreiging van een plotse verdwijning:

Fata Morgana of De Vliegende Hollander heten deze bouwsels, De Blauwe Reiger, De Witte Raaf of Episode – namen die weemoedig getuigen van de onbestendigheid dezer stadswijk. Het kan gebeuren dat 's avonds, wanneer je thuiskomt, het pand van je buurman verdwenen blijkt te zijn, spoorloos: zelfs geen gat in de grond is er achtergebleven, alleen water dat kabbelt alsof het daar altijd gekabbeld heeft. (*NN*, 146)

In *Letter en geest* veroordeelde het werk van Mandaat, dat hij vanuit zijn bed deed, hem tot eeuwig wachten (*LG*, 205). Hij begon zich zelfs af te vragen of hij niet dood was (*LG*, 206). Zou zijn nieuwe baan in de universiteitsbibliotheek hem iets minder vervelen en wat meer tot leven wekken?

Aan het begin van Kellendonks romans gedragen de eenzame zoonfiguren zich afwachtend en passief. Ze dreigen te verdwijnen, op te lossen in het niet-bestaan. Vandaar de vraag of de vaderruimte werkelijk als een ruimte van de verlossing fungeert – als een ruimte waarin de zoonfiguur niet meer eenzaam wacht, maar initiatief neemt en in gemeenschapsverband handelt. Die ruimte zou een nieuwe geboorte mogelijk maken, om het met de woorden van de verteller in *De nietsnut* (186; 195) en in *Letter en geest* (217) te zeggen.

Van eenzaamheid naar gemeenschapsverband, cyclisch

De ruimte waaruit de zoon vertrekt, fungeert ten opzichte van de ruimte waar hij zich naartoe begeeft volgens een ‘asymmetrische’ logica. Het begrippenapparaat dat ik hier hanteer, is ontleend aan Yuri Lotman (1999: 10) en zijn systeemtheorie over de semiosfeer, maar ik ken er in het kader van dit onderzoek een specifieke betekenis aan toe. De semiosfeer definieert Lotman als een semiotische ruimte “nécessaire à l’existence et au fonctionnement des différents langages, et non en tant que somme des langages existants.” (Lotman 1999: 10) De belangrijkste gevolgen van die definitie zijn ten eerste dat de semiosfeer als een voorwaarde beschouwd moet worden voor het bestaan van de talen – zij bestaat vóór de talen – en ten tweede dat er geen communicatie mogelijk is zonder semiosfeer.

De asymmetrie komt volgens Lotman het duidelijkst tot uitdrukking in de vertaling: als verschillende talen met elkaar in aanraking komen, gaat er binnen de semiosfeer een vertaalproces van start. Die informatieproductie vindt echter op een asymmetrische wijze plaats, aangezien een vertaling nooit perfect kan zijn. Nooit zal de nieuwe informatie volledig overeenstemmen met haar vertaling.

Et puisque dans la plupart des cas les divers langages de la sémiosphère sont sémiotiquement *asymétriques*, c’est-à-dire qu’ils sont dépourvus de correspondance sémantique mutuelle, la totalité de la sémiosphère peut être considérée comme une génératrice d’information. (Lotman 1999: 16; mijn cursivering)

Verder toont dat proces de permeabiliteit van de semiosfeer, zegt Lotman (Lotman 1999: 16).

In Kellendonks geval zal blijken dat de zoonfiguren een ruimtelijke verplaatsing ondernemen op zoek naar een radicale verandering, een kentering ten opzichte van hun vorige ruimte. De zoonfiguren blijven echter onherroepelijk verbonden met hun vorige ruimte, zo blijkt uit Kellendonks romans. Zij dragen er de onuitwisbare sporen van. Van een totale ommekeer kan dus geen sprake zijn, wel – en hier komt Lot-

mans terminologie van pas – van een asymmetrische herhaling van de vorige ruimte. Die wordt herkenbaar herhaald in een nieuwe omgeving die vanuit het oogpunt van het personage als tegenpool had moeten dienen – een dynamiek die trouwens aan de contradictie herinnert^{1*}. Een dergelijke asymmetrische herhaling kan een eerste maal vastgesteld worden in de overgang van eenzaamheid naar gemeenschapsverband waarmee de ruimtelijke verplaatsing van de zoonfiguur gepaard gaat: bevestiging van het behoren tot een familie in *Bouwval* (BVL, 40); het leven met de anderen delen als finale beslissing van de zoonfiguur in *De nietsnut* (NN, 196) en als oorspronkelijke beslissing in *Letter en geest* (LG, 217). Ook in *Mystiek lichaam* gaat de eenzaamheid duidelijk de ruimtelijke verplaatsing vooraf. De verplaatsing van Leendert en zijn homoseksuele partner naar Manhattan wordt door de verteller voorgesteld als een vlucht voor Magda's "terloopse opmerking" (ML, 350) over de mannelijke afzwering van de vrouw (ML, 350). In Magda's woorden komen zowel de ruimtelijke verplaatsing als eenzaamheid voor:

Ze hebben moeder aarde vaarwel gezegd ze zijn op seksuele ruimtevaart gegaan. Ingebeeld en dom zijn ze en eenzaam zullen ze sterven dat is waar hun mannenwaan toe leidt. (ML, 371)

Hier kan, tussen haakjes, opgemerkt worden dat Magda's woorden zich tegen haar zullen keren. Haar geschiedenis eindigt met haar eenzame vertrek uit de Doornenhof na Pechmans aankomst. In het slot van de roman bevestigt Magda haar efemere bestaan:

'Ik ben van geen enkel belang meer,' was sinds de komst van de Jood haar houding geweest. Als een spin had ze een cocon voor haar larf geweven. Als een spin was ze gelaten weggekijnd. Haar bestemming was tevens haar verdwijnpunt. (ML, 449)

Ook haar zwangerschap was een poging om een einde te maken aan de eenzaamheid, zo blijkt uit de aanhef van haar brief aan Leendert: "Lieve broer, spoedig zal ook ik niet meer alleen zijn." (ML, 346, 354).

In zijn strijd tegen de eenzaamheid richt Leendert in New York een homoseksuele gemeenschap op. Uit vrees voor de voorspellende woorden van zijn zus? Als verzet tegen de solitaire levensgang van zijn vader? Het valt niet uit te maken. Leendert sticht er een schilderschool die Wild Boys genoemd wordt: "jonge homoseksuele krijgers" (ML, 350) die de buitenaardse "utopie van de biologische onafhankelijkheid" (ML, 350) schilderen op zijn verzoek. Toch zal Leenderts homoseksuele groep geleidelijk door eenzaamheid overmand worden. De Wild Boys snuiven steeds meer cocaïne en schilderen steeds minder (ML, 352), en Leenderts partner sterft aan een onbekende ziekte. Minder opvallend, maar veelzeggend is een haast letterlijke waarschuwing voor eenzaamheid die Leendert te horen krijgt in verband met speculatie 'à la baisse', een praktijk waaraan hij zich waagt:

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 54 e.v.

‘Van de ene dag op de andere was ik de rijkste man van de beurs geworden,’ [...]. ‘De deuren van casino’s en restaurants gingen al voor me open wanneer ik een stipje aan de horizon was. Maar er weerklonk geen lachje in die gelegenheden, de sfeer was verdwenen. Oubers en barmannen waren mijn enige gezelschap. Orkesten speelden voor lege danszalen en tussen de nummers vielen ontluisterende stiltes. Al mijn vrienden zaten thuis, berooid, neerslachtig. De wereld die voor me openlag was een wereld van na de neutronenbom.’
 [...] ‘Het is een vreselijk spel, de baisse,’ mompelde hij.
 Broer begreep dat hij zijn langste tijd in New York erop had zitten. (ML, 353)

Leendert is ervan overtuigd dat in New York niet langer aan de eenzaamheid te ontsnappen valt en besluit om terug te keren naar de Doornenhof, waar ondertussen een andere gemeenschap vorm krijgt, ditmaal rond Victor, Magda’s zoontje. Gijselharts zoon verlaat de mannenwaan om zich over het vlees te ontfermen. Maar ook die gemeenschap, waarin Leendert nooit zijn plaats heeft kunnen vinden (ML, 410), is van voorbijgaande aard. Als Pechman, Victors biologische vader, opdaagt, duurt het niet lang voordat hij beslist om de Doornenhof weer te verlaten, vergezeld door Magda en de kleine Victor. De verteller, die in de vrije indirecte rede Gijselharts gedachten verwoordt, laat verstaan dat de eenzaamheid opnieuw de overhand krijgt: “Ze zaten hier wel bij elkaar, hij en zijn zoon, maar dat had niets te betekenen nu Prul weg was.” (ML, 449) Met de eenzaamheid dreigt ook weer de verdwijning, de uitwissing. Aan het slot van *Mystiek lichaam* wordt die verdwijning concreet uitgebeeld: terwijl Leendert de roman afsluit met een hoogliedje waarin hij de aanwezigheid van de dood als trouwe minnaar verwelkomt, wordt Gijselharts lichaam van binnenin leeggevreten. “Poreus zou het straks in elkaar zakken.” (ML, 450)

De afwisseling tussen gemeenschap en verdwijning is van cyclische aard. Na het vertrek van zijn dochter is Gijselhart aan het einde van zijn geschiedenis beland. De eerste bladzijden van *Mystiek lichaam* laten een eenzame, rentenierende Gijselhart zien, van wie het dagelijkse leven zich beperkt tot het wachten op zijn dochter (ML, 309). Dat tijdloze niet-bestaan wordt op de eerste pagina’s van de roman bevestigd door het feit dat Gijselhart moet herrijzen. Hij moet het leven hervatten onder de vorm van een welafgebakend lichaam dat aan de lineaire tijd onderhevig is. De herrijzenis waarmee de roman opent, vindt plaats op de ochtend van paasmaandag (ML, 310), wanneer Magda haar vader wakker maakt door drie keer na elkaar te roepen: “Lamzak” (ML, 297)². Hierin kan een parodie op Christus’ en Lazarus’ herrijzenis herkend worden.

Aangezien de roman opent met Gijselharts herrijzenis en afsluit met zijn verdwijning kan *Mystiek lichaam*, aan de hand van de ondertitel *Een geschiedenis* gelezen worden als het verhaal van A.W. Gijselhart. Ook de Jong (1998: 98) vertelt hoe Kellendonk tussen twee titels twijfelde: *Gijselhart* en *Mystiek lichaam*. De voorkeur van Kellendonks collega gaf de doorslag. De naam van de patriarch bevat niet slechts een tegenstelling tussen het koude (ijs) en het warme (hart), maar maakt ook een toespeling op een van Gijselharts karaktertrekken: hij gijzelt het hart van zijn dochter.

De patriarch gunt het zijn dochter niet om een andere relatie aan te knopen dan met haar vader³.

De ondertitel kan verwijzen naar de geschiedenis van de familie Gijsselhart in en rond de Doornenhof, zoals ze in de roman van Kellendonk beschreven wordt. De cyclische oppositie tussen vormeloze eenzaamheid en gemeenschap blijft van toepassing, maar zonder bijbehorende ruimtelijke verplaatsing, aangezien alles zich op de Doornenhof afspeelt. Aanvankelijk leven Gijsselharts kinderen van elkaar gescheiden: Leendert woont in New York en Magda leeft ergens met een van haar minnaars. Met Victors geboorte is de familie opnieuw 'herenigd'. Aan het einde van de roman scheiden de wegen opnieuw, wanneer Magda vertrekt. Leendert en Gijsselhart blijven samen op de Doornenhof, maar hun stoelen staan "haaks ten opzichte van elkaar" (*ML*, 449). Gijsselhart kwijnt weg en zijn zoon is misschien doodziek.

Het einde van de geschiedenis der 'Gijsselharten' kan nog radicaler opgevat worden. Dat is mogelijk wanneer Leenderts homoseksualiteit erbij wordt betrokken en wanneer ervan uitgegaan wordt dat Victor niet de naam Gijsselhart draagt, maar wel de naam van zijn biologische vader, namelijk Pechman. Leendert is Gijsselharts enige mannelijke erfgenaam. Zijn homoseksualiteit belet hem de naam Gijsselhart aan een (mannelijke) erfgenaam door te geven. Het verhaal dat verteld wordt is, met andere woorden, het einde van de naam Gijsselhart. Het Gijsselhart-zijn zal, zonder nieuwe mannelijke erfgenaam, definitief verdwijnen na Leenderts dood. Zo bekeken valt de cyclische oppositie tussen vormeloosheid en gemeenschap plotseling stil.

De afwezige vader ver-tegenwoordigen

Afgaande op hun woordkeuze (gedachten en gesprekken) en handelingen valt op dat de zoonfiguren onderweg naar en in de vaderruimte geconfronteerd worden met de 'ver-tegenwoordiging' van hun vader: dankzij de woorden wordt de vader opnieuw tegenwoordig, aanwezig gemaakt. De vader kan vergeleken worden met een geest waarvan de aan- of afwezigheid zou afhangen van de krachtige spreuken van de bezweerder. Het fenomeen leunt aan bij de drie betekenissen die Derrida (1993: 73-85) toekent aan het polysemantische Franse woord 'conjunction', een term waarvan de vertaling trouwens herinnert aan de polysemie van het Nederlandse woord 'bezweering': samenzwering tegen een hogere macht, oproepen van een geest of betovering, *maar* ook verdrijving van een geest. De woorden die voor de ver-tegenwoordiging van de vader worden gebruikt, zijn woorden die tezelfdertijd afstand willen nemen van het spookachtige van de vader: "Alors, on ne parle que de lui, mais pour le chasser, l'exclure, l'exorciser", voegt Derrida (1993: 164) daar nog aan toe. Ik wil benadrukken dat dit niet impliceert dat de zoonfiguur telkens optreedt als verteller van zijn vader. Alleen in *De nietsnut* treedt Frits op als intradiëgetische verteller van zijn vader. In de overige romans wordt de zoon op een directe of indirecte manier geconfronteerd met het (kunnen) vertellen van de vaderfiguur. In *Bouwwal* worden de verdwenen voorvaders door Opa verteld, in *Letter en geest* slaagt Mandaat er

maar niet in om iemand te vinden die iets consistentes over zijn voorganger kan vertellen en in *Mystiek lichaam* vertelt Leendert zijn vader via taal die tegen Gijselhart is gericht. Verder beperkt de ver-tegenwoordiging zich niet tot de problematiek van het vermogen om de vaderfiguur te vertellen. Ook met lichamelijke handelingen bootst de zoon de vader na.

Het lijkt me nuttig om het begrip ‘ver-tegenwoordiging’ te situeren ten opzichte van Ernst van Alphens (1997) ‘reenactment’. Zowel in mijn gebruik van ‘ver-tegenwoordiging’ als in Van Alphens ‘reenactment’ wordt een handeling uit het verleden weergegeven (Van Alphen 1997: 11). Terwijl bij ver-tegenwoordiging door een verteller wordt gemedieerd, wordt bij reenactment gezocht naar een directe voorstelling van de gebeurtenis, zonder mediërende vertellende instantie:

Our access to this past [Nazism or the Holocaust, MS] is no longer mediated by the account of a witness or a narrator, or by the eye of a photographer. We will not respond to a re-presentation of the historical event, but to a presentation or performance of it. (Van Alphen 1997: 11)

Er zou geopperd kunnen worden dat de lichamelijke nabootsingen van de zoonfiguur, zoals in *De nietsnut*, onder ‘reenactment’ vallen. Toch kies ik ervoor om deze in dit onderzoek onder de noemer ‘ver-tegenwoordiging’ onder te brengen. Dit rechtvaardig ik door het feit dat in Kellendonks romans de geproblematiseerde vertelling van de verdwenen vader niet los kan worden gezien van de imitatie van de vader door zijn zoon. Beide ver-tegenwoordigingsdaden zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, zoals uit wat volgt zal blijken. Verder zal duidelijk worden dat de verdrijving van de vader als een begrafenissen opgevat kan worden. De spookachtige vader ver-tegenwoordigen maakt dan deel uit van een rouwproces.

De ver-tegenwoordigende handelingen zoals hierboven beschreven, worden in *Bouwval* verdeeld over vier verschillende personages, met name Opa Van Zypflich, Theet, Pa en Oom Joop. Verder moet rekening gehouden worden met de aanwezigheid van drie generaties Van Zypflichs, die elk hun eigen verlangens koesteren. Om met Vincent Jouve te spreken: er moet rekening worden gehouden met de narratieve programma’s die al die personages nastreven⁴. Telkens zullen die programma’s radicaal van elkaar verschillen, ondanks het feit dat ze tot eenzelfde intrige behoren. Zo worden de gestorven familieleden van de Van Zypflichs anders verteld door Opa dan door zijn knecht Theet, die ze op zijn beurt anders vertelt dan Ernsts vader. Opa Van Zypflich mag dan wel een grootvader zijn, hij is ook een zoon die ter gelegenheid van Allerzielen zijn gestorven voorvaderen ieder jaar opnieuw vertelt. Hij doet dat op een selectieve, vleiende manier. Theet corrigeert zijn meester echter in zijn deconstruerende dialect:

[Opa:] ‘Grootvader moest natuurlijk wel een boekhouding bijhouden [van de bouw van het naburige klooster, MS], maar je begrijpt, nauwelijks een opleiding... [...]’
 ‘En toen wier dit huus gebouwd,’ drong Theet aan.

‘Zijn toegenomen verantwoordelijkheden rechtvaardigden een hogere beloning,’ zei Opa langzaam.
 ‘D’r wur nog schand van gesproken. Ze zeggen dat de bouw van ’t kloster kwam stil te leggen...’
 ‘Werd vertrapd. [...]’ (BVL, 45)

Opa’s talige reconstructie van het verleden door middel van de ver-tegenwoordiging van de doden, wordt niet alleen door zijn opstandige knecht gesaboteerd. Ook Opa’s kinderen laten zich niet onbetuigd. Tijn Boon (1998a: 104-105) beweert terecht dat *Bouwwal* aan een katholieke dodenmis doet denken. Opa wordt door Boon voorgesteld als een priester bijgestaan door Theet als “aftandse” misdienaar. Die interpretatie klopt, want de patriarch en zijn knecht, als overdragers van het ‘ware’ geheugen, leiden het ceremoniële gesprek. Het requiem leiden zij echter slechts gedeeltelijk. De letterlijke citaten uit het requiem, onder meer in het Latijn, komen uit de mond van zijn zoon Willy, die daarvoor wordt bijgestaan door oom Joop, zijn schoonbroer:

‘Dood, waar is uw prikkel? Waar uw overwinning?’ grapte [Pa]. Die opmerking wekte Opa’s woede op. ‘Jij weet niet wat angst is,’ beet hij Pa toe, ‘want je geeft nergens om.’ De kroonprins hoorde zijn vader vreugdeloos grinniken. ‘Dies irae, dies illa,’ lalde oom Joop. Pa fluisterde, tussen zijn verstijfd glimlachende lippen door: ‘Solvat saeculum in favilla.’ (BVL, 78)

Terwijl Opa de gestorven familieleden tracht op te hemelen, begraven zijn zoon en oom Joop met hun duet in een dode taal het patrimonium. Er is dus sprake van twee priesters, vader en zoon, bijgestaan door hun eigen misdienaar: knecht en schoonbroer. De oudere priester hanteert gekunstelde woorden waarmee hij een verdwenen verleden probeert te doen herrijzen. De vraag rijst echter of dat geïdealiseerde verleden ooit heeft bestaan. Pa ontkracht de taal van de oudere ver-tegenwoordiger met woorden uit een dode taal, uit een tijdperk dat lang voorbij is.

Een andere belangrijke figuur in deze conflictueuze generatiedynamiek, waarin de ver-tegenwoordigende kracht van de taal op de proef wordt gesteld, is Ernst zelf. Willy’s zoon vertelt zijn voorvaderen echter niet. Wel probeert hij het geïdealiseerde familieverleden te ver-tegenwoordigen tijdens een soort bezwerende dans. Wanneer de volwassenen het voorvaderlijke huis verlaten om de doden op het kerkhof te eren, verlaat Ernst de woning en gaat naar de loods en timmerfabriek die achter Opa’s woning ligt. Zoals de volwassenen begeeft hij zich naar een bouwwerk dat moet getuigen van figuren uit het verleden. Ernst voelt zich in dat monument “licht” en “vrij”. Hij slaakt er kreten, danst, springt en beleeft een moment van verhevenheid (BVL, 73-75). Hij is actief, terwijl de ouderen zwijgen en onbeweeglijk bij het graf van de voorvaderen staan. De predicaten “licht” en “vrij”, verba als “dansen” en “springen”, evenals Ernsts “woeste kreet” dienen benadrukt te worden. Zij zijn de logische tegenhangers van de vormeloze passiviteit die Ernst aan het begin van de roman kenmerkte. Toen bevond hij zich in zijn ouderlijke huis, de tegenpool van Opa’s woning. Dat Ernst hier slechts het slachtoffer is van een illusie, lijdt echter geen

twijfel. De zoon merkt amper de “roestige betonmolens en een oude waterpomp” (BVL, 74) die getuigen van een voltooid verleden tijd. Hij ziet ook niet “dat het hout veelal oud en gebarsten [is] en soms rot.” (BVL, 74) De zelfbegoocheling is van kortstondige aard: het touw dat hij dansend en springend probeerde te vatten, zit los en “[komt] neergedaald en [duwt] hem met een kracht, zo onvermoed hevig dat hij zich loom voel[t] en moe, [...] tegen de betonnen vloer.” (BVL, 75) Net als bij Opa’s vertellingen duurt de bedrieglijke elevatie niet lang. Alsof Ernsts val bevestigd diende te worden door het optreden van een derde, verschijnt net daarna “de zwarte gestalte van zijn vader” (BVL, 75). De predicaten en verba die de vader kenmerken, herinneren aan Ernsts oorspronkelijke passieve toestand. “[Zijn vader] stond heel stil, zweeg en wachtte geduldig tot de kroonprins uit het touw gekropen zou zijn.” (BVL, 75) Later zal blijken hoe dat vaderlijke ‘nietsdoen’ ook als daad opgevat kan worden. Door niets te doen om die (illusoire, bedrieglijk talige) familietraditie levend te houden speelt Pa een beslissende rol in de verdwijning ervan.

De afwezigheid van een spookachtige voorganger ‘waarnemen’, om die figuur simultaan te (laten) vertellen, na te bootsen en op die manier te begraven: zo wordt de vertegenwoordiging gekenmerkt waarmee Frits Goudvis en Felix Mandaat in aanraking komen, respectievelijk in *De nietsnut* en in *Letter en geest*. De term ‘waarnemen’ werd hierboven tussen aanhalingstekens geplaatst, omdat in beide romans de waarneming polyseem benaderd kan worden. Twee betekenissen in het bijzonder zijn hier van kracht: ‘met zijn zintuigen vaststellen’ en ‘als vervanger optreden voor iemand’.

Letter en geest draagt als ondertitel *Een spookverhaal*. Zo is Kellendonks derde roman, zoals *De nietsnut*, een verhaal waarin het hoofdpersonage geconfronteerd wordt met de vertelbaarheid van het (spook)bestaan van een vaderfiguur. Voor beide romans valt op dat het spookbestaan van de verdwenen vader vooral verbonden is met diens beroepsleven. Brugman, de vaderfiguur in *Letter en geest*, wordt door drie instanties verteld: zijn voormalige collega’s als collectief, zijn zwangere assistente Qualing en in mindere mate zijn opvolger/erfgenaam Mandaat. Qualing, de moederfiguur op wie Mandaat verliefd zal worden (LG, 239), maakt dus deel uit van de erfenis. Brugman wordt op professioneel gebied voorgesteld als een figuur van de niet-daad en de depersonalisatie, net zoals de vaderfiguren in Kellendonks vorige romans. In *Bouwval* beweert Opa dat het nietsdoen van zijn zoon er de oorzaak van is dat het patrimonium verloren is gegaan (BVL 86; 90) en in *De nietsnut* wordt Lucas Goudvis door zijn baas omschreven als “een nietsnut, een volslagen nietsnut” (NN, 139). In *Letter en geest* blijft de vrucht van Brugmans werk voor Mandaat onzichtbaar⁵. Brugman was geen schepper van enig waarneembaar materieel product. Zelfs zijn handschrift werd meteen uitgewist:

[Brugmans] handschrift is, net als dat van Mandaat trouwens, verzwolgen door het schoonschrift waarin mevrouw Qualing alles kopieert. In een bureaula ligt de fotokopie van een typoscript, auteur ‘K. Brugman’, getiteld ‘Ontwerp ener systematiek voor de Germaanse Talen’. In de alfabetische catalogus vindt Mandaat onder ‘Brugman, K[ornelis]’ een fiche van een overdrukje uit een bibliotheek-

wetenschappelijk tijdschrift: ‘Prolegomena bij een systematiekontwerp voor de Germaanse Talen. Enige Problemen.’ (LG, 235)

De termen “fotokopie” en “overdrukje”, wijzen erop dat Mandaat en zijn voorganger op elkaar gaan lijken. Als vervanger van Brugman is Mandaat de onvolmaakte – ‘asymmetrische’ om met Lotman te spreken – kopie van iemand die in de weinige sporen die hij nagelaten heeft, ook al door de kopie, en niet het origineel, wordt gekenmerkt.

Verder wordt Brugman geassocieerd met het spook dat Mandaat in het magazijn van de bibliotheek meent waar te nemen. Wat het spook in het magazijn en Mandaats voorganger met elkaar verbindt, is dat “beiden worden verzwegen” (LG, 233), stelt Mandaat vast. De geschriften van Brugman worden gekopieerd en er wordt amper over hem gesproken. Van hem zijn haast geen tastbare sporen. Toch is Brugman onmiskenbaar aanwezig in de bibliotheek, aangezien hij door Mandaat werd vervangen. Wie de vervanger aan het werk ziet, moet aan Brugman denken. Waar eindigt Brugman? Waar begint Mandaat? Brugman, Mandaat en het spook getuigen van een paradoxale aanwezigheid.

Qualing is de enige die wel in staat lijkt om Brugman te vertellen (LG, 234). Haar verhalen wissen zijn identiteit echter uit. Mandaats assistente beschrijft haar verdwenen collega als een soort metronoom, als het ritme waarop zij de indeling van haar eentonige werkdagen “neurotisch” (LG, 234) afstemt. Is het dan zo verrassend dat Brugman aan Mandaat verschijnt als een spookachtige gestalte? De verschijning in het boekenmagazijn laat immers “een ritme zonder geluid” (LG, 230) horen. “Voetstappen ja (hij luistert), maar zonder *présence*, er zit geen vlees aan.” Qualings woorden om Brugman te vertellen, bieden bovendien weinig ruimte voor de macht van de (verraderlijke) verbeelding waarop een personage als Frits Goudvis in *De nietsnut* kon steunen: “[Z]ij beschikt [...] over te weinig verbeelding om haar held, want dat is hij, tot leven te kunnen roepen.” (LG, 234)

Ook in *De nietsnut* is er sprake van een aanwezigheid “zonder *présence*” (LG, 231). Wanneer Frits Goudvis de ruimte bereikt waar zijn vader vermoord werd, is het enige materiële spoor de krijtonttrek die rond het dode lichaam werd getrokken – een afgebakende leegte⁶.

In deze roman fungeert het ritme eveneens als spoor van de ontmenselijking (LG, 230). Ditmaal kondigt het ritme de verdwijning van de vader aan: de avond van zijn zevenentwintigste verjaardag krijgt Frits een onverwacht telefoontje. De zoonfiguur krijgt een ritmisch getik te horen dat hij meteen met zijn vader associeert: “In mijn hoofd bleef het getik doorklinken. Het werd het getik van een klok, het schrapend getik van een klok die aanstonds gaat slaan.” (NN, 153) Het getik deelt de tijd in: het ordent Qualings werkdagen en Frits krijgt het te horen op de avond van zijn verjaardagsfeestje. Het geluid van de regelmaat wordt geproduceerd door de vaderfiguur die aan verspoking⁷ onderhevig is: het spook in het boekenmagazijn (LG, 230) en Lucas die de avond van de zevenentwintigste verjaardag van zijn zoon, na een zesentwintig

jaar durende mislukte loopbaan, op het punt staat zelfmoord te plegen. De vaderfiguur treedt een stap terug, waardoor de zoonfiguur op de voorgrond treedt. Het ritmische getik, de regelmaat, is een van de laatste waarneembare sporen van de vader tijdens zijn verdwijningsproces.

In de eerste drie romans van Kellendonk zijn de teleologische ondernemingen van de zoonfiguren verbonden met een problematische verhouding tot de vertelbaarheid van de vader. Die vertelbaarheid is een onderdeel van de ver-tegenwoordiging van de teruggetreden vader. Zoals reeds eerder werd vastgesteld, is het opmerkelijk dat zijn verspoking in grote mate bepaald wordt door zijn (familiaal-)professionele omgeving⁸. Het nagelaten vaderspoor wordt door de zoon beschouwd als een last, omdat die erfenis het vermogen van het vertellen aan de orde stelt: hoe kan een aanwezigheid verteld worden als deze als een verdwijning waargenomen wordt?

Ook in *Mystiek lichaam* staat de zoonfiguur voor de uitdaging een verspoking te vertellen. In New York vertelt Leendert zijn vader niet op een directe manier. Wel schrijft hij kunstkritieken en is hij de theoreticus achter de Wild Boys, een schilderschool. Leendert bepaalt met andere woorden wat kunst is, hoe kunst eruitziet of eruit zou moeten zien. Op welke manier ver-tegenwoordigt Leendert zijn vader in zijn woorden? Er zou aangenomen kunnen worden dat hij zijn vader ver-tegenwoordigt in de marge van zijn geschriften in New York. Gijselharts bestaan wordt gevoeld door gevoelens van oppositie, onder meer haat, die hij rondom zich creëert. Gijselhart is het effect van de gevoelens die *tegen* hem gericht zijn. Wanneer zijn dochter Magda teruggekeerd is, zorgt hij er bijvoorbeeld voor dat het verwarmingstoestel op haar kamer telkens uitvalt (*ML*, 313). Magda begrijpt snel dat haar vader de schuldige is en vraagt hem: “Waarom toch vindt u het zo leuk om mij het leven te verpesten heb ik het vanzelf al niet moeilijk genoeg?” (*ML*, 314) Als vader en dochter ’s avonds in een restaurant aan het eten zijn, jammert Magda wanneer het Gijselhart net gelukt is om zijn gerecht met een acculader te betalen:

‘En wat ik ook niet snap, Pappie, [...] dat is waarom er geen sirenes gaan loeien of stoppen doorslaan wanneer u zegt ik weet het goed met je gemaakt [...]’.
 ‘Hebzucht, meisje, platvloerse hebzucht. De mensen zijn reddeloos verknocht aan het stoffelijke. Ik ben dat niet, ik houd alleen maar van geld. Ik zou zelfs mijn enige dochter verkopen, als er iemand was die haar hebben wilde’. (*ML*, 322-323)⁹

Aan de hand van die oppositiedynamiek kan ook Gijselharts ‘herrijzenis’ aan het begin van de roman verklaard worden. Als hij door het venster kijkt en zijn dochter ziet, neemt hij haar voor

[e]en engel. Zo een als de wacht houdt bij de ingang van een grafakker, zijn huis een tombe en hijzelf dus overleden. Niet aan denken, Gijselhart *begroef* zich zo diep als hij kon in zijn eigen lichaamswarmte. (*ML*, 297; mijn cursivering)

Iets verder staat dat “[d]e Heer [...] waarlijk opgestaan [is]” (*ML*, 299). Gijselhart wordt wakker door de stem van Magda die driemaal “Lamzak” (*ML*, 297) roept. Hij

wordt uit zijn slaap/dood gewekt met een verwijt. Toch vleit dit hem hem en veroorzaakt het zijn mobiliteit: “[Gijselhart] begreep niet helemaal waarom hij zich door dat woord gestreeld voelde en sloop nogmaals naar het raam.” (*ML*, 297) Nog een ander voorbeeld is de volgende beschrijving van Gijselharts gevoelens: “Ze stelden hem gerust, in zekere zin, die nukken van [Magda]. Een ander zou ze niet kunnen lijden, dus hoe lelijker ze deed, des te meer was ze van hem.” (*ML*, 320) Gijselharts identiteit wordt dus bepaald door de opstandige gevoelens die hij in de hand werkt.

Wat Gijselharts zoon schrijft in New York, kadert eveneens binnen een oppositiedynamiek. Zijn geschriften kunnen worden gezien als een tegenstelling tot de taal van zijn vader, zoals ook Ernst van Alphen vaststelde (Van Alphen 1991: 37). Zijn taal draagt het spoor van de haatgevoelens die hij voor de vaders taal koestert. Die filiale (op)positie blijkt uit het volgende citaat:

Later, toen [Leendert] kunstcritieken schreef, werd hem verweten dat hij zo dikwijls de woorden onbeschrijflijk en onbetaalbaar gebruikte. ‘Ze mochten slechte stijl zijn, die woorden,’ verweerde hij zich, ‘maar ze zijn goede esthetiek. Ik heb een vader gehad die mijn hemd onder mijn gat uit verkocht. Ik haatte zijn eeuwige gesappel. Dezelfde haat voel ik nu voor de gladjanussen die overal woorden voor hebben. Ik heb als jongen gesmacht naar dingen die zich niet laten omrekenen of omklemsen tot wat je maar wilt, die zich niet laten vergassen tot geld of taal, dingen die onaantastbaar, onoplosbaar zijn, niets anders dan zichzelf, en nu heb ik ze gevonden, in de wereld van de kunst. “Mooi” is voor mij synoniem met “echt”. En als ik nu iets tegenkom dat niets anders is dan zichzelf, wat werkelijk is, dan eer ik het door “onbeschrijflijk” of “onbetaalbaar” te zeggen en aldus bij wijze van spreken mijn mond te houden. (*ML*, 344-345)

Leenderts stijl streeft naar synthese. In de stilte (“mijn mond houden”) vertelt hij datgene waar de taal geen vat op heeft. Zijn schaarse woorden willen uitdrukken wat woordeloos mag blijven. Ze contrasteren met de taal van zijn vader, waardoor de patriarch des te meer aanwezig wordt. Gijselharts identiteit wordt immers in stand gehouden door het afstotende effect dat hij bij anderen teweegbrengt. Leenderts geschriften bezweren zijn vader. Zij benadrukken diens afwezigheid zodanig dat de patriarch er aanwezig door wordt. Spookachtig wordt hij in de teksten van zijn zoon ver-tegenwoordigd¹⁰. Nergens in Leenderts bijdragen is Gijselhart talig aangeduid, maar hij wordt het gevolg, het ‘effect’ van de opstandige woorden van zijn zoon en is daardoor toch voelbaar aanwezig, in de marge. Deze paradoxale aanwezigheid kan verduidelijkt worden aan de hand van wat Derrida in *Spectres de Marx* (1993) omschrijft als het “effet de visière” (1993: 26). Dat effect vindt plaats als een spook – door hem “spectre” genoemd – en een mens elkaar waarnemen. De Franse filosoof omschrijft het spook als een paradoxaal en bovennatuurlijk fenomeen¹¹. Het spook van Derrida kan niet waargenomen worden, hoezeer men zich er ook op blindstaart. Mens en spook kunnen elkaar nooit gelijktijdig aankijken, al voelt de mens de spookachtige blik op zich gericht.

[Une dissymétrie spectrale] désynchronise, elle nous appelle à l'anachronie. Nous appelons cela l'*effet de visière*: nous ne voyons pas qui nous regarde. [...] Que nous nous sentions vus par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser, voilà l'*effet de visière* depuis lequel nous héritons de la loi. (Derrida 1993: 26-27)¹²

Mystiek lichaam laat een ver-tegenwoordigingsdynamiek zien die duidelijk afwijkt van de vertel- en nabootsingmechanismen uit de vorige romans. Waar de vaderfiguur vertellend ver-tegenwoordigd werd om hem definitief op afstand te houden, wordt hier de tegenstelling van de vader verteld om van hem verlost te worden. Van ver-tegenwoordiging van Gijselhart is wel degelijk sprake, aangezien Leendert zich steeds meer zoals zijn vader gedraagt. Zich beperken tot de logica der tegenstellingen om het vaderspoor te bezweren, werkt blijkbaar niet. De vader kan maar niet begraven worden. Zijn spook blijft ronddolen.

Lichamelijke spiegelspelen

Zoals eerder geschreven, begint Leendert in New York op zijn vader te lijken. Dat gebeurt onder meer door zijn mystieke omgang met geld. Voor beide personages is rijkdom, in geldwaarde uitgedrukt, iets ongrijpbaars. Ze beschouwen waarde en rijkdom als iets heel relatiefs, als iets wat voortdurend aan verandering onderhevig is. Vreest Gijselhart "geldontwaardiging" (*ML*, 305), dan is zijn zoon bang voor "een krach van de kunstmarkt" (*ML*, 351). Zo wordt over Gijselhart, die geld als "zijn religie" (*ML*, 304) beschouwt, verteld:

Zijn rijkdom was iets ongrijpbaars. Rijkdom was iets in je hoofd, het was zinloos die vast te willen leggen op papier. Uiteindelijk was zijn rijkdom zijn gevoel over zichzelf. (*ML*, 302)

Gijselharts rijkdom wordt bepaald door de dagwaarde van zijn bezittingen, zoals vastgoed, oud ijzer en sloopmetalen (*ML*, 302). Leenderts rijkdom hangt af van de dagwaarde van de kunst. Hij maakt expertises van kunstwerken, waarvoor hij "tien procent" krijgt "van het verschil tussen aankoopprijs en taxatiewaarde." (*ML*, 351) Daaraan moet wel toegevoegd worden dat Leendert de waarde van kunstwerken kan beïnvloeden door zijn kunstrecensies.

Van lichamelijke nabootsing van de vader, zoals in de vorige romans, is in *Mystiek lichaam* geen sprake. Dit kan onder meer verklaard worden door het feit dat de vader in *Mystiek lichaam* als een immobiele nucleus fungeert. De zoon is een mobiel personage, dat reist en zelfs in de Doornenhof vrij regelmatig het huis betreedt en verlaat. In vergelijking met de vorige romans dient verder benadrukt te worden dat Gijselhart niet lichamelijk verdwenen of dood is. Dat neemt niet weg dat Gijselhart ver-tegenwoordigd wordt door Leenderts oppositionele taalhandelingen.

In *Mystiek lichaam* valt dus geen lichamelijke nabootsing van de vader aan te duiden. Integendeel, er kan van lichamelijke oppositie gesproken worden. Zo kan Leenderts

homoseksualiteit als tegenpool van Gijselharts heteroseksualiteit aangezien worden. Die interpretatie laat niettemin een paradoxale beschouwing toe. Er kan geopperd worden dat Leenderts seksuele handelingen met hetzelfde geslacht een imitatie zijn van de heteroseksuele levensscheppende daad die zijn vader bedrijft. In Leenderts seksuele voorkeur kan echter ook een contradictoire opstelling tegenover zijn vader als verwekker worden gelezen, want homoseksuele geslachtsdaden blijven steriel. Zijn imitatie van de vaderfiguur is dus in zekere mate een daad van verzet¹³.

Naast het verschil tussen mobiliteit en immobiliteit kan ook de evolutie van de lichamelijke toestand van vader en zoon gezien worden als paradigma van hun asymmetrie. Hoe dichterbij het einde van de roman, hoe meer Gijselhart aftakelt en Leendert lijkt te herleven. Gijselharts geschiedenis begint op paasmaandag (*ML*, 310) met zijn herrijzenis (*ML*, 299). Hij heeft “een krachtige tors”, zijn schouders zijn “hoog en rond, als de schouders van een bokser” en in zijn gezicht staan “gloednieuwe ogen [...], de ogen van iemand die nog aan zijn leven moet beginnen”, laat de verteller weten (*ML*, 310). Naar het einde van de roman toe krijgt de verdwijning van Gijselharts lichaam, zijn ‘verspoking’, duidelijk de overhand: “[Gijselharts] borstkas pompte en voor het eerst hoorde Broer dat geluid van rafels en gaten.” (*ML*, 450) Leenderts lichaam legt een omgekeerde beweging af, van de New Yorkse leegte en eenzaamheid naar een letterlijke vervolmaking. “Afgeliefd [...], een lege verfrommelde zak van een vent” (*ML*, 404), focaliseert Gijselhart zijn zoon bij diens terugkeer. Maar na enkele weken is het net alsof Leenderts lichaam in en rond de Doornenhof een genezingsproces ondergaan heeft. “Zelden was iemand zo florissant stervende geweest” (*ML*, 414), wordt verteld.

Lichamelijke nabootsing komt duidelijker aan bod in *De nietsnut* en *Letter en geest*. “Ik acteerde [mijn vader], welbewust aanvankelijk, maar later moest ik mij erop betrappen dat ik zijn hebbelikheden overnam” (*NN*, 104), geeft Frits toe in *De nietsnut*. Voor onbepaalde duur wordt hij zijn vaders dubbelganger¹⁴. De dubbelganger kan in *Letter en geest* als een hoofdmotief beschouwd worden. Felix’ patroniem, de naam die hij van zijn vader *geërfd* heeft, luidt ‘Mandaat’. Zijn vader was overigens zijn moeders “tweede keus” (*LG*, 204). Voeg daar nog aan toe dat het eerste kind van zijn ouders doodgeboren werd. Op het professionele vlak treedt Mandaat op als vervanger van Brugman. Deze baan is zijn tweede kans na zijn solitaire, maar in het meervoud geschreven ‘activiteit’ als “makelaars in evenementen” (*LG*, 205). Die job liet hem toe om alles vanuit zijn bed telefonisch te regelen en door anderen (‘vervangers’ dus) te laten uitvoeren. Deze neiging tot immobilisme en eenzaamheid herhaalt zich bij zijn nieuwe betrekking in de bibliotheek. Mandaat en zijn assistente hebben “hun werkzaamheden zo ingedeeld [...] dat ze elkaar nauwelijks hoeven te zien.” (*LG*, 236) Van Mandaat wordt verwacht dat hij het spookachtige bestaan van Brugman nabootst. Zijn voorganger, over wie niemand iets kan vertellen, had immers “bescheiden als hij was, zo weinig aandacht opgeëist voor zichzelf [...]” (*LG*, 266) Via de verdwijning, het niet-zijn, benadert Mandaats identiteit Brugman het sterkst.

De lichamelijke nabootsing in de beroepsomgeving laat zich in *Letter en geest* ook op momenten van mobiliteit waarnemen. Verschillende achtervolgingsscènes weerspie-

gelen elkaar en laten zien hoe ook Mandaats identiteit met verspoking te kampen heeft. Nadat Mandaat het spook heeft achtervolgd, wordt hij zelf op de hielen gezeten door zijn collega Van Uffel. De symmetrie is echter niet compleet, aangezien Mandaat in het tweede geval niet meer optreedt als achtervolger, maar als achtervolgde. Hij heeft de plaats van het spook ingenomen.

Hellevaarten om de vader te begraven

Om dit hoofdstuk af te ronden ga ik nog even dieper in op de manier waarop de vertegenwoordiging van de vaderfiguren in Kellendonks romans in verband kan worden gebracht met een ‘begrafenis’. Arie Storm (1992) wees er al op dat *De nietsnut* gelezen kan worden als een hellevaart. Die ruimtelijke verplaatsing liet hij vervolgens overeenstemmen met een “terugkeer naar de moederschoot” (1992: 477). Allerhande motieven in de roman verwijzen inderdaad naar de hellevaart. Wanneer Frits Ben ontmoet, komt bijvoorbeeld het motief van het westen aan bod, waarmee het dodenrijk in de klassieke mythologie geassocieerd wordt (*NN*, 106). Verder bevat de roman het Cerberusmotief⁵ (*NN*, 116, 121). En zoekt de zoonfiguur niet naar de term “kruisweg” (*NN*, 108) om zijn verplaatsing naar Mohrbach-Saint-Hubert te verklaren aan Ben, de lifter aan wie hij het stuur overlaat en die dus met Charon vergeleken kan worden? Jaap de Gier (2000: 6) herinnert ons eraan dat de kruisweg in de rooms-katholieke traditie met de begrafenis eindigt, zodat Frits’ handelingen volgens de kruisweglogica, uitmonden in een dubbele begrafenis: de begrafenis van de vader via de symbolische begrafenis van de zoon, waardoor de zoon over een nieuw zelfbeeld kan beschikken. Frits is trouwens niet de enige zoonfiguur voor wie de metafoor van de kruisweg wordt gebruikt. Over Mandaat wordt verteld: “Hij heeft het kruis op zijn schouders genomen. En hij heeft het niet neergelegd vóór hij wist hoe zwaar het kan zijn. Onvoorstelbaar zwaar.” (*LG*, 277) De antiheld van *Letter en geest* is dus te flauw voor een begrafenis.

Arie Storm (1992: 476) analyseert *De nietsnut* op basis van de verschillende perspectieven en tijdsindelingen. Dat in de vertelling weinig lineair met de tijd omgesprongen wordt, blijkt onder meer uit het hondmotief aan het begin van Frits’ traject en op de terugweg. Op weg naar Mohrbach-Saint-Hubert treffen Frits en Ben “op het zwarte asfalt” (*NN*, 121) een dode hond aan. Als Frits aan het einde van de roman naar Nederschreven terugrijdt, wordt een hond door een boswachter neergeschoten. Hij “[rende] radeloos rond zijn verlamde achterlijf [...], als een dolgedraaide klok.” (*NN*, 196, mijn cursivering) Dit motief wordt in *Mystiek lichaam* herhaald, een roman waarin New York trouwens als “kathedraal van s.s. Lucifer & Moloch” (*ML*, 349) wordt aangeduid. Gijselharts hond Droes, een bijnaam van de duivel, fungeert er als Cerberus van de Doornenhof die de tijdloosheid van de ruimte aanduidt: “Voor de binnenkant van de poort [...] drentelde de hond zwarte oneindigheidstekens.” (*ML*, 300) In *De nietsnut* duidt het hondmotief aan dat de handelingen niet meer onderhevig zijn aan het lineaire karakter van de tijd. Wanneer in *Mystiek lichaam* de

hond sterft (*ML*, 395), kondigt dat de intrede van de lineaire tijd aan. Dit gebeurt op de eerste bladzijde van het laatste deel van de roman, dat *De geschiedenis* heet (*ML*, 393). De ontknoping van die geschiedenis wordt echter met de volgende zin ingeleid: “Een boomblad zeeg naar het gras, om een onzichtbare as wentelend, tegen de klok in.” (*ML*, 448) Van een lineaire tijdsopvatting is dus opnieuw geen sprake meer.

Terwijl de ruimtelijke verplaatsing van de zoon in *De nietsnut* met een hellevaart geassocieerd wordt, lijkt zijn vader al naar het dodenrijk verbannen¹⁶. De verwijzingen naar de hel worden voornamelijk metaforisch toegepast op Lucas' werkruimte en dragen bij tot de verspoking van de vaderfiguur. In zijn huis houdt Lucas Goudvis de gordijnen gesloten (*NN*, 109) en in zijn werkkamer is het “koel en schemerig als in een grafkelder.” (*NN*, 116) Hij loopt er rond als een “schim” (*NN*, 109), een spook. Het kantoorgebouw waar hij werkt, lijkt geen uitgang te hebben, net als “de helse stad Dis” (*NN*, 118), een verwijzing naar de stad uit *La Divina Commedia* van Dante Alighieri (1265-1321). Dat gebouw wordt bewaakt door een agent die door Ernsts vader Cerberus genoemd wordt (*NN*, 115)¹⁷.

In *De nietsnut* vertelt de zoon de laatste momenten van zijn vader *alsof* het een hellevaart was¹⁸. Aangezien Frits als ik-verteller optreedt en zijn eigen reis ook als een hellevaart beschrijft, kan het verhaal beschouwd worden als de constructie van een spiegelbeeld¹⁹. Die reciprociteit is slechts illusoir, aangezien de oorsprong van de construerende dynamiek uitsluitend bij de zoon ligt. Lucas' handelingen zoals zij door zijn zoon verteld worden, maken het mogelijk voor Frits om zijn eigen handelingen te rechtvaardigen. Dankzij de spiegelrelatie, zoals zij op een solipsistische manier door Frits verteld wordt, kan Frits zijn eigen handelingen rechtvaardigen. Het omgekeerde is echter ook waar. De handelingen van de vaderfiguur worden gerechtvaardigd door de manier waarop ze door de woorden van de zoon in een vertelling gegoeten worden.

Eerder stelde ik vast dat de ver-tegenwoordiging van de vaderfiguur door (een problematisering van) zijn hervertelling en zijn lichamelijke nabootsing de definitieve verwijdering van het vaderspoor beoogt – reconstructie als deconstructie (Vervaeck 1999: 34). Hiervóór werd echter de vraag gesteld of de ver-tegenwoordiging wel efficiënt genoeg werkt. Volstaat de ver-tegenwoordiging om het spook van de vader te bezweren? In *Bouwval* is het in feite niet door Opa's leugenachtige vertellingen, noch door Theets talige terechtwijzingen, Pa's immobilisme of zijn priesterfunctie dat de voorvaderen voorgoed verdwijnen. Ook Ernsts imitaties spelen geen rol van betekenis. Zelfs Opa's verkoop van het huis der voorvaderen, die Pa door zijn nietsdoen heeft veroorzaakt, kan door een samenloop van omstandigheden niet doorgaan. De ruimte van beschamende spookachtige herinneringen wordt in *Bouwval* slechts toevallig gereinigd door het vuur van het “laatste oordeel” (Boon 1998a: 106). Het huis waarin Opa woont en dat de familiegeschiedenis symboliseert, gaat in vlammen op door een sigarenpeuk (*BVL*, 100). In *Bouwval* is het dus niet door de ver-tegenwoordiging dat radicaal afstand van de voorvaderen wordt genomen. Ook de mislukkingen in Kellendonks volgende romans tonen duidelijk aan hoe gebrekkig (lichamelijke) nabootsing en (leugenachtige) woordconstructie zijn.

Hoe moeten spoken dan voorgoed begraven worden? Tegenover lichamelijke nabootsing en vertelling komt in *Letter en Geest* een sleutelwoord van ideële aard te staan: niet 'liefde', het woord dat Van Uffel onmogelijk over zijn lippen krijgt, maar 'contact', direct en wederzijds. Over de liefde, die hier slechts als een symptoom van het contact beschouwd wordt, beweerde Kellendonk in een interview:

Er is een element dat je niet kunt uitschakelen en dat is het element dat met een groot woord liefde heet, dat hebben mensen nodig. Liefde bestaat niet voor jezelf alleen, dat is iets waar je anderen bij nodig hebt, zo simpel is dat. (Frans Kellendonk in gesprek met Van Houcke, 1991: 128)

In dat verband kunnen twee passages uit *Mystiek lichaam* vermeld worden, waarin de onmogelijkheid van een uitgesproken wederzijdse liefde aan bod komt. Het eerste citaat is een liefdesverklaring van Gijselhart aan zijn dochter, maar die stuit op een rechtstreekse weigering: "Maar je vergist je in één ding, meisje: ik [Gijselhart] hou zielsveel van jou.' [...] 'Zeg dat niet nog eens Pappie!'" (ML, 316) In het tweede citaat, hieronder, staan Gijselharts gedachten verwoord. Gijselhart smacht naar een spoor van liefde van Magda:

Zielige versleten man bedelend om genegenheid. O Prulletje, laat nu alsjeblieft zien dat je in je hart toch houdt van je komijnensplitsende [sic] Pappie. Dat je de man die je leven heeft verwoest niet doodwenst. Dat je hem niet zou willen missen, zelfs niet voor al het goud dat hij bij elkaar heeft geschraapt. Maar ze zei: 'Wat ik eigenlijk hoopte was dat u Bruno z'n helft van dat huis zou willen kopen dan kon ik daar gaan wonen en in Amsterdam werk zoeken dan moest hij me wel zien of hij wilde of niet maar nu u zo reageert kan ik beter mijn mond houden geloof ik.' (ML, 337)

De melding van het komijn splitsen verwijst mijns inziens naar Mat 23,23 over de schijnheiligheid der Schriftgeleerden en Farizeeën. Dit zou de oprechtheid van de uitgedrukte gevoelens ten opzichte van de andere dus weer in twijfel trekken:

Wee jullie, schriftgeleerden en Farizeeën, huichelaars, jullie geven tienden van munt, dille en komijn, maar veronachtzamen wat in de wet zwaarder weegt: recht, barmhartigheid en trouw, terwijl men het een zou moeten doen zonder het andere te laten. (Uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004).

Een andere illisutratie van deze problematiek is de episode waarin Mandaat de hoogzwangere mevrouw Qualing in de leeszaal aantreft terwijl ze, op een tafel staand, binnengevlogen duiven met een stok probeert weg te jagen. Mandaats assistente, op wie hij "ongewenst" (LG, 239) verliefd is, verliest haar evenwicht en valt met haar achterste tegen Mandaat. Die laatste heeft net een erectie "en na een paar onwillekeurige samentrekkingen van zijn lies springt zijn zaad zich in het duister van zijn broek te pletter [...]" (LG, 246) Hier wordt slechts een gammele nabootsing van de levenscheppende daad weergegeven, liefde als "parodie" (ML, 390), om de beschrijving uit *Mystiek lichaam* te gebruiken. Een opmerkelijk verschil tussen *Letter en geest* en *Mys-*

tiek lichaam is dat Leendert wel op enig respons van zijn “rijpere jongen” mocht rekenen. Hun liefde was oprecht en gedeeld (*ML*, 371, 375, 376), hoewel blijkt dat Leendert opgelucht is wanneer hij ontdekt dat zijn achterdocht gegrond was. Qualing daarentegen is zich niet bewust van de ‘mislukte’ levensschepping waartoe haar val aanleiding gaf, een neerwaartse beweging die haar tot ‘gevallen vrouw’ veroordeelt en bevestigd wordt door het feit dat zij Mandaat verleidt. Van contact is dus wel sprake, maar het is niet wederzijds, net zoals de liefde die Gijselhart aan zijn dochter verklaart.

Ook op talig vlak is in deze passage geen sprake van wederzijds contact. De woorden die door Mandaat na de zaadlozing uitgesproken worden, geven amper blijk van enige syntaxis. Ze beperken zich tot een onderbroken herhaling: “Ik moet even...’ zegt hij, ‘even...’ [...]” (*LG*, 246) Vervolgens “strompelt” (*LG*, 246) Mandaat terug naar zijn stoel. Hij verwijdert zich van Qualing, terwijl een doffer en een duivinnetje “elkaar [liefkozen] met hun snavels” (*LG*, 246). Dit tafereel kan als een parodie van het pinkstergebeuren opgevat worden, waarin Qualing de “Geest die levend maakt” wil wegiagen uit de leeszaal waar de “taal een ontlichaamd, postuum bestaan [leidt]” (*LG*, 221), waar de letter dus dood blijft. Dit leid ik af uit het feit dat de titel van de roman verwijst naar Paulus 2 Korintiërs 3:

Niet dat wij vanuit onszelf zo bekwaam zijn dat we dit als ons eigen werk kunnen beschouwen; onze bekwaamheid danken we aan God. Hij heeft ons geschikt gemaakt om het nieuwe verbond te dienen: niet het verbond van een geschreven wet, maar dat van zijn Geest. Want de letter doodt, maar de Geest maakt levend. (Uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)

Het schema dat door gebrekkige taal en gebrekkig lichamelijk contact gekenmerkt wordt, vindt zijn asymmetrische herhaling aan het einde van de achtervolgingsscène tussen Van Uffel en Mandaat in het boekenmagazijn. Wanneer Mandaat Van Uffel op een avond meeneemt naar de oude kapel om het spook waar te nemen, doet Van Uffel de deur van het magazijn op slot. Even later bekent hij zijn homopedofilie aan Mandaat die hij aanrandt, waarop een kat- en muisspel volgt tussen de boekenrekken. Als Mandaat plotseling achter Van Uffel opduikt om zijn overste de sleutels te ontnemen, leunt het directielid

met zijn hele inerte gewicht tegen Mandaat, die niet weet wat hij aan moet met dat warme dikke lichaam, vreemd is het, anders, net als dat van mevrouw Qualing – het na radeloos rondkijken maar van zich af laat glijden, op de vloer, en wegrent. (*LG*, 264-265)

Mandaat was “ongewenst verliefd” (*LG*, 239) op zijn assistente, hier is het Van Uffel die hoopt om in aanwezigheid van Mandaat zijn liefde te kunnen uitspreken:

Ik geloof dat ik het [woord] daar vanavond in jouw bijzijn kan uitspreken. Het kan ons verlossen. Mij kan het zeker verlossen en wie weet jou ook. Misschien kan ik het zelfs hier –.’ (*LG*, 264)

Terwijl Qualing een zwangere vrouw is, wordt Van Uffel beschreven als een zwaarlijvige, homoseksuele pedofiel. In beide episodes vindt het contact van achteren plaats. Zowel Qualing als Van Uffel tonen Mandaat een weg die hem een oplossing kan bieden in zijn queeste naar contact. De zwangere Qualing, op wie Mandaat verliefd is, wijst hem de weg van het vlees dat leven schept. Van Uffel wijst Mandaat de weg van het vlees dat door de homoseksualiteit onvruchtbaar is, maar zijn oplossing staat wel in het teken van de wederzijdse liefde, het “woord dat, onbeantwoord, even waardeloos is als een halve wasknijper.” (LG, 264) Zonder antwoord blijft Van Uffels taal even waardeloos als Mandaats gestotter na zijn mislukte versmelting met mevrouw Qualing. Hij stamelt slechts vier keer “Ik –!” (LG, 265) De woorden ‘hou van je’ blijven hem in de keel steken.

Gebrekkige communicatie speelt ook een centrale rol in Mandaats “Twee beschamende herinneringen” (LG, 248), die het zesde hoofdstuk vormen van *Letter en geest*. In de eerste herinnering achtervolgt Mandaat, die aan de rand van een rivier aan het bruinen was, een vrouw tot in een verlaten steenfabriek. Daar wordt hij opgewacht door een man voor wie hij zich in paniek schuilhoudt om niet aangerand te worden (LG, 249), net zoals voor Van Uffel. Mandaat wordt eveneens “achtervolgd” (LG, 250) terwijl hij probeert te ontsnappen. Er worden namelijk steentjes naar hem geworpen. In dit geval ligt de bedrieglijkheid van de taal aan de oorsprong van de gebrekkige communicatie. Mandaat kan eigenlijk het slachtoffer genoemd worden van de woordconstructies waaraan zijn verlangen gestalte geeft, zijn “parole” (De Saussure 1995) waarmee hij zich identificeert. Wanneer hij in zijn zwembroek de vrouw achternaloopt, projecteert hij de volgende woordconstructie op haar:

‘De dochter van de farao’ – die woorden hadden zich losgemaakt uit de taal en dansten door zijn hoofd. [...] Alleen al doordat ze niet één keer omkeek wist hij dat ze hem mee wilde tronen. Ze leek vast niet vooruit te komen in die hitte. (LG, 249)

De beschrijving van de vrouw als “dochter van de farao”, gecombineerd met de hitte en het feit dat Mandaat zich bij een rivier bevindt, kan gelezen worden als een verwijzing naar Exodus 2,5. In deze passage uit het Oude Testament ontdekt de dochter van de farao Mozes, die als baby tussen het riet te vondeling werd gelegd langs de oever van de Nijl. Hiermee bombardeert Mandaat zichzelf tot Mozesfiguur. Als zoon/minnaar van de dochter van de farao eigent hij zich ook een plaats toe in een koninklijke hiërarchie, zoals Ernst zich in *Bouwval* een afstammeling van de keizer van Atlantis waant (BVL, 41). Is Mandaat er trouwens niet van overtuigd dat de vrouw hem “mee wil [...] tronen”? Samen met de identificatie met de bedrieglijke ‘parole’ herinnert deze situatie aan *Bouwval*, waarin ook een kroonprinselijke zoonfiguur het slachtoffer wordt van zijn eigen woordconstructies en de woordconstructies van anderen. Deze verhouding van het personage tot de taal zal dieper onderzocht worden vanaf het hoofdstuk over de tragiek.

Ook in de tweede herinnering wordt Mandaat door een vrouw verleid en beseft hij achteraf dat hij door de vrouw eerder *misleid* werd. Tijdens een bruiloftsfeest volgt

hij een vrouw met wie hij op een bed begint te vrijen. Plots stelt hij vast dat hij zich in feite op een toneel bevindt, voor een aanwezig publiek. Mandaat is omringd door “de decorstukken voor *De Hertogin van Amalfi*, bloeddrama van John Webster” (*LG*, 251). Dit fragment stelt de tegenstelling tussen illusie en werkelijkheid aan de orde. Daarmee bedoel ik het contrast tussen de opvoering van de liefde ten opzichte van de ‘ware’, gedeelde liefde. Het stuk van Webster is ook interessant met betrekking tot het Mozesmotief uit de vorige herinnering. In beide herinneringen wordt verwezen naar een figuur – Mozes en het personage Antonio in Websters wraaktragedie – die een hogere rang bereikt op een andere manier dan via bloedverwantschap. Zoals in het tweede deel van dit onderzoek zal blijken, zou iedere zoonfiguur van Kellendonk zich dezelfde vraag kunnen stellen: hoe kan ik met mijn bestaan iets beginnen zonder deel uit te maken van een noemenswaardige familiestructuur? De figuren Mozes en Antonio zouden hier als positieve voorbeelden kunnen dienen, al kan geopperd worden dat zowel Mozes’ als Antonio’s adellijke status slechts van tijdelijke aard zijn. Mozes moet vluchten nadat hij een Egyptenaar heeft doodgeslagen en Antonio besluit zijn leven met woorden die sterk doen denken aan Mandaats zoektocht naar naar een spook waarop de taal geen vat heeft: “We follow after bubbles, blown in th’air.” (Act V, Scene iv)

Tot nog toe werd de mogelijkheid tot ver-tegenwoordiging van de vaderfiguur via hervertelling en nabootsing in twijfel getrokken. Het wederzijdse contact werd als ideaal gesteld, dat echter onbereikbaar blijkt. Toch tellen Kellendonks romans twee voltooide begrafenissen, twee geslaagde verwijderingen van de erfenis van de vader: de begrafenis van Opa in *Bouwval*, en de begrafenis van Gijsselhart in *Mystiek lichaam*.

In *Bouwval* mag het voorouderlijke huis dan wel toevallig in de as gelegd zijn, de epiloog van de roman vermeldt Opa’s dood in een adem met ingrijpende veranderingen: “Opa stierf op tachtigjarige leeftijd aan een hartaanval, een week voordat hij naar een bejaardentehuis en Theet naar Ewijk zou verhuizen.” (*BVL*, 99-100) Ernsts moeder, die thuis gebleven was, alsof zij buiten schot bleef van het gekonkel van de Van Zypflichs, bevalt van een dochter (*BVL*, 99)²⁰. Leidt zij daarmee de matriarchale cyclus in die in *Mystiek lichaam* verwerkt zal worden? Daarop kan bevestigend geantwoord worden, aangezien het moederschap er vereerd wordt, maar ook ontkennend, aangezien moederfiguur Magda van een zontje bevalt (*ML*, 396-397).

“Op een of andere manier zag Kellendonk toch schijnbaar een redding uit de leegte”, schreef Hans Goedkoop (2004b: 58). “Maar waar die zou kunnen liggen bleef voor mij onduidelijk.” Kellendonks werk staat in ieder geval een paradoxale opvatting van de leegte toe. Er wordt in feite ook ruimte gelaten voor een positieve invulling van de leegte. Zo maakt in *Bouwval* het verdwijnen van de hoogverzekerde gebouwen een tabula rasa mogelijk en levert het geld op (*BVL*, 100). De nieuwe cyclus is naast moederlijk dus ook financieel. Vastgoed wordt er, net zoals in *Mystiek lichaam* (*ML*, 301), omgezet in geld. Met hun deel van de erfenis kopen tante Tonia en oom Joop een nieuw huis voor hun kroost. De nieuwe woonst noemen ze “*Jocatikejohujoyveldadowi*” (*BVL*, 100), naar de beginletters van de namen van hun kinderen. Het nieuwe

tijdperk is er dus ook een van familiale vormeloosheid²¹. Na de verdwijning van de patriarchale structuur blijft de familie met het gebouw verbonden, maar dat draagt voortaan het spoor van de kinderen en de vrouw als moeder, en niet meer de naam van de vader. Er kan echter geopperd worden dat de zonen op een dag ook vader zullen worden, zodat er misschien nieuwe cycli op gang worden gebracht.

Het matriachale, financiële en familiaal vormeloze karakter van de nieuwe cyclus die door de verdwijning van de vader ingeluid wordt, is kenmerkend voor het gezin uit *Mystiek lichaam*. Magda treedt als moederfiguur op, Gijsselhart vertoont een obsessie voor geld en Leendert wordt voorgesteld als diegene die door de familie verbannen werd. Dat de familie in feite altijd al vormeloos is geweest – daarvan getuigen Opa's vertellingen in *Bouwval* ook al – blijkt wanneer Gijsselhart het met Tonia heeft over zijn "heilige familie" (*ML*, 402). Haar oordeel luidt: "Een familie! [...] Een onecht kind, een ongehuwde moeder en een AOW'er. Dus zoiets noem jij een familie, Gijsselhart!" (*ML*, 402) Een soortgelijke opmerking maakte Ton Anbeek: "[W]anneer *Mystiek lichaam* een pleidooi voor het huwelijk is, dan wordt ons hier zeker geen modelgezin voorgezet." (Anbeek 1987: 16) Opvallend is verder dat Leendert in Tonia's beschrijving zelfs niet vermeld wordt. Met het einde van *Mystiek lichaam* wordt opnieuw een andere cyclus ingeluid, namelijk die van de mannelijke minderheden: Leendert als homoseksueel en minnaar van de dood, Pechman als jood en vader van Magda's kind. Beide culturele minderheden dienden in de westerse geschiedenis als zondebokken, die verantwoordelijk werden gesteld voor chaos en vormeloosheid.

Leenderts "hoogliedje op de dood" (*ML*, 451) kan dankzij de metaforiek gelezen worden als een begrafenis. De vraag rijst of in het macabere bruiloftslied naast de verzoening tussen Leendert en de dood ook niet de verlossende begrafenis van de vader gevierd wordt. De dood is in Leenderts hooglied onder meer "sarkofaag der sarkofagen" (*ML*, 451), waarvan de "schenkels [...] cenotafen [zijn]" (*ML*, 451). Op basis van die metaforiek kan de dood, Leenderts minnaar, met de vaderfiguur verbonden worden. Een cenotaaf is per definitie immers even leeg als de krijtomtrek waarin Frits gaat liggen of als Brugmans schim. Leendert beschouwt zijn vader op dat ogenblik als een lichaam dat door de dood bezeten is en leeggevreten wordt (*ML*, 450). Broers gezang gaat verder: "Je voorhoofd is een grafsteen waar, als ik het mos heb weggekrabd, mijn [en dus niet zijn vaders] naam op blijkt te staan." (*ML*, 451, Kellendonks cursivering). De sterfelijkheid van de vader is verbonden met de eigen sterfelijkheid en heeft dus een narcistische dimensie. In dit hoogliedje, waarin veel beelden van vochtigheid voorkomen²², is het de zoonfiguur die het mos verwijderd. Het graf dat hier beschreven wordt, draagt de naam van de zoon. Het is dus ontdaan van de vaderlijke spookachtige aanwezigheid, hoewel tegelijkertijd de stervende vader wordt opgeroepen. Leendert bevindt zich dus in een verder gevorderd stadium dan Frits in *De nietsnut*, waar het spoor van de vader verbonden blijft met een versmelting van vader en zoon. Als Frits in de krijftekening gaat liggen die rond zijn vaders lijk getrokken werd, is zijn reactie: "De krijtomtrek was wat te ruim getekend. Mijn vader was kleiner. Ik strekte me uit op de vloer. Mij paste hij precies." (*NN*, 193)

Gijselhart zit *naast* zijn zoon te sterven. Leendert ziet hem “scherpomlijnd” (*ML*, 450). De grenzen tussen vader en zoon zijn eindelijk duidelijk afgebakend. Het verkrijgen van een autonome identiteit stelt Leendert in staat om handelingen te ondernemen die wellicht niet meer de stempel van de vader zullen dragen, zoals in New York wel het geval was. “Tot mijn vlees bruidswit is zal ik je werk doen” (*ML*, 451), belooft Leendert. Die productieve tabula rasa herinnert aan *Bouwval*. In die roman heeft Willy’s immobilisme, zijn nietsdoen, tot gevolg dat Opa het huis der voorvaderen verkoopt en daarmee de leegte schept, die geradicaliseerd wordt door de brand van het gebouw.

Het slot van *Mystiek lichaam* roept nieuwe vragen op die verder onderzocht moeten worden, zoals de manier waarop de vaderfiguur door de zoon waargenomen wordt. In welke mate, bijvoorbeeld, vallen er nog sporen van de zoon te bespeuren in het beeld dat hij van zijn vader opbouwt? Wat is de verhouding tussen het zelfbeeld en het beeld van de vader?

Opgescheept met het vaderspoor (voorlopige conclusie)

Kellendonks romans laten een vader- en een zoonfiguur optreden die elk met een specifieke ruimte verbonden zijn. De verhouding tussen beide ruimtes kan ‘asymmetrisch’ genoemd worden. De zoonfiguur voert minstens één heen- en terugbeweging uit tussen zijn oorspronkelijke ruimte en de ruimte van de vaderfiguur, die geassocieerd wordt met eenzaamheid, vormeloosheid, tijdloosheid en gevaar voor verdwijning. Daartegen komt de zoonfiguur in opstand. Een terugtreding van de vaderfiguur maakt dit verzet mogelijk: de patriarch wordt oud of hij verspookt, zodat een erfenis ter beschikking komt die de zoonfiguren zullen moeten aanvaarden of net niet. In *Mystiek lichaam* zorgen de woorden van de vaderfiguur ervoor dat de zoon de vaderruimte verlaat. Een lineaire tijd breekt aan voor de zoonfiguur, zodat hij aan een teleologische onderneming kan beginnen.

Het patrimonium bevindt zich echter in drievoudige staat van ontbinding. De familiestamboom vertoont steeds meer vertakkingen, zodat de identiteit er steeds verborkelder uitziet. In de professionele omgeving, waar de zoonfiguur zijn vader kan opvolgen, wordt een fenomeen van ontmenselijking vastgesteld. Het vastgoed, het huis der voorvaderen, wordt omgezet in geld. Daaraan moet toegevoegd worden dat de identiteit van de vader volledig bepaald is door het patrimonium. Het beeld dat de zoon van zijn vader heeft, is onlosmakelijk verbonden met de ontbinding van het patrimonium waarvan hij de erfgenaam is. Indien de zoon zijn erfenis aanvaardt, accepteert hij ook de sporen die het patrimonium van de vaderfiguur draagt. Maar deze ongewenste verbondenheid vindt de zoonfiguur onaanvaardbaar. Naar mijn oordeel is het dus niet zozeer de erfenis op zich die door de zoonfiguur verworpen wordt, dan wel het ‘vaderspoor’ dat deze erfenis draagt. Deze problematiek werd op geschiedkundig vlak door Jean-François Hamel (2006: 15) aangekaart: “Il s’agit en quelque sorte *d’hériter du passé sans être agi par lui*, autrement dit de reprendre dans

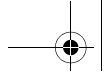
l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été.” [Hamels cursivering] De zoonfiguur neemt een tragische positie in, want hij heeft de indruk dat hij staat voor een keuze die gemaakt moet worden vanuit een positie waarin hem geen keus gelaten wordt²³.

Tijdens zijn verplaatsing vereenzelvigt de zoonfiguur zich met zijn vader, voor zover dat mogelijk is. Hij wordt geconfronteerd met de vertelbaarheid van de vader door zichzelf of door andere personages en bootst zijn vader na. Aan de hand van deze ‘vertegenwoordiging’ van de vaderfiguur wil de zoon zich van zijn vader verwijderen naargelang hij de vaderruimte nadert. De (de)constructie van de vaderfiguur via de vertelling en de lichamelijke nabootsing is een afscheuringsproces dat met een rouwproces werd vergeleken en waarmee de zoonfiguur autonomie wil verwerven, los van de rondspokende vader. Problematisch voor de zoon is echter hoe hij een vader moet waarnemen die voorgesteld wordt als figuur van de niet-daad en van wie de identiteit uitgewist wordt door zijn familie en de werkvloer. De vraag kan gesteld worden in hoeverre de ver-tegenwoordigde vaderfiguur als constructie een projectie van de zoonfiguur is, als een wazig spiegelbeeld.

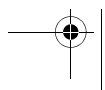
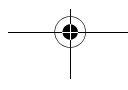
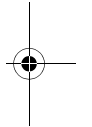
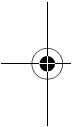
In *Mystiek lichaam* is het zelfbeeld van de zoon gebaseerd op tegenstellingen. Zijn lichamelijke nabootsing van de vader berust op de tegenstelling tussen homoseksuele steriliteit en heteroseksuele procreatie. Broers oppositioneel gedrag blijkt ook uit zijn geschriften, waar zijn verzet tegen de taal van zijn vader de vraag doet rijzen of hij op deze manier niet net bijdraagt tot het voortbestaan van zijn vader. Gijselharts identiteit wordt namelijk bepaald door de recalcitrante gevoelens die hij zelf in de hand werkt. Leenderts handelingen moeten dus zowel op talig als op lichamelijk vlak als oppositie beschouwd worden, hoewel die oppositie steeds meer gemeenschappelijke kenmerken tussen vader en zoon laat zien.

Het gebrekkige van de ver-tegenwoordiging tekent zich in Kellendonks fictie nadrukkelijk af tegen het ideaal van het wederzijdse, oprechte contact. Wederzijds contact, bijvoorbeeld een liefdesrelatie tussen twee personen, zou een zelfbeeld waarin de vaderfiguur niet meer rondspookt, binnen bereik brengen. Dat ideaal is echter verre van perfect. Er kan bijvoorbeeld beweerd worden dat het moederschap in *Mystiek lichaam* geïdealiseerd wordt (ML, 367; 391), maar met het slot van de roman komt dat ideaal op losse schroeven te staan. Ook de roman *Letter en geest* liet zien dat het ideaal wel bekend was, maar onbereikbaar bleef.

De asymmetrie van de verschillende ruimtes toont duidelijk aan dat structurele begrenzings onhoudbaar zijn. Tegenstellingen, omkeringen, weerspiegelingen, vage of duidelijke herhalingen, paramnesie, maar ook spookachtige aanwezigheid in de afwezigheid of spoken als effect van oppositioneel gedrag wijzen op porositeit. In die beschouwing van de grens en zijn porositeit moet verder rekening gehouden worden met een nucleus en zijn periferie (Lotman 1999: 16). “La frontière, à la fois marque la limite et permet la transgression de celle-ci [...]”, schreef Michel Lisse (2006: 200). Voordat dieper ingegaan wordt op de omvang van de overschrijdingsmogelijkheden, wil ik een perspectiefgebonden kwestie aansnijden. Het is een vraag over de stem die



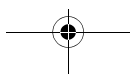
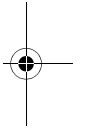
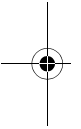
wij tot nog toe aan het woord gelaten hebben. Dit was vooral de vader zoals hij door de zoon en door anderen verteld en waargenomen werd. Werd hem het zwijgen opgelegd? En indien ja, door welke instantie?



Noten

1. Zie: hoofdstuk 1.
2. In deze ongeduldige uitroep kan een echo gehoord worden van Frits' jeugdherinnering, waarin hij zijn vader voor "nietsnut" en "lafaard" (*NN*, 184) uitscheldt.
3. Voor de interpretatie van de namen in *Mystiek lichaam* verwijs ik naar Ernst van Alphen (1991).
4. In navolging van Greimas gebruikt Jouve het 'narratieve programma' om op zoek te gaan naar de logica die het gedrag van een personage bepaalt. Hij maakt een onderscheid tussen vier fases: 'manipulation', 'compétence', 'performance' en 'sanction' (Jouve 2001b: 66).
5. Dit merkte ook Philomene Dewaide (1995: 18) op.
6. Dat stelde ook Tijn Boon vast: "Het meest opmerkelijke aan de vaderfiguur [...] is 's mans afwezigheid. Hij is en blijft 'volslagen dood' (p. 196). *Zelfs* het *lijk* krijgt Frits niet te zien – alleen de contouren daarvan, een krijtomtrek op de vloer." (Boon 1998a: 94)
7. Aangezien het verdwijningsproces van de vaderfiguur in de romans van Frans Kellendonk geassocieerd wordt met het spookmotief, duid ik die dynamiek ook aan met de term 'verspoking'.
8. Zie ook Frans Willem Korsten (2005: 260) over het wantrouwen van de representatie.
9. Vergelijk met Mandaat, die op zijn nieuwe werk in een mum van tijd merkt hoe "hij zich oefent in haat" (*LG*, 17).
10. Vergelijk met het volgende citaat, waar een andere spookachtige ruimtelijke situering van Gijselhart vermeld staat: "Hij, kleine man *verborgen* in een speldeprik [sic] op de wereldkaart, had een *fantomvinger* in de pap van Kennecott en Anaconda, van Phelps Dodge, Calumet & Hecla, O'okiep en de troebele Union Minière." (*ML*, 303-304, mijn cursivering)
11. Die beweringen kunnen overigens vergeleken worden met Kellendonks eigen beweringen over het spook. In een interview met Paul de Bruin zei hij: "Wat me aantrok in het idee van een spook was dat het zoiets intriests en ontheemds heeft. Het is er wel, maar het heeft nauwelijks gestalte. Het is een afwezigheid." (Kellendonk in gesprek met De Bruin 1982)
12. Leenderts hoogliedje op de dood beschrijft nog een duidelijker 'effet de visière': "Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid." (*ML*, 451) Deze woorden van Kellendonk zijn van fundamenteel belang voor het vervolg van mijn onderzoek, namelijk voor de tragische dimensie van Kellendonks proza, die in het tweede deel van dit werk onder de loep genomen zal worden.
13. Hoewel, er kan verder nog steeds geopperd worden dat Gijselhart in de vertelde tijd een weduwnaar is en dus logischerwijze kinderloos ('steriel') zal blijven.
14. Voor het verband tussen (infernale) schim, mens en het dubbelgangermotief verwijs ik naar Vervaeck (2006: 125-131).
15. Zie in verband met dat motief ook Vervaeck (2006: 31).
16. "Men zou zich kunnen afvragen of hier wel sprake is van een – al dan niet verbeelde – herinnering of dat Frits zijn vader reeds in het dodenrijk 'ziet' [...]", meent Arie Storm (1992: 476).
17. "Cerberus" is hier volgens mij geen denkbeeldige vogel, zoals door Storm (1992: 476) wordt beweerd, maar wel de benaming van de bewaker, zoals hij door Lucas wordt genoemd in een indirect (i.e. zonder aanhalingstekens) vertelde imaginaire dialoog in de directe rede tussen de bewaker en Lucas zelf.

18. Dat de hel slechts een “manier van kijken” kan zijn, dus perspectiefgebonden, werd ook door Vervaeck (2006: 70) al aangekaart.
19. André Matthijse (1980) spreekt in verband met Frits’ vertelling over een “spiegel van de ziel” die vergelijkbaar is met het portret in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890).
20. Ook *Letter en geest* fungeert volgens dit schema: de aankondiging van Brugmans dood gaat hand in hand met de bekendmaking van de geboorte van Qualings dochtertje (*LG*, 266-267).
21. Het nieuwe huis draagt mijns inziens dus meer dan “een krankzinnige, volstrekt cultuur- en vormeloze naam [...]”, zoals Tijn Boon (1998a: 105) beweert. Eerder sluit ik me aan bij Jacob Groot. Hij noemt één van “de hoofdingrediënten van Frans Kellendonks metaforische methodiek: het verval van het gezin als brandpunt van sociale corrosie, familiale geboorte en dood als elkaars vermommingen.” (Groot 1991: 8)
22. “zeeën”, “mos”, “drenkeling”, “poel”, “vloeien”, “lava” (*ML*, 451). Element dat de vaderfiguur met de dood verbindt (dat blijkt onder meer uit *NN*, 106; 151-152; 154; 194).
23. Toch zou een erfenis met vrije keuze gepaard moeten kunnen gaan, als men Jacques Derrida mag geloven: “Un héritage ne se rassemble jamais, il n’est jamais un avec lui-même. Son unité présumée, s’il en est, ne peut consister qu’en l’injonction de réaffirmer en choisissant. Il faut veur dire *il faut* filtrer, cribler, critiquer, il faut trier entre plusieurs des possibles qui habitent la même injonction”. (Derrida 1993: 40)



Hoofdstuk 3

Het woord des vaders

Tot nog toe werd de verhouding tussen de vaderfiguur en zijn ruimte vooral benaderd vanuit het perspectief van de zoonfiguur. De vaderfiguur werd door de zoon gefocaliseerd, ver-tegenwoordigd, begraven. Vandaar de vraag of de zoonfiguur, die door (een) al dan niet aanduidbare verteller(s) wordt opgevoerd, de enige bemiddelaar is om de spookachtige vaderfiguur waar te nemen. Wordt de vaderfiguur soms het woord gegeven? In hoeverre wordt door de woorden van de verteller en die van de zoonfiguur voldoende narratieve ruimte vrijgelaten voor de woorden van de vader, zodat ook hij in *zijn woorden* zijn ruimte kan uitdrukken?

In dit hoofdstuk worden Kellendonks romans waarin een niet-aanwijsbare verteller de vaderfiguur verwoordt, onderscheiden van de romans waarin de vaderfiguur verteld wordt door aanduidbare figuren in de vertelling, onder meer de zoon. In *Bouwval* worden Willy en Opa door Ernst slechts gefocaliseerd, maar niet mondeling verteld. Wel worden Ernsts gedachten regelmatig verwoord. De vaders wordt door de verteller nog de directe rede gegund. In de twee volgende romans, *De nietsnut* en *Letter en geest*, zijn de vaderfiguren verdwenen. Op zintuiglijk vlak zijn zij grotendeels niet meer waarneembaar. Hun geschiedenis, de herinneringen en (materiële) sporen die zij nalieten, belanden in handen van diegenen die overblijven: de familie en de collega's. Wat blijft er dan nog over van het woord des vaders? Bart Vervaeck (1993b: 353) merkt op dat Frits in *De nietsnut* de plaats inneemt van zijn vader, "een man van vlees en bloed", maar dat de zoon in de volgende roman *Letter en geest* "de plaats [inneemt] van een schim". In een diachronische presentatie van de problematiek is het dan alsof *Mystiek lichaam* niet alleen opent met de wederopstanding van de vaderfiguur, maar ook met zijn – door de verteller weliswaar gefilterde – woord en focalisatie (ML, 297). Het volledige eerste deel van de roman wordt vanuit Gijselhart's perspectief verteld. Er kan zelfs beweerd worden dat Gijselhart in het eerste deel van de roman als hoofpersoon optreedt. Dat is mogelijk dankzij het gebruik van allerhande tekstuele methodes en technieken, zoals de nadrukkelijke invloed van de verteller met wie de lezer 'meekijkt'^{1*}.

De wetmatigheid van het vaderwoord

Terwijl de vaderfiguren vanaf *De nietsnut* lichamelijk verdwijnen om in *Mystiek lichaam* te herrijzen, zetten de vaderfiguren in Kellendonks eerste roman slechts een stap terug. Ernsts ouders hebben er volgens hem voor gekozen om oud te zijn en Opa

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 87 e.v.

is te oud geworden om nog in het voorouderlijke huis te leven. Ernst noch zijn vader zijn grote redenaars. Dit geldt niet voor Opa, de andere vader uit de roman, die met zijn woorden de voorvaderen herdenkt. Hij beschikt over voldoende spreekruimte voor zijn jaarlijkse herdenking van de doden, zijn “litanie” (*BVL*, 25; 31) in de directe rede. Een alwetende verteller laat de vertellende Opa focaliseren door diens kleinzoon, wiens gedachtewereld grotendeels in de vrije indirecte rede wordt weergegeven.

Net als bij de andere zoonfiguren zou Opa’s vertelling als een begrafenis van zijn voorvaderen moeten fungeren. Er zijn echter twee fundamentele verschillen tussen Opa en de andere zoonfiguren. Ten eerste is Opa een zoonfiguur die de erfenis aanvaard heeft en almachtig over die erfenis beschikt. Hij staat dus een stap verder dan Kellendonks andere zoonfiguren, die zich in een overgangsfase bevinden. Hun erfenis is nog maar pas beschikbaar geworden, terwijl de overdracht aan Opa al lang heeft plaatsgevonden. Een tweede fundamenteel verschil is dat Opa de hervertelling en de nabootsing overstijgt. Vóór zijn jaarlijkse rede heeft hij al maatregelen getroffen met het oog op de overdracht van het patrimonium: de verkoop van het familiedomein aan garage Roelofs. Opa’s onderneming houdt radicale verandering en vernieuwing in. Naast de hervertelling en de nabootsing omvat de ‘begrafenis’ bij hem dus ook lichamelijke handelingen.

Er kan bovendien opgemerkt worden dat bij Opa de discrepantie tussen woord en daad vrij groot is. De familietraditie die hij met zijn woorden in stand houdt, vernietigt hij met zijn daden. Dat neemt niet weg dat Opa zijn bedrieglijke “litanie” als graadmeter kan gebruiken voor de onlust van zijn kinderen om de familietraditie in ere te houden.

Voorts kan Opa’s litanie opgevat worden als een ver-tegenwoordigende imitatie van de litanie die hij de voorgaande jaren uitsprak. De patriarch treedt met andere woorden op als een parodie van zichzelf, met als doel de uitholling van het geloof dat hij in het verleden aan zijn eigen woorden hechtte. Zijn litanie wordt verder van betekenis ontdaan door de zoonfiguur, bijgestaan door zijn schoonbroer en Theet².

Hier valt opnieuw een verschil op te merken tussen Opa en Frits uit *De nietsnut*. Opa is zich bewust van het feit dat zijn woorden niet meer overeenstemmen met zijn eigen daden en de daden van de familieleden die hem omringen. Frits beseft hoogstwaarschijnlijk niet dat hij zich identificeert met een vaderbeeld dat hij met zijn eigen woorden geschapen heeft en dat als een projectie van zijn eigen lege zelfbeeld beschouwd kan worden. Ook Frits wordt zodoende een parodie van zichzelf.

Naast het woord speelt ook het vastgoed een cruciale rol voor Opa’s zelfbeeld. Opa beschouwt de gebouwen die door de aannemersfamilie gebouwd werden als de materiële getuigenis van het bestaan van de Van Zypflichs en van hun daden uit het verleden. De identiteit van de familie is dus niet uitsluitend gebaseerd op Opa’s litanie voor de voorvaderen. In verband met het belang van sporen uit het verleden en het paradoxale karakter ervan schrijft de Franse filosoof Paul Ricoeur:

C'est bien là le nœud du paradoxe. D'une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D'autre part, il y a trace parce qu'*auparavant* un homme, un animal est passé par là ; une chose a agi. On remarquera l'heureuse homonymie entre « être passé », au sens d'être passé à un certain endroit, et « être passé », au sens d'être révolu. [...] Où est alors le paradoxe ? En ceci que le passage n'est plus, mais que la trace demeure [...].

[...] [C]ar la trace est fragile et demande à être conservée intacte, sinon le passage a bien eu lieu, mais il est tout simplement révolu. [...] Ainsi la trace indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche. (Ricoeur 1985: 217-219)³

Vandaar misschien het gebruik van de vertelling als compensatie voor het voltooide – “être passé” als “révolu”. De woorden, die nochtans bedrieglijk zijn, fungeren als compensatie voor de waarneembare verdwijning van de statische sporen, terwijl diezelfde sporen net moeten getuigen van de dynamiek van een verleden waarvan het voltooide karakter als problematisch wordt ervaren. Het ‘onroerend’ goed dient voor Opa als spoor van een actief en levend verleden waarop zijn zelfbeeld kan steunen. Dat spoor dreigt echter voorgoed te verdwijnen en het verleden dus voorgoed voltooid verleden tijd te worden vanwege het nietsdoen van Opa's zoon. Opa schrijft het verdwijningsproces ook toe aan de Tweede Wereldoorlog⁴, die ervoor zorgde dat “het heroïsche in de mensen [stierf]” (*BVL*, 57):

‘De gasfabriek wordt nou gesloopt,’ zei Pa.

‘Is dat zo?’ zei hij, met een soort terloopse belangstelling. Daarna zweeg hij, verast, en het duurde even tot het feit helemaal tot hem was doorgedrongen. ‘Och, het zal ook wel... het station platgegooid... de kerk aan diggelen... en nou gaat dus de gasfabriek tegen de vlakte. Ik dacht dat ik iets verricht had tijdens mijn leven, maar binnenkort zal niemand meer weten dat ik ooit heb bestaan. Die vervloekte oorlog. Ik had al twintig jaar begraven moeten zijn.’ (*BVL*, 53-54)

Het zelfbeeld van Opa kan met een gestructureerd netwerk vergeleken worden dat onderverdeeld is in vertakkingen. Het regelgevende centrum is het ‘primitieve’ – in de betekenis van ‘eerst gebouwde’ – huis der voorvaderen. In deze representatieve ruimte huist Opa als nucleus, als wetgevende spreekbuis die via zijn ver-teenwoordiging van het verleden de toekomst meent te beheersen. Opa heerst met zijn woorden en onroerend goed over het geheugen van de familie als een almachtige verteller over een tekst die jaarlijks, op een cyclische manier dus, herschreven wordt. In dat opzicht verschilt hij amper van Gijselhart in *Mystiek lichaam* (*ML*, 331). Opa's woorden zijn als ver-teenwoordiging van het volwaardige toebehoren tot de familie Van Zypflich zowel “autodescriptief” als “autonormatief” (Lotman 1999: 17-18). Volgens Lotman beschrijft een systeem zichzelf op een regelgevende wijze, zodat wat volgens dat systeem niet met de normen overeenstemt gewoonweg niet bestaat. De werkelijkheid is uitsluitend werkelijkheid als ze conform de regels is (Lisse 2006: 198)⁵. Opa's omgang met de taal kan met een dergelijk systeem vergeleken worden. Voor hem bestaat de werkelijkheid pas als zij overeenstemt met zijn eigen opvattingen. Eer-

der werd opgemerkt dat er bij Opa een discrepantie heerst tussen woord en daad. Dat de daad bij Opa niet per se conform het woord is, blijkt ook uit het volgende voorbeeld: wanneer de kroonprins stiekem de slaapkamer van zijn grootvader doorpluist, vindt hij een stamboom die aantoont hoe selectief en bedrieglijk Opa's vertelling van het verleden is:

Hij dacht eraan Aapje te vertellen over de methode van rangschikking. Die was niet overal even consequent. Bovendien hingen er nog meer broers en zusters van Opa, die in den vreemde gestorven waren of nog leefden misschien. (*BVL*, 70)

Met zijn autodescriptionele regelgeving kan het systeem optreden tegen de dreigende inwendige verscheidenheid die tot ontbinding zou kunnen leiden (Lotman 1999: 17) en waartoe de woorden en niet-daden van Opa's zoon bijdragen. De desintegratie is vergevorderd: gebouwen worden gesloopt en Opa is bezig met de verkoop van het huis. Ook uit het volgende fragment, blijkt dat Opa's woorden met een korreltje zout moeten worden genomen. Op verwijtende toon zegt hij tegen zijn zoon: "Jaar in jaar uit heeft de zaak hier op je staan wachten. Theet heeft alles keurig netjes bijgehouden." (*BVL*, 86) Wanneer Ernst buiten gaat spelen, meldt de verteller echter dat de loods eruitziet alsof ze jarenlang verwaarloosd werd:

[Ernst] merkte nauwelijks dat wat er aan specie was hard, korrelig en geurloos zat vastgekoekt aan oude steigerplanken die metershoog in lange rijen lagen opgestapeld, aan een paar roestige betonmolens en een oude waterpomp, aan de rijen kruiwagens en steenwagens die, met de handgrepen omhoog, keurig in het gelid stonden opgesteld, dat het hout veelal oud en gebarsten was en soms rot. (*BVL*, 74)

Opa's autodescriptionele, normatieve woorden negeren duidelijk het proces van verandering, de mogelijkheid tot hernieuwing, alsof het voortbestaan van de familie slechts denkbaar is via een op het verleden gerichte, selectieve verering van de voorvaders en hun materiële verwezenlijkingen. Theet van zijn kant geeft blijk van meer nuchterheid. Voor hem valt er niets meer "te vertellen". Het veranderingsproces is volgens hem onvermijdelijk, de sporen van het verleden worden uitgewist:

'Mor ouw grootvoader, die goat eroan kepot. Die dinkt dat ie nog wa te vertellen het. Nou, geleaf 't mor. D'r blieft niks van 'ne mins euvern al het ie twintig kien-der gehad of 'n godsmeugelijk fortuin bij mekoar geschroapt. De jeugd wil 't toch altied wir anders, en zo is 't mor net.' (*BVL*, 73)

Verandering beperkt zich niet tot verdwijning, het proces gaat gepaard met vernieuwing. Verandering zorgt ervoor dat er ondanks de verdwijning geen leemtes ontstaan die niet meer ingevuld kunnen worden. Dat blijkt zowel uit Opa's daden als uit Ernsts focalisatie. Na de verkoop moet het familiedomein plaats maken voor een showroom, een nieuwe ruimte die zonder schaamte *getoond* (*showroom*) mag worden. Wanneer Ernst met zijn zusje op het huis zit en vandaar naar de stad kijkt, beseft hij dat verval en vernieuwing hand in hand kunnen gaan. Het einde van een traditie sluit het scheppingsvermogen niet uit⁶:

De stad bestond. Uit Opa's *woorden* had de kroonprins de indruk gekregen dat hij was opgegroeid tussen de rokende puinhopen, maar de enige rook die hij zag kwam uit schoorstenen; het autokerkhof, waar hij zich dikwijls oppermachtig had gewaand achter het stuur van een wrak, bestond; het industrieterrein met zijn fabrieken van nieuwe baksteen en zijn ruime straten [...] bestond. (*BVL*, 62; mijn cursivering)

De verwijzing naar het wrak in het citaat hierboven illustreert hoe Ernsts illusies zijn alledaagse leven beïnvloeden. Het zou erop kunnen duiden dat Ernst zich van meet af aan heeft moeten tevredenstellen met wrakken om zich oppermachtig te voelen. Dat geldt voor het autokerkhof, maar ook voor de ruimte waar zijn Opa symbolisch wordt begraven. Het huis waarvan Ernst dacht dat het een koninkrijk was (*BVL*, 40-41), blijkt een 'bouwval', om naar de titel te verwijzen (*BVL*, 42).

De autonormativiteit zoals die in *Mystiek lichaam* uit Gijselharts woorden naar voren komt, beantwoordt aan een logica die herinnert aan zijn identiteitsconstructie. Zichzelf beschrijft hij niet. Wel beschrijft hij op een idealistische manier het Gijselhart-zijn van zijn geliefden, voornamelijk van zijn dochter Magda. De herkenning van dat ideale Gijselhart-zijn bij de anderen draagt bij tot het voortbestaan van de figuur Gijselhart. Zijn karakterisering van Magda is in dat opzicht veelbetekend:

Een echte Gijselhart wordt niet zwanger, alleen een genaturaliseerde Gijselhart geb. Jansen doet zoiets. Een echte Gijselhart is niet zomaar een doorgeefluik van de natuur. [...] Dat beviel [Magda's] vader helemaal niet. Hij wou zijn oude Prul terug. Dit was niet meer de Prul die van hem alleen was omdat verder niemand haar wilde hebben. (*ML*, 396)

Gijselhart neemt een vergelijkbare positie in tegenover zijn bezittingen. In het volgende voorbeeld draagt het koper bij tot de spiegeling van een ideaalbeeld waarin hij zichzelf herkent:

[Gijselhart] smolt het koper om tot een spiegel waarin hij zich een Guggenheim of Van Saxon-Coburg kon wanen. Wie zich in koper spiegelt, spiegelt zich zacht. Venus had zich in koper gespiegeld toen zij bij Cyprus uit zee was gekomen. (*ML*, 303)

Zoals de zoonfiguren de erfenis niet kunnen zien zonder de sporen van hun vader, kunnen de patriarchen zich in *Bouwval* en *Mystiek lichaam* hun bezit niet indenken zonder zichzelf: "Uiteindelijk was [Gijselharts] rijkdom zijn gevoel over zichzelf." (*ML*, 302) Hun zelfbeeld – zoals ook duidelijk bij Opa Van Zypflich en Frits Goudvis blijkt – is dus indirect want reflexief, alsof Gijselhart zichzelf via zijn entourage constant een spiegel voorhoudt. Gijselhart is Gijselhart, voor zover hij het geïdealiseerde Gijselhart-zijn ook bij zijn naasten meent terug te vinden. Op die manier dragen zij bij tot Gijselharts voortbestaan. Magda's functie ten opzichte van haar vader sluit aan bij Willy's functie ten opzichte van Opa: van hen verwacht de patriarch dat zij een bestaan leiden dat aansluit bij de levenshouding die hij verkondigt. Daarmee

geeft de patriarch blijk van het geloof in het performatieve karakter van zijn woordconstructies. Gijselhart meent dat de band met zijn dochter gebaseerd is op wederzijdse afhankelijkheid. Hij heeft zijn dochter nodig om zijn geïdealiseerde ik in haar terug te vinden en volgens hem heeft zijn dochter ook haar vader nodig, alsof ze twee spiegels waren die bijdroegen tot elkaars voortbestaan. Hier kan ook worden verwezen naar Frits Goudvis, die vertellend en imiterend een interpretatie van zijn vader geeft waarin hij zichzelf spiegelt⁷.

Een soortgelijk proces herhaalt zich in *Mystiek lichaam* een generatie later. Na zijn geboorte wordt ook Victor een Gijselhartconstructie waarin zijn opa zich zal kunnen spiegelen. Met de geboorte van zijn kleinzoon lijkt Gijselhart minder geldbelust, maar zijn autonormatieve ingesteldheidverandert niet. Hij wil bijvoorbeeld niet dat er een verband gelegd wordt tussen de twee voornaamste negatieve karaktertrekken die hem door zijn kinderen aangewreven worden – d.w.z. zijn loomte (*ML*, 343) en zijn gierigheid (*ML*, 336-337) – en Victors gedrag. “Volgens de kinderarts was het [kind] lui, lichamelijk mankeerde het niets. Volgens Gijselhart lag het aan het ras van de vader.” (*ML*, 398) Verder blijkt dat Victor een grote voorliefde voor geld heeft. Het kind stopt het geld zelfs in zijn mond. “Belangstelling had [Victor] alleen voor geld, dat hij in zijn mond stopte en pas na geduldig geflikflooï wilde uitspugen. Gijselhart beweerde dat hij die trek van zijn grootmoeder had.” (*ML*, 409)

Gijselhart toetst zijn normatief zelfbeeld ook aan Leendert. In zijn zoon wil hij zijn zelfbeeld liefst niet herkennen: “‘Die verwijfde knul met dat geverfde haar.’ Alleen mensen die nog niet toe waren aan een grijze kop, zoals Gijselhart zelf, hadden het recht om hun haar te verven, vond Gijselhart.” (*ML*, 404) Die weigering om zichzelf in zijn zoon te herkennen is er vermoedelijk niet altijd geweest:

Het gezicht van zijn zoon was altijd het Gijselhartgezicht geweest, maar dan popperig geretoucheerd. Meer iets voor een plakplaatje dan voor een bankbiljet. De popperigheid was eraf gesleten in de voorbije vijf jaar, maar wat te voorschijn was gekomen was geen Gijselhartgezicht. Het was een rotgezicht. Leendert was mager geworden. Een neus als een stenen bijl had hij gekregen. Zijn hoofd was zwaar, er lag een bom somberheid in, dat zag je aan zijn schichtige ogen. Vogelpoepgrijs op zijn slapen, het leven had hem flink ondergeschetten. Zou hij bij zichzelf pikuurtjes zetten, zoals er wel meer deden in zijn kringen? Afgeleefd was hij, een lege verfrommelde zak van een vent. (*ML*, 404)

Wel kunnen we vermoeden dat Gijselhart zijn onwil om zich nog verder in zijn zoon te moeten herkennen, uitdrukt als hij hem zijn mondelinge erfenis laat horen (*ML*, 343).

Toekomstgerichte woordconstructies

Het systeem dat door Lotman beschreven wordt, laat een gerichtheid op de toekomst toe. Volgens de Russische theoreticus (1999: 17) is het autonormatieve karakter op de toekomst gericht als zij idealiserend – in tegenstelling tot ‘realistisch’ – optreedt. Dat is ook bij Opa en Gijselhart het geval. Merkwaardig is dat bij Opa de gerichtheid van het systeem op de toekomst een aanvang neemt bij het reeds voltooide. De toekomst moet de spiegeling van een verleden zijn dat cyclisch wordt herverteld. De toepassingssfeer van de patriarchale taal bestrijkt de klassieke driedeling van de tijd in verleden, heden en toekomst. Door in het heden mondeling aan het verleden – de tijd zoals hij door hem verteld wordt – te sleutelen (her)schikt Opa het heden om beter te beschikken over de toekomst.

Vanwege de dynamiek van de ver-tegenwoordiging heeft de vertelde tijd een invloed op het leven zelf, op de tijd zoals hij ervaren wordt door sprekers en toehoorders. Pa, Opa’s zoon, kant zich tegen deze onderneming:

‘Ik bouw geen standbeelden voor mezelf. [...] Maar denk niet dat je de toekomst kunt bezitten. Ik heb mijn eigen leven en daar heb ik mijn handen vol aan. Ik wandel hier niet rond alleen om te getuigen dat er ooit een zekere Frans van Zypflich heeft bestaan.’ (BVL, 87)

Bovenstaand citaat maakt het mogelijk om de aandacht te richten op de taal van Willy als vader van de hoofdfiguur, maar ook als zoon van Opa. Dat Willy met zijn woorden en zijn nietsdoen de erfenis weigert, is een begraving daad. Er kan worden opgemerkt dat Willy’s woorden in het citaat niet oppositioneel, maar gewoon afkeurend zijn. Hij gaat bijvoorbeeld ook geen ‘tegen-gestelde’ taal scheppen, zoals Leendert in New York, waarmee hij een situatie van autoreflexiviteit en normativiteit scheppend, zijn vader misschien asymmetrisch zou gaan weerspiegelen.

De toekomstgerichte systematiek van Gijselharts autonormatieve (taal)handelingen komt uitgebreid tot uiting in twee van zijn solipsistische scheppingen, met name het Prulmuseum en de ideale familie die hij na Victors geboorte voor ogen heeft.

Het hoofdstuk waarin het Prulmuseum wordt beschreven, draagt de veelzeggende titel: “Het museum van de toekomst”. (ML, 324) Zoals in Opa’s (her)vertelling van de familiegeschiedenis in *Bouwval* is die ruimte een compositie waarin het verleden, het heden en de toekomst verstrengeld zijn (ML, 309). Het museum beschikt over een “afdeling memorabilia” (ML, 331),

[m]aar in hoofdzaak was het museum gewijd aan de toekomst die Gijselhart voor zijn dochter in gedachten had. Het museum *was* haar toekomst, met elk stuk dat hij eraan toevoegde kwam die toekomst dichterbij. (ML, 331)

Het Prulmuseum is een constructie van de hand van Gijselhart, die hij voortdurend perfectioneert. Deze constante veranderingen getuigen van een dynamiek die onderhevig is aan permanente herinterpretaties en selecties uit een onuitputtelijk verleden.

De toekomst die Gijselhart voor zijn dochter in gedachten heeft, is dus veranderlijk. In die zin draagt Gijselhart ironisch genoeg wel degelijk bij tot een samenwerking tussen simultane constructie en deconstructie⁸, maar in een exclusief gesloten systeem dat leunt op een selectieve herinterpretatie van het verleden. Gijselharts systeem beschikt in zekere mate over een toekomstvisie, maar door haar autoreflexieve karakter is het bedrieglijk idealistisch. In die ruimte waant hij zich godgelijk. Hij kan er de toekomst voorspellen, want “Gijselhart kon er urenlang zitten kijken naar de gedaantewisselingen van de spullen onder het rondlopende licht. Hij wist welke tinten bij welke lichtval zouden opgluren en hij genoot daarvan, uit naam van zijn gedroomde dochter.” (*ML*, 331) Gijselhart bouwt solipsistisch aan een geïdealiseerde identiteit voor zijn dochter en neemt zelf plaats in het Prulmuseum, terwijl er in diezelfde ruimte voor zijn dochter zelfs geen plaats is om te logeren (*ML*, 309).

Magda komt alleen in het Prulmuseum om er piano te spelen en “mensen te ontvangen die ze weer snel weg wilde hebben.” (*ML*, 331) Prul gebruikt het Prulmuseum met andere woorden uitsluitend om zich door de muziek te laten meeslepen of voor gasten waar ze zo snel mogelijk van af wil zijn. In deze verhouding tussen Magda en de ruimte die haar naam draagt, doet zich een aanzienlijke verschuiving voor na Pechmans aankomst. Van meet af aan neemt Pechman zijn intrek in het Prulmuseum. De exclusiviteit van “Het museum van de toekomst” glijdt van de ene vaderfiguur naar de andere: van de vader van Magda naar de vader van Victor. Daarnaast vindt er een verschuiving van generatie plaats. Dit neemt niet weg dat verder werk wordt gemaakt van de constructie van de toekomst. Het “Ding” (*ML*, 431) wordt er gebouwd, het “mensonterende sacrament van de seks” (*ML*, 432), dat Gijselhart door het verbod op incest volledig uitsluit. “Dat Ene Ding gaf de Andere Man een oneerlijke voorsprong” (*ML*, 432), vindt hij. De onzichtbare wetten van het vlees die over de mensheid regeren, lijken sterker dan Gijselharts normativiteit. De systematiek waar Gijselhart de wetgevende kern van was, heeft een nieuw zwaartepunt gekregen. Na Pechmans aankomst legt Gijselhart geen gewicht meer in de schaal. Zijn woorden zijn zo onvruchtbaar als een druivenpit die op een bord belandt, zo blijkt uit het volgende fragment:

Deze keer had Gijselhart met zijn Realpolitik een chaos gesticht die hij niet beheersen kon. Rond de as Victor-Pechman was zich op de Doornenhof een omwenteling aan het voltrekken en de vredevorst en vader voor immer kon er niets tegen doen. Naar de bevelen die hij uitvaardigde (‘Kom eens in mijn huisje, Victor!’) werd niet meer geluisterd. Hij was een dictator in zijn nadagen. Sombor zat hij aan de keukentafel en spuwde met wrange mond druivepitten op een bord. O die Jood, die infiltrant, die kletsmeier! (*ML*, 445)

De toekomst behoort aan hen die zich voortplanten. Daarmee bedoel ik geenszins dat er een matriarchale cyclus ingeluid wordt, want het is de tweede vaderfiguur, Pechman, die het van Gijselhart overneemt, die de Doornenhof verlaat als een overwinnaar, de echte ‘Victor’. Noch Magda noch Gijselhart kunnen tegen hem op (*ML*, 449).

De tweede toekomstgerichte, solipsistische schepping van Gijselhart is zijn familie-ideaal: “een verband van vrije mensen” (*ML*, 403). De samenstelling van de Doornenhof na Magda’s bevalling neemt Gijselhart als voorbeeld. Gijselharts definitie van de ideale familie is dus tweeledig. Enerzijds is er de familie als verband. Dit veronderstelt de mogelijkheid tot wederzijds begrip, tot geslaagde communicatie. Anderzijds beschouwt Gijselhart dat verband niet als bindend, want de leden van de familie die hij voor ogen heeft, zijn “vrije mensen”. De definitie laat de simultane samenwerking toe tussen twee termen die zich oppositioneel kunnen laten verbuigen. Saamhorigheid én onafhankelijkheid typeren voor hem de ideale familie. Dit klinkt ironisch uit de mond van een vader die er alles voor doet om zijn dochter van hem afhankelijk te laten blijven. Telkens opnieuw komt zij terug bij haar vader inwonen. Ook Leendert komt na zijn Amerikaans avontuur bij zijn vader aankloppen. Toch is het de moeite waard om stil te staan bij Gijselharts definitie van de familie. Zou het inderdaad niet een dergelijke vrijheid zijn waar Willy, Frits, Leendert en zelfs Magda naar hunkeren met betrekking tot het vaderspoor in de erfenis? Zoals eerder reeds beweerd werd, wil de zoonfiguur niet per se de erfenis – de erkenning van een familiaal verband – vermijden, wel de onuitwisbare stempel van de vader. Toegepast op de vader-zoonrelatie zou Gijselharts definitie van de familie een relatie toelaten waarin de familiebanden erkend worden, en niet verworpen of genegeerd. Tegelijk zou de erkenning van de andere de autonomie van de zoon respecteren.

Onverschilligheid

In de woorden die Willy op bladzijde 87 van *Bouwval* tot zijn vader richt, komt de lezer weinig te weten over Willy zelf. Als er al van een zelfbeschrijving sprake kan zijn, dan is het enige wat duidelijk wordt dat Willy niet wil zijn zoals zijn vader. Hij weigert om als herinnering aan zijn vader te fungeren. Dit doet denken aan de mondelinge erfenis van Gijselhart aan Leendert, maar laat ik me voorlopig tot *Bouwval* beperken. Het is interessant om onder de loep te nemen hoe Willy zich opstelt tegenover zijn eigen zoon, Ernst. De roman bevat haast geen enkele dialoog tussen vader en zoon in de directe rede. De enige keer dat Willy een vraag aan Ernst stelt, laat de verteller hem in de vrije indirecte rede antwoorden:

‘Heb jij de sleuteltjes, Ernst?’

Hij had de sleuteltjes niet. Hoe was hij dan de auto ingekomen? De kroonprins maakte zijn vader duidelijk dat de auto niet op slot had gezeten. Grote mensen en hun nalatigheden die ze altijd op kinderen probeerden te verhalen. (*BVL*, 27)

Ook Willy’s reactie staat in de vrije indirecte rede. Zo wordt een afstand gecreëerd tussen de personages. Ook de kloof tussen de lezer en de personages wordt daardoor groter. Voor de lezer wordt het trouwens moeilijker om het gesprek te volgen vanaf het moment waarop het in de vrije indirecte rede weergegeven wordt. Dan is het niet meer zo duidelijk wie aan het woord is. De communicatie tussen vader en zoon verloopt bijzonder moeizaam. Ernst moet zich rechtvaardigen en het citaat eindigt met

een – hoogstwaarschijnlijk onuitgesproken – verwijt van de zoon aan de vader, waaruit zijn frustratie blijkt.

Ook de zoon stelt slechts één vraag aan de vader. Wanneer Ernst aan het einde van een werkdag waarop hij zijn vader op een werf heeft mogen vergezellen, vraagt of het bouwwerk “nou groter geworden [is]”, antwoordt zijn vader: “Ja, kijk maar, het is gegroeid”. En “[t]oen had [Ernst] het zelf ook gezien” (*BVL*, 48). Ernst verklaart verder dat hij op dat moment een “tomeloze scheppingsdrift” ervoer (*BVL*, 48):

Hij zou bouwwerken maken die alleen nog in dromen hadden bestaan: huizen, kastelen, kerken, kathedralen, paleizen, met honderden torens, trappen en gangen, gebouwen met geheimen die in een mensenleeftijd niet doorgrond konden worden. (*BVL*, 48)

Door bevestigend te antwoorden keurt Willy Ernsts scheppingsvermogen goed, zo meent de zoon. Zo verschijnt bij Ernst een discrepantie tussen enerzijds datgene dat hij waarneemt en de termen die hij gebruikt om die waarneming te verwoorden en anderzijds zijn daden. Zijn vader beaamt dat in Ernsts aanwezigheid de gebouwen “gegroeid” zijn. Dat neemt niet weg dat die groei in feite niet aan Ernst te danken is. Ernst heeft eigenlijk geen vinger uitgestoken. Alleen de bouwvakkers hebben die middag aan de bouw gewerkt. Mijns inziens kan Ernsts vraag aan zijn vader gelezen worden als een vraag naar de bevestiging van de performatieve kracht van zijn taal. In deze context denk ik bijvoorbeeld ook aan het woord “ponk”, dat Frits gebruikte om de radio af te zetten toen hij nog een kind was, zonder een vinger uit te steken (*NN*, 150). Daarmee begrijpen we beter Opa’s woorden, wanneer hij de verkoop van het huis der voorvaders rechtvaardigt met de volgende bewering: “Ik wil alles zien zoals het werkelijk is.” (*BVL*, 88)

Op deze twee uitzonderingen na gedraagt Willy zich volstrekt onverschillig ten opzichte van zijn zoon en diens toekomst. Die onverschilligheid wordt hem door Opa verweten: “Jij hebt ook een zoon.” (*BVL*, 87) Het vervolg van de passage is veelzeggend:

De kroonprins bloosde tot achter zijn oren. Hier werd over hem beslist. Pa haalde even zijn schouders op.
‘Dus je wilt de loods niet?’
‘Het kan me niet schelen.’ (*BVL*, 87)

De onverschilligheid van de vader moet echter niet uitsluitend negatief opgevat worden. Willy’s nietsdoen kan beschouwd worden als een afwijzing van de traditie die op Opa’s onbetrouwbare ‘parole’ steunt. Zijn zwijgen kan begrepen worden als een weigering om van de bedrieglijke taal gebruik te maken. De onverschilligheid kan zelfs gelezen worden als een kans die hij aan zijn zoon biedt om te beschikken over een vrijheid die berust op de volledige verdwijning van een traditie waarin Ernst zich wilde inschrijven, maar die van meet af aan bouwvallig was.

Is er in *Mystiek lichaam* sprake van onverschilligheid van Gijselhart tegenover zijn zoon? Terwijl de patriarch van de Doornenhof zijn identiteit aan zijn dochter en zijn kleinzootje meet, is zijn opstelling ten opzichte van zijn zoon een existentieel ontkenkende houding, zowel op talig als op ruimtelijk vlak. Net zoals in *Bouwval* zijn de dialogen tussen vader en zoon bijzonder schaars. Naast het erfenisaanbod (*ML*, 343) zijn er in de roman nog drie andere passages waarin vader en zoon elkaar waarnemen: Leenderts terugkomst uit New York, de discussie tussen vader en zoon na de aankondiging van Pechmans bezoek en hun aanwezigheid samen in de tuin wanneer Pechman met Victor en Magda vertrokken is. De communicatieve densiteit van deze momenten neemt af.

Als Gijselhart zijn zoon vraagt om nooit zoals zijn vader te worden, staat Leendert blijkbaar oog in oog met zijn vader:

De gloednieuwe ogen waren toen weerloos en koket naar [Broer] opgeheven, de kameelhals was iets naar opzij gedraaid als viel er een suikerklontje te verwachten en uit de mond, die strak stond van sluwheid, waren de volgende woorden gekomen: 'Jongen, zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader!' (*ML*, 343)

Leenderts focalisatie laat geen portret in zijn geheel zien, maar zoomt in op details: "gloednieuwe ogen", "kameelhals", een "mond, die strak [staat]". Deze beschrijving van de vader draagt bij tot het kernloze karakter van Gijselharts identiteit. Dit neemt niet weg dat het feit dat vader- en zoonfiguur elkaar in de ogen kijken, bijdraagt tot existentiële erkenning van de ene door de andere. Voor Gijselhart staat vast dat hij zich tot Leendert richt en Leendert vat zijn vaders woorden op als voor hem bestemd. Voor de lezers van de boodschap staat de nominatieve identiteit van spreker en aangesprokene vast.

De woorden die Gijselhart tot zijn zoon richt, kunnen op allerlei manieren geïnterpreteerd worden. Hoogstwaarschijnlijk kondigt dit gesprek een kentering aan in het gedrag van Gijselhart. De ogen van de patriarch zijn "gloednieuw". Het is bovendien hun "enige gesprek van man tot man" (*ML*, 343). Eerder werd al beweerd dat Gijselhart zijn zoon vanaf een bepaald ogenblik niet meer als een Gijselhart beschouwt. Volgens mij wenst hij Leendert in dit fragment met zijn normatieve taal onbestaand te verklaren⁹. Zijn onverschilligheid tegenover zijn zoon brengt hem er toe Leendert vanaf een zeker ogenblik niet meer als zoon te (h)erkennen. Zijn "gloednieuwe ogen" (*ML*, 343) bieden hem een andere visie op de werkelijkheid, waar geen plaats meer is voor zijn zoon. Het is best mogelijk dat die wending verband houdt met de dood van Gijselharts vrouw. De tekst doet immers vermoeden dat Gijselharts onverschilligheid tegenover zijn omgeving met haar verdwijning samenvalt "A.W. Gijselhart zelf kon je [na de geboorte van Victor] vaak bij het kriecken van de dag al buiten treffen, schoffelend en harkend in de moestuin die voor het eerst sinds de dood van mevr. Gijselhart geb. Jansen weer was ingezaaid." (*ML*, 395)

Gijselharts boodschap voor zijn zoon zou ook als volgt kunnen worden geformuleerd: 'Zorg ervoor dat ik mezelf niet in jou hoef te herkennen' – een hypothese die

verder in dit onderzoek bevestigd zal worden. Als Leendert gehoorzaamt en zich anders gedraagt dan Gijselhart, veronderstelt dit dat Gijselhart zichzelf niet meer zal hoeven te herkennen in Leendert.

De vraag blijft echter hoe de zoon zich moet gedragen om niet zoals zijn vader te worden. Uit Leenderts verblijf in New York blijkt dat het niet volstaat om een radicaal ander leven dan zijn vader te leiden om zich van hem te bevrijden. Er kan geopperd worden dat Leendert zich misschien had moeten gedragen zoals zijn vader tegenover hem, dat wil zeggen *niet* leven 'als tegenstelling tot'. Het patriarchale verzoek kan dan opgevat worden als een uitnodiging om de onverschilligheid van Gijselhart te imiteren: doen alsof de vader *niet* bestond, in plaats van zich op te stellen *tegen* de vader. In die zin gedraagt Gijselhart zich misschien voorbeeldig ten opzichte van wat hij van zijn zoon zou kunnen verwachten. Ook hier kan echter de vraag worden gesteld in hoeverre onverschilligheid als enige alternatief kan dienen voor oppositie. De woorden die Gijselhart tot zijn zoon richt, tonen in ieder geval aan hoe onbetrouwbaar de vadertaal is in *Mystiek lichaam*. Woorden die de zoon zouden kunnen bevrijden van het vaderspoor, kunnen dat spoor evengoed versterken.

Ook in *De nietsnut* kan het vaderwoord op uiteenlopende manieren geïnterpreteerd worden. Dat moet Frits zelf vaststellen. Het volgende uittreksel betreft een geschreven opmerking van Lucas Goudvis, die in de kantlijn van een boek van Spinoza staat, net naast een onderstreepte passage:

Vandaag zal hij zijn boek opengeslagen op zijn bureau laten liggen en ik zal zien dat hij een zin heeft onderstreept: 'De Blijheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij haten vernietigd of door enig kwaad getroffen wordt, is niet zonder enige Droefheid.' In de kantlijn schrijft hij met potlood: *ook omkeerbaar?* En ik zal me afvragen wat hij daarmee heeft bedoeld. Dat de Droefheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij liefhebben vernietigd of door enig kwaad getroffen wordt, ook niet zonder enige Blijheid is? Dat de Droefheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij haten enig goed geschiedt, niet zonder enige blijheid is? Of dat de Blijheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij liefhebben enig goed geschiedt, niet zonder enige Droefheid is? Dat hij toch wel iets om me gaf? Dat hij me toch wel een beetje haatte? (NN, 113-114)

Laten we nog benadrukken hoe Frits zich uiteindelijk afvraagt of de passage in kwestie niet in verband staat met de gevoelens die zijn vader voor hem koesterde. Misschien kan enkel wie ook met haatgevoelens in aanraking is geweest, liefhebben.

Het tweede moment van communicatie tussen vader en zoon in *Mystiek lichaam* vindt plaats na de terugkomst van de zoon uit New York. Gijselhart daalt de trap van de Doornenhof af en ziet Leendert beneden:

'Lang niet gezien,' zei Gijselhart geheel naar waarheid toen de laatste tree genomen was, en Broer zei slechts: 'U ziet er goed uit.' Gelukkig zorgde Prul ervoor, met haar eentonige exaltatie, dat ze het woord niet meer rechtstreeks tot elkaar hoefden te richten. (ML, 404)

Opvallend is dat in de weinige woorden die vader en zoon tot elkaar richten het werkwoord 'zien' gebruikt wordt. Daar lijkt de vertelling de nadruk op te leggen, want er staat vermeld dat "Lang niet gezien" ook letterlijk kan worden opgevat: het is lang geleden dat Gijselhart zijn zoon nog gezien heeft. Deze karige dialoog kan geassocieerd worden met het vorige 'gesprek' tussen vader en zoon: het verzoek van Gijselhart om zichzelf voortaan niet meer in zijn zoon te moeten herkennen, zichzelf in de andere te 'zien'. Hierdoor kunnen Gijselharts woorden in bovenstaand citaat gelezen worden als een bevestiging van het niet-zien van zijn zoon, van de onverschilligheid die hij voor Leendert voelde tot diens terugkomst.

Gijselhart brengt zijn zoon onder in zijn oude loods (*ML*, 405). Hij dringt Leendert onmiddellijk terug tot de periferie van zijn systeem, zijn "herwonnen paradijs" (*ML*, 405). Die grenspositie verbindt de patriarch met een verleden dat hij meteen wil doen vergeten: "Hij bracht hem onder [...] bij zijn oude metalen. Dat reliek van zijn eigen kluizenaarsleven leek hem wel een passende opbergplaats voor zijn zoon." (*ML*, 405) Wat niet bestaat, wat anders is dan door het systeem geuit, wordt op ruimtelijk vlak teruggedrongen tot de periferie, tot de chaos van de vergetelheid (Lotman 1999: 36).

Gijselharts volgende stap is de vernietiging van al wat niet in zijn systeem thuishoort: "Deze loods [waarin hij Leendert onderbracht] moest worden afgebroken, tot de grond toe, en wel onmiddellijk" (*ML*, 405). Gijselhart probeert zijn negatie van de waarneming op een of andere manier bevestigd te krijgen. Terwijl zijn zoon, verstoten tot de grens van zijn vaders systeem, tot de plaats van het ongemakkelijke verleden, nog iets van zich zou kunnen laten horen of zien, wordt overgegaan tot een daadwerkelijke uitwissing van het ongemakkelijke verleden.

Wat Leendert betreft, het citaat op bladzijde 404 laat zien dat hij zijn vader wel waarneemt. Zijn uiting kan zelfs beschouwd worden als een bevestiging van de waarneming van zijn vader: "U ziet er goed uit." (*ML*, 404) Hij herkent zijn vader als zodanig en daarmee erkent hij ook diens bestaan. De houding die Leendert hiermee inneemt, verschilt van zijn tegengestelde houding in *New York*. Belangrijk is dat die houding ook niet met onverschilligheid overeenstemt waarvan wij ons afvroegen of die als geschikte reactie konden dienen op Gijselharts mondelinge erfenis. Naast oppositie en onverschilligheid zou dus nog een andere positionering ten opzichte van de vader bestaan, waarbij de vader als zodanig herkend en erkend wordt.

De radicale onverschilligheid van de vaderfiguur stelt een problematisering van de vrijheid aan de orde. De onverschillige en ontkennende houding van de patriarch maken het mogelijk voor zijn zoon om van een onbeteugelde bewegingsvrijheid te genieten los van het vaderspoor, zolang hij maar niet optreedt als tegenpool van zijn vader. Vanuit de perifere positie die de loods inneemt, kan Leendert van meer mobiliteit genieten en kan hij optreden als motor van de verandering. "[P]lus on s'éloigne du centre, plus on rencontre de la flexibilité, du dynamisme et donc des possibilités d'innovation", schrijft Michel Lisse (2006: 1999) over Lotmans systeemtheorie. Uitsluiting is geen opsluiting. Vanuit haar perifere situatie kan verandering vrij gebruik

maken van de porositeit van de grenzen om het centrum binnen te dringen. Zoals de toestand van het patrimonium in *Bouwval* aantoont, kan deze kern al in staat van ontbinding verkeren.

En effet, le principe de la porosité implique l'impossibilité de déterminer rigoureusement à quel moment précis la membrane filtrante a œuvré, à quel instant parfaitement situé dans le temps – à supposer que la conception du temps comme passé, présent, futur, ne soit pas elle aussi affectée par la frontière – le mécanisme s'est mis en route. (Lisse 2006: 201)¹⁰

In dat verband kan opgemerkt worden hoe Pechman, nadat hij met z'n Jaguar met Zwitserse nummerplaat is aangekomen, in een minimum van tijd de leiding van het Prulmuseum overneemt en in tweede instantie de hele Doornenhof gaat beheersen (*ML*, 443-444). Zo komt vanuit de periferie inwendige verandering tot stand en kan Leenderts uitdrijving na zijn terugkomst opgevat worden als een tweede gelegenheid tot vrijheid. Zijn vader plaatst hem aan de rand van zijn systeem, wat Leendert in een heel andere, vrijere positie brengt dan tijdens zijn oppositionele verblijf in New York.

De tweede dialoog tussen vader en zoon na Leenderts terugkeer bevat tal van verwijzingen naar de vorige woordenwisseling. De titel van het hoofdstuk, "Enfant perdu" (*ML*, 420), herinnert aan de parabel van de verloren zoon, waarin Gijsselharts gedachten in de vrije indirecte rede weergegeven worden¹¹:

Daar wachtte hij niettemin in de hal, de verloren zoon, moe van het hoeden der Newyorkse zwijnen. [...] Als hij maar niet dacht dat zijn vader het gemeste kalf voor hem zou slachten. (*ML*, 404)

De titel "Enfant perdu" kan ook verwijzen naar de kleine Victor, vandaar misschien 'enfant' in plaats van 'fils'. In dat hoofdstuk komt Pechman, Victors biologische vader, zijn zoontje trouwens opzoeken. Daardoor ontstaat een effect van omkering in vergelijking met Lucas' parabel. In *Mystiek lichaam* is het inderdaad de – verloren gewaande – vader, Pechman, die zijn – verloren – zoon, Victor, komt opzoeken. Pechmans bezoek aan zijn zoon kan ook worden gelezen als een omkering van Leenderts terugkeer naar zijn vader. Het is mogelijk om de titel nog op een andere manier te interpreteren. Victor kan namelijk als 'verloren' worden beschouwd in die zin dat hij niet meer te redden was, dat de hoop wat hem betreft opgegeven was. Zolang Pechman niet opgedaagd is, blijft het kind inderdaad traag en passief (*ML*, 398). Die situatie verandert zodra de biologische vader zijn intrek heeft genomen in de Doornenhof. Dan wordt Victor plotseling actief, maar uitsluitend in Pechmans aanwezigheid: "Wat niemand gelukt was lukte Pechman: Victor werd eindelijk wakker uit zijn sloomheid." (*ML*, 444) Victor als een hopeloos geval, een 'verloren kind' beschouwen, zou trouwens een ironische lectuur van zijn voornaam opleveren.

Net zoals het hoofdstuk over Leenderts terugkeer bevat ook het hoofdstuk over Pechmans aankomst een geforceerd gesprek tussen vader en zoon, waarin Prul soms tussenkomt. Bovendien is het in beide hoofdstukken het plotse optreden van de anders-

heid binnen de vaderruimte die de vader ertoe brengt een gesprek met zijn zoon aan te gaan. In de vorige dialoog was Leendert de ‘andere’ die plotseling kwam opdagen. Ditmaal is de andere Bruno Pechman, Victors biologische vader. Leendert weet niets af van Pechmans bestaan voordat hij tijdens het ontbijt ter sprake komt. Gijselharts zoon moet dat bestaan dus ook toegeven. Opvallend is dat op het moment van het vernemen van de opkomst van de ‘andere’ andere (Bruno Pechman), het bestaan van de ‘vorige’ andere (Leendert) door de patriarch voor een tijd wordt geïntegreerd in zijn autonormatieve taalconstructies. Leendert wordt door Gijselhart een plaats gegund in de talige economie van de Doornenhof, zo meldt de verteller:

Gijselhart zat de baby brokjes witte boterham met appelstroop te voeren. Een blokje voor Opa. Een voor Prul. Een voor de zieke kippen. Een voor het paard aan de overkant. En vooruit ook maar een voor Leendert, aan wie Gijselhart het reageren op [Magda's] aankondiging graag over liet. Broer zei: 'Bruno? Ik ken geen Bruno.' (ML, 420)

Laten we hier, vanwege het feit dat de passage in de vrije indirecte rede wordt weergegeven, de nadruk leggen op de complexe focalisatie van de informatieverdeling: waarschijnlijk hoort Leendert de patriarch tijdens het voeden van Victor zijn naam vermelden. Hierdoor belandt de zoon tussen andere elementen die deel uitmaken van het dagelijkse leven van het gezin. Dat Gijselhart de reactie op de aankondiging van Pechmans komst graag aan zijn zoon overlaat, hoort Leendert waarschijnlijk niet.

De tekst laat een gammele dialogische constructie zien tussen vader en zoon. Daarin lijken de personages tegen hun zin gebonden aan scripts. Het is belangrijk om de uitgesproken woorden te associëren met de performatieve kracht ervan, want er komt een pact tussen vader en zoon, tegen Pechman. Zo gebruikt Leendert in het verwijt aan zijn zus het voornaamwoord ‘ons’, dat zijn vader goed- of kwaadschiks insluit.

‘Ik [Magda] kon het [Pechman] niet weigeren het was kiezen tegen jullie of tegen hem tussen twee kwaden.’

‘En je hebt feilloos het ergste van de twee gekozen. Daarvoor had je ons advies niet nodig.’

Ons. Gijselhart keek zijn zoon van opzij achterdochtig aan. ‘Wij hebben weer eens niets in te brengen,’ zei hij niettemin solidair. (ML, 420; Kellendonks cursivering)

Let op de verbindende kracht van voornaamwoorden als ‘ons’ of ‘wij’: door iemand uitgesproken hebben zij zowel betrekking op zichzelf als op de andere en tezelfdertijd nemen ze een deel van diens vrijheid weg. Toch zal Gijselhart mondeling instemmen met Leenderts taaluiting. Laten we terloops de ironie van deze situatie vermelden: de kritiek van Leendert, die hij zonder voorafgaand overleg ook namens zijn vader uitspreekt, betreft net het gebrek aan voorbereidende gesprekken. Door zijn vaders oordeel meteen in te sluiten in zijn eigen oordeel zonder eerst naar diens mening te vragen, is Leenderts kritiek op zijn zus ook van toepassing op zichzelf.

Het citaat op bladzijde 420 is representatief voor de verdere opbouw van het gesprek tussen vader en zoon, waarin de woordkeuze van de verteller een niet te onderschatten rol speelt. Gijselhart spreekt bijvoorbeeld “solidair”. Het citaat meldt voorts de asymmetrische ruimtelijke opstelling van vader en zoon: Gijselhart kijkt Leendert “van opzij” (*ML*, 420) aan. Vader en zoon kijken elkaar niet meer in de ogen, zoals tijdens Gijselharts mondelinge erfenis (*ML*, 343). Nochtans was op dat ogenblik Gijselharts “kameelhals [...] iets naar opzij gedraaid” (*ML*, 343). Dat beide sprekers elkaar door de ruimtelijke asymmetrie niet aankijken, verhindert Leendert niet om te blijven bijdragen tot de communicatieve kwaliteit tussen zijn vader en hem, en zijn vader hapt toe:

‘Die Pechman komt er niet in,’ gromde Broer experimenteel, zonder zijn vader aan te kijken.

‘Alleen over mijn lijk,’ grauwe Gijselhart star voor zich uit. (*ML*, 421)

De voornaamwoordelijke keuze van Gijselhart duidt op de erkenning van een geadresseerde: “Snap je nu waarom ik haar liefst binnen houd? Ze is niet te vertrouwen” (*ML*, 421). Nog eenmaal geeft de verteller daarna aan dat vader en zoon elkaar niet aankijken als ze zich uiten. Gijselhart wordt zelfs weer onverschillig: “Gijselhart mijmerde nu wat voor zich uit, alsof hij niet met Broer zat te confereren, maar met een innerlijke stem waartegen hij de gekste dingen zeggen kon.” (*ML*, 421)

In deze passage verdwijnt de stem van de verteller op een bepaald ogenblik om plaats te maken voor twee monologen in de directe rede, waarin de stemmen van vader en zoon elkaar afwisselen. De namen van de sprekers worden niet vermeld, zodat het op den duur niet meer duidelijk is door wie de zinnen uitgesproken worden.

‘Alsof het niet erg genoeg is dat ze zich door hem heeft laten bezwangeren.’

‘We zullen de loper voor hem uitrollen, nou goed.’

‘We moesten haar ontoerekeningsvatbaar laten verklaren.’

‘Snap je nu waarom ik haar liefst binnen houd? Ze is niet te vertrouwen.’

‘Ze zou een ratel moeten meenemen als ze de straat opgaat.’

‘Een zotskap met bellen zullen we haar opzetten.’ (*ML*, 421)

In die dialoog waar de identiteiten vervagen, is er sprake van een samenzweerderige sfeer om weerstand te scheppen tegen Pechmans bezoek. Nu Leendert niet langer een verstoteling is, maar geïntegreerd wordt in Gijselharts systeem, gaat hij zich logischerwijze gedragen zoals zijn vader. Zoals hij geeft hij vorm aan zijn identiteit door zich te verweren tegen de dreigende andersheid. Zo gaat hun taal “harmonisch” (*ML*, 421) klinken. Hun monologen versmelten in een dialoog. Er kan zelfs van groepsvorming gesproken worden, hoewel Gijselhart zich onverschillig blijft gedragen tegenover zijn zoon, die hij aldus niet erkent:

Hun beurtzang klonk verrassend harmonisch. Broer probeerde eens een duet.

‘Hebt u dat alarmpistool nog? Dat vroeger in de la van het bureau lag?’

‘Ik weet het niet. Ik denk van wel.’ Gijselhart mijmerde nu wat voor zich uit, alsof hij niet met Broer zat te confereren, maar met een innerlijke stem waartegen hij

de gekste dingen zeggen kon. ‘De kruimel heeft een buks. Voor de merels in zijn bongerd.’

[...]

‘[...] Ik ga achter de deur staan met een eind hout, voor het geval je hem mist.’

‘Waarom zou ik hem missen? Wat is dat voor onzin? Ik mis hem niet. Niet met een schot hagel.’

‘Goed, dan ga ik niet achter de deur staan. Maar we maken hem af.’ (ML, 421-422)

De overeenkomst tussen vader en zoon omschrijft de verteller als tijdelijk. Er is geen sprake van vriendschap of verzoening. De samenspanning is ontstaan louter vanwege de dreiging van de andersheid. Door een samenloop van omstandigheden worden vader en zoon ertoe gedwongen toe te geven dat zij het “verrassend harmonisch” (ML, 421) eens zijn en dat deze eensgezindheid hen aan elkaar bindt, willen of niet. Het is alsof de figuren een opgelegd scenario volgen:

De nieuwe *bondgenoten* waren hun vroegere gevoelens voor elkaar nog lang niet vergeten. Die gevoelens waren des te intenser nu ze in dit rare *pact* aan elkaar geklonken waren. Ze zaten hoogst verlegen met hun gruwelijke eensgezindheid. (ML, 421; mijn cursivering)

Van de woordkeuze van de verteller (“bondgenoten”, “pact”) hebben de personages geen kennis. Wel worden hiermee door de verteller het bestaan van een onderlinge belofte en de implicaties ervan gesuggereerd. Zal de onderlinge belofte nageleefd worden? Op welke manier?

De problematiek van de belofte onthult een ethische dimensie waarop hier kort zal ingegaan worden. De Franse filosoof Paul Ricoeur (2005) maakt een onderscheid tussen drie kernelementen in de belofte, waaraan wij de personages kunnen toetsen. Ten eerste doet de belofte de vraag rijzen naar de onveranderlijkheid in de tijd. Zich houden aan een belofte veronderstelt dat men trouw blijft aan het gegeven woord en dat men dus enigszins dezelfde blijft, hoewel men natuurlijk aan verandering onderhevig is. De tijd blijft doorlopen, met de veranderingen die dat met zich meebrengt, en tezelfdertijd blijft men gebonden aan de onveranderlijkheid van de belofte waaraan men zich moet houden. Verder, zegt Ricoeur, moet er rekening gehouden worden met de andere persoon. Er werd iets beloofd *aan* iemand die op mij rekt, die van mij verwacht dat ik mij aan mijn belofte zal houden. Uiteindelijk moet er aandacht worden geschonken aan het vertrouwen dat individuen stellen in de taal.

Als men kijkt naar de manier waarop met die drie elementen in *Mystiek lichaam* omgegaan wordt, dan ziet men dat Gijselharts belofte aan geen enkele van Ricoeurs vereisten voldoet. Er werd al aangetoond dat Gijselhart zijn zoon tijdens hun gesprek nooit als zodanig erkend heeft. Verder zal de vader nooit komen opdagen om zijn zoon Pechman te helpen verdrijven: “De omgeving van de Doornenhof leek wijd en zijd besmet door de slaap van de vader, terwijl Broer achter zijn raam de komst van Pechman zat af te wachten.” (ML, 424) Aan de woorden van de patriarch mag dus

geen geloof gehecht worden. Van onveranderlijkheid in de tijd tegenover zijn belofte is geen sprake. Zo ontstaat net zoals in *Bouwval* een flagrante discrepantie tussen woord en daad, waardoor de erfgenaam en zijn verlangens in het gedrang komen.

De laatste passage waarin de woorden van vader en zoon nog doorklinken, bevindt zich aan het slot van de roman. Ondertussen is Gijsselhart zijn centrale normatieve positie kwijt. Het mondelinge pact tussen vader en zoon is nooit in daden omgezet en Leendert heeft weer plaatsgenomen in de periferie van de Doornenhof. In de laatste paragraaf van de roman bevindt hij zich wel met zijn vader in de tuin van de Doornenhof. De verteller presenteert er “Gijsselhart en zijn zoon, die in de tuin [zitten], de stoelen haaks ten opzichte van elkaar [...]” (*ML*, 448-449) Let erop hoe de asymmetrische ruimtelijke opstelling tussen vader en zoon tot het einde wordt volgehouden. Even wordt de focalisatie nog aan Gijsselhart overgelaten:

Twee, drie bladeren tegelijk beschreven pijpekrullen door de lucht. Gijsselharts ogen draaiden naar de kraakheldere hemel. Ze zaten hier wel bij elkaar, hij en zijn zoon, maar dat had niets te betekenen nu Prul weg was. Ze was met Victor in de Poenige Pechmanwagen gestapt en naar het buitenland gereden. Zodra de wagen de straat opdraaide was haar wuivende hand uit het raampje naar binnen getrokken. (*ML*, 449)

Naar het einde van de alinea toe wordt de focalisatie echter weer extern: “Adieu, Prul labyrinthica! Je hebt jezelf uit de weg geruimd met je gekonkel, je bent een echte dochter van je vader. De poort zat weer dicht, Gijsselhart had de ketting er weer aangehangen.” (*ML*, 449) Vanaf de volgende alinea tot en met het laatste woord van de roman ligt de focalisatie bij Leendert. Via hem verneemt de lezer dat Gijsselhart waarschijnlijk ziek is:

Broer hoorde [Gijsselharts] adem schuren, gejaagd, haperend. Hij had het geluid voor het eerst gehoord toen Gijsselhart het nieuws bekend maakte. ‘Ze gaat met het koekoeksjong naar het koekoeksklokkenland!’ (*ML*, 449)

Laten we verder opmerken dat de woorden die de vader in de laatste paragraaf van de roman uitsprekt, tot het verleden behoren. De vader spreekt slechts in Leenderts herinneringen, auditieve flashbacks. Aan het slot van de roman hebben zijn woorden plaats moeten ruimen voor het “geluid van rafels en gaten” (*ML*, 450). Het lege geluid van de stilte, dat zich nog liet horen in het onwaarneembare geluid van de slapende vader, uit zich voortaan in het geluid van de voortwoekerende leegte, de verspoking. De vaderfiguur laat niet langer een decodeerbare taal horen. Wat waargenomen wordt, is zijn eindeloze afsterving. Simultaan met deze deconstructie construeert Leendert zijn hoogliedje op de dood (*ML*, 451). De ene sterft weg, zodat de andere toegang krijgt tot de opbouw van zijn dood. Het hoogliedje viert zijn huwelijk met de dood. Tezelfdertijd is dit huwelijk dus ook een begrafenis, in unisono met het afsterven van de vaderfiguur.

Het indirecte vaderwoord

Laten we nu de vaders uit *De nietsnut* en *Letter en geest* bespreken. Ze hebben allebei geen controle meer over hun woorden. Van de vaderfiguur werd beweerd dat zijn bestaan door een terugtrekking gekenmerkt wordt, die voor Lucas Goudvis overeenstemt met de biologische dood en voor Brugman met het vertrek uit de bibliotheek, gevolgd door zijn biologische dood. Hieruit vloeit voort dat het bestaan van de vader niet rechtstreeks aan de lezer onthuld wordt. De vaderfiguur wordt *vermeld*, maar daarom wordt hij nog niet *verteld*. Vandaar de vraag die door de meeste zonen gesteld wordt: wie is de persoon die achter de vader schuilgaat? In *De nietsnut* zijn Frits' herinneringen aan zijn vader zo weinig samenhangend dat hij diens leven in een coherent verhaal probeert te gieten. In Frits' vertelling wordt de vader nog de directe rede gegund gezien hun omgang toen Lucas nog leefde. In *Letter en geest* blijft Brugman buiten het bereik van Mandaats zintuigen. In die roman wordt het woord des vaders niet meer weergegeven.

De rol die de werkomgeving speelt in de verdwijning van een autonome vadertaal mag in beide romans niet onderschat worden. Terwijl deze in *De nietsnut* bijdroeg tot de ver-spoking van de vaderfiguur (*NN*, 116-117), wordt ieder individualiserend spoor in *Letter en geest* door de werkvloer "verzwolgen" (*LG*, 235). De werkomgeving draagt normaal gezien bij tot de individualiteit van een personage, al was het maar omdat het een welbepaalde functie bekleedt in een specifiek bedrijf. In beide romans reduceert het beroepsleven echter ook die individualiteit, onder meer door het personage de autonomie van zijn taal en zijn daden te ontzeggen. Krijgt Mandaat op zijn werk geen nieuwe naam opgelegd?

Nu is zijn naam nog pijnlijk persoonlijk (voluit heet hij trouwens Felix Mandaat; wij hier volstaan met de familienaam), maar straks zal hij zijn omgesmeed tot harde munt. Zoals de koningin kijkt naar haar beeltenis op de gulden, zo zal hij luisteren naar de naam Mandaat. (*LG*, 210)

In de werkomgeving gaat het individualiseringsproces gepaard met een vervlakking ervan. Mandaat krijgt een nieuwe naam, maar hij wordt erdoor gebanaliseerd. Daarop duidt ook de verwijzing naar het muntstuk. Het draagt misschien wel het portret van de koningin, maar de koningin kan niet gereduceerd worden tot een portret op muntstukken. Zij *is* haar portret niet. Hetzelfde geldt voor Mandaat. Hem wordt een nieuwe naam gegeven, maar daardoor wordt hij geen individu. De naam die Mandaat toegekend krijgt, kan zijn bestaan niet vullen¹².

In Kellendonks romans draagt de werkomgeving bij tot de identiteit van de vaderfiguren. Voor een groot deel vallen zij samen met hun werk. Hun zelfbeeld wordt bepaald door wat zij doen en het resultaat daarvan. Tezeldertijd is het dit welbepaalde 'individualiseringsproces' dat bijdraagt tot de uitholling van de vader door het ver-spokingsmechanisme. Zo kan beweerd worden dat de vaderfiguur zich na zijn terugtrekking aan de zoonfiguur openbaart als spoor van zijn afwezigheid. Hij kan met een fotografisch negatief vergeleken worden. Een mooi voorbeeld van een dergelijke

zichtbaarheid van het onzichtbare komt aan bod in Mandaats relaas over zijn grootvader: “Straks zal hij zijn als het licht van zo’n gedooft ster: met grote snelheid zal zijn motor over de weg blijven jagen en de mensen zullen niet meer weten dat de motorrijder die ze zien niet meer is.”¹³ (*LG*, 275) En wordt van het spook in *Letter en geest* overigens niet vermeld dat het “het duidelijkst waarneembaar [is] op donkere plekken en wanneer hij in het schijnsel van een lamp treedt [hij eerst] verbleekt en dan geheel op[lost]”? (*LG*, 231) In de leegte worden de spookachtige figuren aanwezig. Zo waart bijvoorbeeld Gijselhart in New York rond. De spokende aanwezigheid van de vaderfiguur is het effect van zijn afwezigheid. Dat mechanisme wordt ook door de aanwezigheid van Mandaat in de bibliotheek bevestigd. Met zijn aanwezigheid bevestigt hij de afwezigheid van Brugman. Daardoor wordt Brugman echter wel aanwezig gemaakt: “Il y a du disparu dans l’apparition même comme réapparition du disparu.” (Derrida 1993: 25) Zolang Mandaat in de bibliotheek aanwezig is, is hij het tastbare spoor van Brugmans afwezigheid.

De vader in *De nietsnut* is spraakzamer dan zijn tegenhanger in *Bouwval*. Zijn woorden, zoals zij aan de lezer voorgesteld worden, komen echter niet uit zijn mond, wel uit de mond van de personages die hem vertellen. Lucas Goudvis wordt niet op een rechtstreekse manier verteld door een anonieme extradiëgetische verteller. Hij krijgt ook niet de gelegenheid om zichzelf op een directe wijze te vertellen aan de lezer, zonder tussenliggende instantie. De enige manier om Lucas Goudvis te leren kennen, is via de vertellingen van andere personages, waarin hij opgevoerd wordt. Vooral via zijn zoon Frits komt de lezer meer te weten. Hieraan moet toegevoegd worden dat Frits binnen het oeuvre van Kellendonk een bijzondere plaats inneemt. De zoonfiguur is op deze uitzondering na nooit een volbloed verteller aangezien hij in de drie andere romans door een extradiëgetische verteller verteld wordt.

Nietsnut Lucas Goudvis is dan wel degelijk de “vertelling” (*NV*, 101) die door de ondertitel wordt aangekondigd. Hij is de vertelling van zijn zoon. Narratologisch gezien bevindt zich dus telkens ten minste één niveau tussen de lezer en Lucas Goudvis. Daarnaast moet, om precies te zijn, een verschil gemaakt worden tussen drie verschillende vertelsituaties die Lucas Goudvis onder woorden brengen.

Lucas Goudvis kan ten eerste door zijn zoon verteld worden in een extradiëgetische homodiëgetische vertelling. Dat betekent dat Frits de verteller is van zijn vaders verhaal waarin hij zelf ook optreedt. De zoon is met andere woorden zowel verteller als personage van zijn vertelling. Deze eerste vertelsituatie heeft uitsluitend betrekking op de weergave van momenten in het verleden, toen Lucas Goudvis nog leefde. Een voorbeeld hiervan is het verjaardagsfeestje dat Frits voor zijn zevenentwintigste verjaardag geeft en waarop zijn vader opduikt. Lucas’ verschijning op het avondje luidt het begin van zijn definitieve verdwijning in. Dat is merkbaar aan de taal die Frits zijn vader laat uitspreken in zijn vertelling. De episode van het verjaardagsfeestje begint met een telefoongesprek tussen vader en zoon. Lucas vraagt of hij ook naar het feestje mag komen. Het gesprek is doorspekt met Frits’ dissonante oordelen, waarmee ik wil benadrukken dat de beschrijving die Frits hier als verteller van zijn vader

geeft, uitsluitend berust op zijn persoonlijke ervaring en geen enkele ruimte toelaat voor een objectieve weergave van zijn vaders gedachten: “[...] [E]en telefoontje ontvangen van mijn vader in een gloednieuwe, verrassende creatie: mijn vader als vader.” (NN, 145) Frits beschrijft de stem van zijn vader als volgt: “Een vochtige stem. Een stem die over een weidse plas flonkerwijn naar me toe kwam gedreven.” (NN, 145) Zijn almacht over zijn vaders discours blijkt ook uit het feit dat het telefoongesprek niet volledig weergegeven wordt. Met de vertelling ervan na de feiten vindt een selectie plaats. De tekst vermeldt bijvoorbeeld niet hoe vader en zoon telefonisch afscheid van elkaar nemen.

Lucas komt vóór de andere gasten aan op het verjaardagsfeestje en knoopt een gesprek aan met zijn zoon. Liever dan een mimetische inhoudelijke weergave schotelt Frits de lezer een beschrijving vol metaforen voor van zijn vaders spreekstijl, die hij als hol en vluchtig karakteriseert. Frits toont blijkbaar weinig interesse voor de inhoud van Lucas’ taal. Zijn aandacht gaat vooral naar de oppervlakkigheid van de vorm. Uit het volgende fragment blijkt dat voor Frits zelfs de lucht van de kamer consistentier is dan de woorden van de vader:

Sigaartje. Er kronkelden wat woorden met de rook mee omhoog. Slierten rook waaraan woorden hingen.

‘Wist je dat het in China tijdens de Culturele Revolutie verboden was om goudvissen te houden?’

Hij begint maar ergens te praten, dat was zo zijn gewoonte. Zinnen kwamen uit zijn mond als pingpongballetjes, eerst balorig stuiterend, om na een steeds sneller gerikketik te blijven liggen in een stoffige hoek van mijn aandacht. (NN, 146-147)

Wat de lezer naast Frits’ diëgetische samenvatting voorgeschoteld krijgt, zijn woorden in de directe rede waarin Lucas het heeft over een onderwerp dat als betekenaar (“goudvis”) betrekking heeft op de identiteit van zowel vader als zoon. Qua betekenis dragen die woorden echter niets bij aan het begrip van de identiteit van vader en zoon (het Goudvis-zijn, met hoofdletter ‘G’).

Tijdens het feestje houdt Frits zijn vader in de gaten. Lucas krijgen we in de directe rede te lezen in een passage waarin hij zijn vaderschap tegenover Frits bevestigt. Opbeurend is het niet, aangezien Lucas duidelijk maakt dat zijn zoon nog meer een “nul” (NN, 149) is dan hij; dat hij nog minder waard is dan zijn vader, die al niets waard was.

‘[...] Ik [Lucas Goudvis] ben ook een volbloed Nederlander; vandaar dat ik zo’n nul ben.’

Eef Bakmans bekeek zichzelf in een denkbeeldige spiegel en verklaarde: ‘Mijn grootmoeder was een Russin.’

‘Bof jij even. Ik voel me zo schuldig tegenover die zoon van mij. Die Frits daar, dat is mijn zoon. Ik had met een Italiaanse moeten trouwen, een Française, een Luxembourgeoise desnoods. Nu heeft hij het bloed van zijn moeder er ook nog bij.’ (NN, 149)

Er wordt verwezen naar de leegte die nog leger dan leeg kan zijn, alsof het niets-zijn zich axiologisch liet vervoegen. Hoe meer Nederlanders samen kinderen krijgen, hoe meer zij nullen zijn.

Om twee bijkomende redenen is deze episode van Frits' verjaardagsfeestje interessant wat de uitdrukking van de vaderfiguur in de directe rede betreft en de dissonante vertelling ervan. Voordat hij vertrekt, vertelt Lucas nog een mop, "het soort verhaal waarmee je kunt laten zien hoe goed je je tong nog in bedwang hebt." (NV, 149) De mop werd aan Lucas verteld door iemand die aan dyslexie leed en wiens woordblindheid – zijn 'spraakgebrek' dat in Lucas' woorden "braakgesprek" wordt – door de vaderfiguur nagebootst wordt. De taal die Lucas gebruikt om de mop te vertellen wordt de imitatie van een gebrekkige taal die zich in Lucas' vertelling op een lager niveau bevindt, aangezien die woorden hem door de dyslecticus verteld werden. Ook Lucas' eigen nabootsende vertelling, een niveau hoger, is gebrekkig, aangezien hij zich de mop niet volledig herinnert, maar hij weet wel de clou nog: "Alle vrees is als glas." (NV, 149) Lucas voert met andere woorden op een gebrekkige manier een gebrek op – een holle weergave van een holte. Tevens kan in de clou een dyslectische hervertelling van Jesaja 40:6-7 gelezen worden¹⁴, een uitdrukking van de vergankelijkheid, zoals door Jaap de Gier (2000: 10) werd opgemerkt. Hierdoor wordt het uitwissingsproces dat Lucas ondergaat nog meer benadrukt.

Voordat hij iets later te dronken wordt om te blijven, vertelt Lucas een herinnering aan Frits' jeugd¹⁵. Het gaat om een passage waarin Lucas zijn zoon de performatieve macht van het woord laat uittesten:

'[...] Die Frits daar, dat is mijn zoon. Hij was net drie turven hoog. Er was een keer wat afgrijselijke muziek op de radio, dus ik zeg tegen hem: "Draai die knop eens om." "Ponk," zegt hij. "Wat ponk?" zeg ik. "Knop omgedraaid," zegt hij. Hij denkt dat hij alles kan doen met woorden. Die radio bleef gewoon doorspelen.' (NV, 149-150)

Terwijl Willy in *Bouwval* de performatieve kracht van de illusoire projecties van zijn zoon onbewust bevestigt (BVL, 48)¹⁶, laat Lucas zoals zijn woorden door Ernst worden verteld, niet weten hoe hij op zijn zoons performatieve taalpoging heeft gereageerd. Wel deinst hij er niet voor terug om het belachelijke van diens onderneming te benadrukken, wat niet het geval was in *Bouwval*. Ook beklemtoont hij in het citaat hierboven voor de tweede maal de filiale band die Frits met hem verbindt, opnieuw echter in een beschamende context. Anders dan Gijselhart in *Mystiek lichaam* is hij een vader die er niet voor terugschrikt om de band met zijn zoon te bevestigen.

Wanneer iedereen vertrokken is, rinkelt de telefoon opnieuw. Frits krijgt dan slechts een regelmatig getik te horen, zodat een waarneming van ritme en regelmaat ontstaat die eerder verbonden werd met het motief van de verspoking. Zo wordt de perceptie van het spook ook in *Letter en geest* beschreven als het geluid van een ritme (LG, 230). Het tweede telefoontje kan opgevat worden als een aankondiging van de zelfmoordpoging van Frits' vader in de badkuip, zijn 'volledige verspoking' dus. Die zelfmoord-

poging zal echter mislukken. Lucas zal door zijn zoon gered worden en zijn verspoeking zal in de psychiatrische instelling “Zand en Schut” gewoon doorgaan (*NN*, 160).

In de tweede vertelsituatie waarvan het vaderbeeld in *De nietsnut* afhankelijk is, leert de lezer Lucas Goudvis kennen zoals hij door andere personages aan Frits Goudvis verteld wordt. Frits neemt die vertellingen over zijn vader op in zijn eigen relaas, hij eigent ze zich toe. Meestal wordt Lucas in dergelijke gevallen verteld door personages die hem ontmoet hebben en die ontmoeting later aan Frits mondeling overleveren. Daarop volgt een tweede vertelling van de vader, ditmaal door Frits. Beide vertel-niveaus kunnen uiteraard dissoneren.

Deze dissonantie blijkt uit het feit dat Frits niet getrouw de volledige gesprekken met andere personages weergeeft, maar slechts bepaalde delen, waarin hij als verteller gretig gebruik maakt van inhoudelijke parafrases en (onzuivere) diëgetische samenvattingen¹⁷. Zo is er Frits' onderhoud met Kieft, de assistent-psychiater die in Zand en Schut zijn vader verzorgde:

En dat speet hem, verzekerde [Kieft] mij. Het was allemaal ongelukkig gelopen, daar waren we het roerend over eens. Hij deed er, net als de anderen, erg lang over om dat eigenbelang van hem ter sprake te brengen. We knikten. We schudden ons hoofd. We staarden grimmig in onze glazen thee. Toen vertelde hij dat hij in een moeilijk parket zat. (*NN*, 158)

Een dergelijke onzuivere weergave van het vertelde wordt door Frits zelf aan de kaak gesteld wanneer zijn Oom Richard hem vertelt hoe zijn vader er in zijn beroep niets van terechtbracht. Wat door zijn oom als een steeds opnieuw herhaalde aanmoediging voorgesteld wordt, keert Frits om tot doorgedreven vernedering.

De achterkant van de medaille die [Oom Richard] zichzelf met zoveel fanfare op de borst had gespeld, zag er heel wat minder edel uit. Door zijn onuitputtelijke welwillendheid had hij het mijn vader in feite onmogelijk gemaakt om de Tielsche inderdaad de rug toe te keren. Telkens wanneer die beslissing dreigde, bleek er een geschikter functie vacant, een ruimer salaris voorhanden, en bij elk nieuw fiasco raakte mijn vader er vaster van overtuigd dat wat hem bij de Tielsche niet was gelukt, elders nog minder kans van slagen moest hebben. (*NN*, 139)

Het is met andere woorden mogelijk om het vertelde op verschillende manieren te lezen, zowel positief als negatief. Met zijn getuigenis van mededogen, zoals hij dat voorstelt, had Oom Richard zijn zwager evengoed kunnen kleineren.

Lucas' woorden, zoals die door zijn zwager worden uitgesproken, ondermijnen de strategieën van de Tielsche. Dit is het familiebedrijf, dat in levensverzekeringen gespecialiseerd is. In *Bouwval* deden Pa's woorden juist hetzelfde met het familiebedrijf. Een voorbeeld hiervan is het boekje dat Lucas schrijft op vraag van Oom Richard ter gelegenheid van de honderdvijfentwintigste verjaardag van het familiebedrijf. De eerste zin daarvan luidt:

Nimmer grijnsde de geschiedenis zo vals als toen het Haagse gepeupel bij opbod de vingers, tenen en geslachtsdelen verkocht van Johan de Witt, de grondlegger van de levensverzekeringswiskunde. (*NN*, 112)

In plaats van zijn bedrijf op te hemelen schrijft Lucas gewoon zijn eigen mening op papier. De taal wordt niet misbruikt om de Tielsche mooier voor te stellen, maar werpt een kritische blik op de mechanismen van het beroep. In een volgend voorbeeld plaatst Lucas tegenover de enigszins ‘hypocriete’ betekenaar ‘levensverzekering’ de term “*overlijdensverzekering*”, wat hij “veel correcter” vindt (*NN*, 138; Kellendonks cursivering). Voorts vertelt Frits’ vader dat hij “morele bezwaren” heeft tegen gemengde verzekeringen, aldus Oom Richard, want “mensen [kunnen] maar beter met hun spaarcenten naar een bank gaan [...]” (*NN*, 138)

De vader zoals die door Oom Richard omschreven wordt, staat dus dicht bij de vader zoals hij in *Bouwval* wordt gefocaliseerd: een personage dat zich bewust is van wat later het ‘ironische’ karakter van de taal genoemd zal worden, en daar ook uiting aan geeft. Met dat karakter wil Lucas blijkbaar op een zelfbewuste manier omgaan. Hij wil de mensen door middel van de onbetrouwbare ‘parole’ niet verleiden. Er zou beweerd kunnen worden dat Lucas een man is die, zoals Willy in *Bouwval*, met zijn woorden geen “standbeelden voor [zichzelf]” (*BVL*, 87) wil bouwen. De betekenaars worden niet tot verlokkelijke versiersels omgesmeed. Voor oxymorons wordt niet teruggedeinsd, zoals uit de mond van Oom Richard blijkt: “Een onbestorven weduwnaar, een werkloze met een riant baan, noemde hij zich.” (*NN*, 137) Een dergelijke aaneenschakeling van oxymorons herinnert natuurlijk aan Leenderts hoogliedje op de dood. Maar is dat werkelijk zo verrassend? Neemt Lucas met zijn taaluitingen, juist zoals Willy in *Bouwval* en Leendert in zijn hoogliedje op de dood, geen afstand van een manifestatie van de familie-identiteit die op een zeker misbruik van de ‘parole’ steunt? Zowel Oom Richard als Opa en Gijsselhart springen gul om met hun ‘parole’, waarmee zij zich identificeren. In die zin wordt een bedrieglijk talig zelfbeeld tot uitdrukking gebracht door middel van de (pseudoperformatieve) macht van opgesmukte betekenaren.

Zowel wanneer hij door zijn zoon wordt verteld als wanneer hij door zijn zwager wordt verteld, voldoet Lucas dus niet aan de verwachtingen. Hij slaagt er maar niet in om bij te dragen tot de functionele identiteit die op familie- en beroepsniveau van hem wordt verwacht. Lucas laat onvermogen blijken. Ten opzichte van Oom Richard gedraagt hij zich zoals Willy tegenover Opa: met zijn woorden deconstrueert hij de identiteit van de familie in plaats van die identiteit op te hemelen. Ten opzichte van zijn zoon gedraagt hij zich zoals Willy tegenover Ernst: hij beantwoordt niet aan de verwachtingen van de zoon aangezien een actieve bijdrage tot het individualiseringsproces van Frits ontbreekt.

In een derde vertelsituatie vertelt Frits zijn vader op momenten waarop hij hem niet kon waarnemen. Frits’ verbeelding draait dan op volle toeren. Zijn vaders laatste werkdag (*NN*, 110) beschrijft Frits bijvoorbeeld als aanvulling op zijn gesprek met

Oom Richard. Op die manier vertelt Frits ook zijn vaders verblijf in Zand en Schut. Dat relaas steunt op zijn gesprek met Kieft, de assistent-psychiater die zijn vader verzorgde. Tot die vertelsituatie kunnen ook Lucas' laatste momenten in het familiehuis in Mohrbach-Saint-Hubert gerekend worden. De vertelling daarvan steunt op Frits' waarneming van het huis na zijn eigen aankomst in Mohrbach-Saint-Hubert.

In bovenstaande vertelsituatie staat Lucas' directe rede in het teken van het voorwendsel. Dat is vooral het geval als hij zich in zijn beroepsomgeving bevindt. Zoals de veertiende editie van het *Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal* aanduidt, doet een voorwendsel iets "als schijn aannemen". Het voorwendsel laat (minstens) twee verschillende dimensies optreden: één – of meerdere – geïdealiseerde en een waarneembare. In het geval van het voorwendsel is het de (met woorden) gefingeerde dimensie die als aanwezig voorgesteld wordt. Wat door de spreker als werkelijkheid beschouwd wordt – in het geval van Lucas: het doel dat hij voor ogen heeft – blijft voor de geadresseerde onwaarneembaar. Zo is er een fragment waarin Lucas een ingebeeld gesprek met een bewakingsagent de koelemmer met champagneflës – de voor de geadresseerde onwaarneembare werkelijke dimensie – onder zijn jas laat doorgaan voor een slapende vogel in een kooi – de gefingeerde dimensie – om niet gefouilleerd te worden (*NN*, 115). Of hij belt de secretaresse van zijn zwager op voor een zakengesprek met hem om het gesprek vervolgens in de richting van zijn weggelopen vrouw te sturen (*NN*, 117-119). Telkens heeft de vadertaal in deze vertelsituatie, zoals die zonder 'tussenrelaas' van een derde door de zoon verteld wordt, een 'nevenverwijzend' karakter: het talige voorgestelde dient als voorwendsel voor een privébeweegreden.

Als Frits' vader na zijn mislukte zelfmoordpoging in Zand en Schut belandt, vindt tussen assistent-psychiater Kieft en hem een gesprek plaats dat narratologisch gezien interessant is. De woorden die vader Goudvis met Kieft wisselt, beginnen in de vrije indirecte rede, maar meteen wordt overgeschakeld naar een vorm van directe rede met weglating van de aanhalingstekens. Zo kan ook geopperd worden dat men hier te maken heeft met een versterkt geval van vrije indirecte rede, waarin ten opzichte van de directe rede het werkwoord en het persoonlijke voornaamwoord niet aangepast werden.

Zeker wil [mijn vader] [Kieft] wel een paar dingetjes vertellen. Wie eens besloten heeft zijn leven te verliezen, heeft het voor altijd verloren. 'Hm, zozo,' bromt de dokter. Ik zal het leven voortaan alleen in de spiegel des doods aanschouwen. 'Juist, ja.' Ik ben nu voor de rest van mijn bestaan een slaapwandelaar. 'Ach! Zo is het wel genoeg voor vandaag.' De status wordt dichtgeklapt. (*NN*, 160)

Door dit procedé wordt de afstand tussen verteller en personage kleiner en de consonantie dus sterker. Frits spreekt indirect, dat wil zeggen zonder gebruik van aanhalingstekens, de directe rede van zijn vader uit. Hij neemt letterlijk de woorden van zijn vader over. Zou hier van een machtsovername gesproken kunnen worden? De passage kan zelfs verder geïdealiseerd worden door de vraag te stellen in hoeverre Frits hier eigenlijk alleen spreekt en de uitingen zonder aanhalingstekens niet

aan zijn vader wil toewijzen. Hij antwoordt dan met zijn eigen woorden op de vragen van de assistent-psychiater, woorden die hij zijn vader niet in de mond wil leggen. De facto is dat ook het geval aangezien Frits hier optreedt als verteller die amper iets afweet van de biografische feiten die hij beschrijft en dus zijn vaders woorden gewoon uit de lucht grijpt. Bovendien worden slechts flarden van het gesprek tussen Lucas en Kieft weergegeven.

De rest van zijn verblijf in Zand en Schut gunt Frits zijn vader geen directe rede meer, op een uitzondering na: “*Ik hoor hier niet*” (NN, 166) is de gecursiveerde gedachte die Lucas toegelaten wordt. Een dergelijke toegeving is de cursivering waard, want in welke ruimte zou Frits’ vader zich op zijn plaats moeten voelen? Lucas’ ruimtes zijn telkens geleend, aangetrouwd, zoals in *Letter en geest* het motief van de tweede keus Mandaats bestaan typeert. Nooit behoren Lucas’ ruimtes hem rechtstreeks toe. Hij werkt in het bedrijf van de familie van zijn vrouw. Aan de aangetrouwde overheersing kan hij onmogelijk ontsnappen. Dat wordt hem belet door Oom Richard, zijn zwager, die als president-directeur van het familiebedrijf alle touwtjes in handen heeft. Ook de ruimte waarin Lucas zal sterven, is eigendom van zijn schoonfamilie. Mohrbach-Saint-Hubert ligt bovendien in den vreemde, in het buitenland, niet in het eigene. En voelt Lucas zich nog thuis in een huis dat door zijn vrouw verlaten werd? Zelfs zijn laatste levende momenten worden indirect door zijn zoon verteld.

Lucas’ individualiseringsproces zoals het beschreven wordt, is uitsluitend door uitwendige instanties bepaald, en wordt door een opgelegd gebrek gekenmerkt. In zijn werkomgeving wordt hem dat gebrek opgelegd door zijn opeenvolgende banen die hem steeds meer tot nietsdoen veroordelen. Bovendien mag naar mijn mening beweerd worden dat Lucas’ narratieve programma¹⁸ in beweging gebracht wordt door een gebrek. Er valt namelijk iets weg uit Lucas’ holle bestaan: zijn vrouw laat hem in de steek. Met een soortgelijk vertrek hebben we in *Bouwal* te maken: de structuur van de familie komt op de helling te staan naar aanleiding van het nakende vertrek van Theet. Het vertrek van Lucas’ vrouw wordt gecompenseerd door de intrede van de andere vrouw die nog steeds het spoor draagt van de schoonfamilie. Frits’ vader wordt na een zoveelste flater namelijk opgezadeld met vijfhonderd flessen Veuve Cliquot, waarvan “hij het ledigen [...] als een plicht beschouwt, als een verdiende straf voor zijn falen [...]” (NN, 112) Lucas Goudvis verklaart dat hij zichzelf als een “onbestorven weduwnaar” (NN, 137) beschouwt na het vertrek van zijn vrouw. Via een ingreep van zijn ‘aangetrouwd’ familiebedrijf wordt hem een weduwe (Veuve Cliquot) aangeboden in de vorm van enkele honderden champagneflessen.

De genadeslag wordt Lucas toegebracht door een andere paradigmatische uitdrukking van zijn schoonfamilie. Zodra Lucas in het familiehuis in de Belgische Ardennen aankomt, is het alsof Frits’ vertelling hem meer spreekvrijheid gunt. Hoe meer Frits zich in de loop van zijn vertelling met zijn vader vereenzelvigd, hoe meer de vaderfiguur in het vertelde vrijheid krijgt van zijn verteller. Nergens in de hele roman spreekt Lucas zo veel als op de pagina’s die zijn laatste levensuren beschrijven. Lucas, die hoopte in Mohrbach-Saint-Hubert zijn vrouw terug te vinden, treft het huis leeg

aan. Zijn eerste woorden in de directe rede zijn de vaststelling van een afwezigheid: “Ze is er niet –” (NN, 192). Net zoals zijn zoon enkele dagen later voor de krijtonttrek staat die rond het lijk van zijn vader is aangebracht, constateert Lucas bij zijn aankomst – in de vertelling van zijn zoon – een leegte. Dat feit wordt een alinea verder bevestigd. Het einde van het einde voor Lucas stemt overeen met wat voor hem het begin van het einde was: de vaststelling van de afwezigheid van zijn vrouw. De leegte kan echter ook als positief worden bestempeld. In *Bouwval* heeft Ernst vastgesteld hoe deconstructie en reconstructie hand in hand kunnen gaan: de gebouwen van de familie Van Zypflich werden gesloopt en verdwenen, nieuwe gebouwen namen hun plaats in. Een soortgelijke zin voor reconstructie kan in *De nietsnut* gelezen worden: “Ik moet het hier eens laten schilderen” (NN, 192), zegt Lucas meteen nadat hij de afwezigheid van zijn vrouw vastgesteld heeft. Ook hij denkt aan vernieuwing. Leegte hoeft de tijd niet vast te leggen. Leegte kan zich ook tot een radicale vrijheid laten ombuigen. Voor het eerst, nadat de lezer heeft moeten vaststellen hoe Lucas slechts kon voortbewegen in geleende, ‘aangetrouwde’ ruimtes, stelt Frits’ vader aan Dirkzwager voor om de volgende dag “naar huis” (NN, 193) te gaan. De bevestiging van zijn vrijheid volgt onmiddellijk op de bevestiging van een autonome ruimte:

‘Ik ga naar huis.’ Die zware ademhaling. Er zit veel te veel lichaam aan die man [Dirkzwager]. Hij verbruikt minstens zoveel lucht als een gewoon mens. ‘Ik kan gaan en staan waar ik wil. Ik had het volste recht om te vertrekken uit Zand en Schut. Ik zat daar tenslotte nog steeds vrijwillig, zonder rechterlijke machtiging.’ (NN, 193)

Let erop hoe Lucas’ narratieve programma waarvan de aanzet als een gebrek kan worden begrepen – met name de verdwijning van zijn vrouw – niet in een vereffening uitmondt: de ontbrekende vrouw wordt niet teruggevonden. Integendeel, haar verdwijning wordt alleen maar bekrachtigd. Het is die affirmatie van het gebrek – van de spookachtige vrouw die net als Brugman in *Letter en geest* een beklemmend gevoel oproept – die voor de vaderfiguur de weg vrijmaakt om zijn verworven bewegingsvrijheid te verwoorden.

In Lucas’ onafhankelijkheidsverklaring weerklinken de woorden waarmee Willy in *Bouwval* aan Opa zijn eigen persoonlijke onafhankelijkheid verklaarde (BVL, 87). De koninklijke patriarch werd toen gekenmerkt door een “omvangrijk lichaam”, “een berg” (BVL, 43). Zelf wordt Richard beschreven als een “kobold” met een “uitgedijd bovenlichaam” (NN, 119). Uit het citaat op bladzijde 193 bleek dat Lucas, zoals hij door Frits wordt verteld, van Dirkzwager vindt dat hij zwaarlijvig is en met moeite ademt. Moet van Frits’ moordenaar een patriarch met royale allures gemaakt worden, zoals Oom Richard en Opa Van Zypflich? Nee, maar Dirkzwager kan door zijn naam en lichaamsbouw wel gezien worden als een vertegenwoordiging van de patriarch¹⁹. Willy en Lucas hebben vergelijkbare afhankelijkheidsproblemen ten opzichte van een familiebedrijf dat wordt geleid door een monarchale figuur. Lucas blijft verstrikt in het bedrijf dat zijn zwager met de royale naam runt. Richard doet aan ‘King’ Richard

denken en de roman bevat nog andere verwijzingen naar Shakespeares tragediën. Zo kan in de roman moeiteloos het Hamletmotief teruggevonden worden: een zoon wordt geconfronteerd met de moord op zijn vader die verder blijft spoken. Verder bevat de roman een letterlijke passage uit *Antony & Cleopatra* (NN, 113). Dirkzwager draagt in zijn naam niet alleen veel letters uit ‘Richard’, maar ook het naamwoord dat Lucas’ verhouding tot Richard aanduidt, namelijk ‘zwager’. Richard heerst over het patrimonium, zoals Opa in *Bouwval* over het patrimonium van de Van Zypflichs. Hij is het ook die de patrimoniale erfenis aan Frits voorstelt:

Vergeet niet dat je, als je een beetje kien bent, over pakweg vijftientig, dertig jaar het hele aandelenpakket [van het familiebedrijf] onder je beheer zou kunnen hebben, want je bent je moeders enige erfgenaam en ook nog steeds de mijne. Je zou hier een macht kunnen uitoefenen zoals ik nooit gehad heb. (NN, 143)

De zoon neemt aanvankelijk een gereserveerde houding aan, maar volgt aan het einde van de roman toch zijn vader in het familiebedrijf op. Hij doet waarvan Ernst in *Bouwval* droomt: het vaderspoor definitief uitwissen om als kroonprins zijn plaats in te nemen. Dat hij hiermee een bevestiging van het vaderspoor wordt, zoals *Letter en geest* laat zien, beseft hij niet. Zo weerspiegelt Frits’ aanvaarding van de erfenis die hem door Richard voorgesteld werd de moord op Lucas door een vertegenwoordiging van zijn zwager.

Na de moord wordt de weergave van de vaderfiguur verder uitgewist, verspookt tot er voor Frits niets meer overblijft dan een lege silhouet, waarin hij zelf nog beter past dan zijn vader (NN, 193). Deze lichamelijke en auditieve verdwijning kan worden vergeleken met de ‘lege’ erfenis die Willy in *Bouwval* aan zijn zoon nalaat. Ook hier gaat het terugtrekken van de vader gepaard met een leegte die kan overeenstemmen met een radicale, soms angstwekkende vrijheid. De zoonfiguur wordt uitdrukkelijk gewezen op zijn status als “fictie en [...] holte in een wereld van ficties en leegte” (Vervaeck 1999: 63). Wat de (niet-)daden van de vaders zowel mondeling als lichamenlijk aanduiden – en waar Kellendonks hoofdfiguren behalve Leendert niet toe in staat lijken – is dat “de constructie van een ik en een wereld ligt in de deconstructie van beide” (Vervaeck 1999: 63), in een synchrone samenwerking tussen beide polen. In Kellendonks romans is het alsof de nagelaten wereld en het vaderspoor door de zoonfiguur niet meer gedeconstrueerd kunnen worden. Daarvoor ziet de leegte er te radicaal uit. Ik werp graag de vraag op of de aanvaarding van de erfenis niet zou moeten overeenstemmen met een zekere staat van beschikbaarheid ten opzichte van de leegte. In plaats van de confrontatie aan te gaan met de hervertelling, de nabootsing en de reconstructie van de leegte, zou de zoon zich dan openstellen voor de leegte om die als zodanig te aanvaarden. De zoonfiguur zou zich in zijn vertelling te zeer beperken tot de voorstelling van de vader als een figuur van de niet-daad en van het immobilisme. Vanuit het oogpunt van de zoon zou de vader zoals hij zich laat zien, niet voldoende (reflexief) bijdragen tot de constructie van het zelfbeeld van de zoon. Daartegenover zou de vader kunnen fungeren als het spoor van een *constructieve* niet-daad die hij aan de zoon laat zien: het scheppen van de leegte waaruit nieuwe moge-

lijkheden ontstaan. Dit blijkt niet alleen duidelijk uit *Bouwval*, maar ook uit *Mystiek lichaam*. Als Leendert zijn hoogliedje op de dood aanheft, hoort hij toch op de achtergrond zijn uitdovende vader. Op dat ogenblik spreekt Gijselhart niet. Het enige wat Leendert hoort, is de verdwijning van zijn vader. De leegte moet dus niet tot de vaderfiguur beperkt worden, maar opgevat worden als een dynamisch fenomeen dat op de zoonfiguur kan overgaan. Daar moet de zoon echter wel voor openstaan. Om naar een zekere voltooiing te kunnen streven, dient een erfenis immers als (verjaardags)geschenk aanvaard te worden, net als het ideaal van de liefde in *Letter en geest*.

De vader verteld/t (voorlopige conclusie)

In hoeverre beschikt de vaderfiguur over voldoende narratieve vrijheid om uiting te geven aan zijn individualiteit en bij te dragen tot de constructie van een zelfbeeld? Uit *Bouwval* en *Mystiek lichaam* blijkt dat als de patriarchfiguur (Opa en Gijselhart) uitdrukking geeft aan zijn eigen persoon, die identiteitsconstructie indirect plaatsvindt, zoals hieronder duidelijk gemaakt zal worden. Dit proces draagt bij tot een uithollende dynamiek, vooral wanneer woord en daad niet op elkaar afgestemd zijn. Zo bleek Opa's litanie een bewust opgevoerde leugen. Hoe meer Opa de identiteit van de Van Zypflichs jaar na jaar hervertelt, hoe meer hij die identiteit in feite uitholt, en daarmee ook zichzelf. Bovendien werd Opa's litanie gedeconstrueerd door het discours van de aanwezige familieleden en zijn knecht Theet. Laten we meteen opmerken dat die identiteitsconstructie ook voor *De nietsnut* en *Letter en geest* indirect plaatsvindt, aangezien de onmachtige vaderfiguur in die twee gevallen zichzelf door andere personages moet laten vertellen. Op die manier wordt een niveau toegevoegd aan de afstand tussen verteld personage en narratee.

Er werden drie nauw verweven mechanismen blootgelegd waarmee Opa en Gijselhart zichzelf op een indirecte manier construeren. Ten eerste hanteren beide figuren het autonormatieve en autodescriptieve vertellen van het heden en het verleden. Ten tweede dragen de waarneembare (tegengestelde) woorden en daden van hun kinderen bij tot hun voortbestaan. Ten derde fungeren de onderdelen van hun vastgoed als dynamische spiegels waaraan de patriarchen voortdurend aan het bouwen en verbouwen zijn, en waarin zij een ideaalbeeld van hun eigen persoon willen herkennen. Vandaar de nadrukkelijke porositeit tussen de patriarch en het patrimonium waarin hij blijft spoken. De reflexieve identiteit van de patriarch is met andere woorden het resultaat van een onophoudelijke beweging die tweevoudig en simultaan is: een centrifugale beweging, vanuit de leegte naar de herkenning van het geïdealiseerde zelf in het geïntegreerde andere. Tezelfdertijd wordt de lege kern die de patriarch is door de weerspiegeling van dat ideaal bedekt – dus niet 'gevuld'. Dit proces kan met een holle kristallen bol vergeleken worden, die de buitenwereld wel weerspiegelt maar volgens zijn eigen wetmatigheden. Dergelijk idealiserend autonormatief handelen negeert de tijd en de veranderingen die een teleologische onderneming teweegbrengt, zodat de erkenning van de mogelijke gelijktijdigheid, de samenhang tussen constructie en

deconstructie, uitblijft. Zo heeft Opa geen besef van de nieuwe gebouwen die uit het puin oprijzen, en heeft Gijselhart het aanvankelijk uiterst moeilijk om de zwangerschap van zijn dochter of Leenderts aanwezigheid te aanvaarden. Dit neemt niet weg dat het zelfbeeld waaraan de patriarch onophoudelijk werkt door aan het verleden te sleutelen, toekomstgericht is. Dit proces is aan een ononderbroken inwendige dynamiek onderhevig die geen veranderingen toelaat, tenzij ze door de normatieve kern gefilterd werden.

Uit alle romans blijkt dat de aftakeling van dit solipsistische systeem de patriarchen in een proces van verspoking doet verzinken. Dat blijkt onder meer wanneer de vaderfiguur de controle over zijn woorden ontnomen wordt. De vaderfiguur wordt dan vanuit zijn leegte benaderd. Hij kan zichzelf vertellen in zijn 'leemte als waarneembaar spoor van het bestaan' – een leemte waarvan de aanwezigheid van de zoon getuigt. De vader wordt de uitdrukking van een ver-spoking, en precies dat reductieproces maakt de individualiteit van de vaderfiguur uit. Wat de vaderfiguur individualiseert, is wat hem zijn individualiteit ontnemt. Anderzijds kan de vaderfiguur zich ook door anderen laten waarnemen en vertellen. Dat kan zowel op een consonante als op een dissonante wijze. Door zijn zoon verteld en waargenomen, is hij de gebrekkige en onbetrouwbare uitdrukking van een gebrek. De zoon vindt van dat gebrek dat het zijn eigen niet-zijn bevestigt. Het bederf van de vader-zooncommunicatie blijkt onder meer uit hun asymmetrische ruimtelijke opstelling als ze het woord tot elkaar richten. Op dergelijke momenten is de inhoudelijke densiteit van het woord bovendien aan het verminderen. De enige passage waarin de communicatie tussen vader en zoon op het eerste gezicht vlot verloopt, is de passage waarin Gijselhart zijn mondelinge erfenis aan zijn zoon bekendmaakt. Deze erfenis laat zich echter op allerlei manieren interpreteren, aangezien blijkt dat de imitatie van de vaderfiguur misschien wel een manier is om niet te zijn zoals hij. Een sleutel om deze paradox open te breken is de ontkenkende houding die sommige personages aannemen: de andere onbestaand verklaren, maakt het mogelijk om de ontdekking van gemeenschappelijke trekken tussen beiden te vermijden. Dat is Gijselharts manier van handelen. Deze existentieel ontkenkende houding vindt ook op ruimtelijk vlak plaats. De ruimtelijke verdrijving draagt bij tot de verdwijning van de andere. Als de andere niet meer waargenomen wordt, hoeft men zijn bestaan ook niet meer te erkennen. Er blijkt ook nog een derde houding mogelijk, naast de tegen-gestelde en de ontkenkende houding: de (h)erkenning van de andere in diens aanwezigheid.

Alvorens op de bovengenoemde derde mogelijke houding in te gaan, rijst de vraag of de ruimtelijke afzondering niet als ruimte van de vrijheid opgevat mag worden. De ruimte van de periferie wordt dan een ruimte waarin de geërfde leegte gehanteerd kan worden om de niet-daad (en niet de tegenstelling) als daad te stellen, op basis waarvan gebouwd wordt aan een autonome (niet-)taal en handeling. De erfenis wordt een positieve aanbieding van de leegte die de zoonfiguur dient te aanvaarden, niet te vermijden. Wie niets heeft, heeft alles, zo zal nog moeten blijken.

Noten

1. Zie Jouve (2003) voor de problematiek van de identificatie van de held.
2. Zie hoofdstuk 2.
3. Hoewel in het kader van dit onderzoek vaak naar Derrida wordt verwezen, wordt voor deze passage bewust geen gebruik gemaakt van zijn concept 'trace', aangezien ik hier de nadruk wil leggen op een dynamiek die heeft plaatsgevonden in een als voltooid ervaren verleden. Derrida gebruikt de term 'trace' vooral als getuigenis van de afwezigheid van de getuige, van het geheugen, van de onmogelijkheid om te weten. (Derrida 1992b: 222-223)
4. Zie voor meer details i.v.m. de invloed van de oorlog op Kellendonks diëgesis en stijl Bosboom (1994: 198-199).
5. Een dergelijke taalopvatting kan ook in verband worden gebracht met wat Vervaeck "ideologische taal" noemt: "Sociale en politieke macht bestaan erin jouw taal op te leggen als de werkelijkheid. Dan vallen taal en werkelijkheid schijnbaar wel samen en zit je in het domein van de ideologie. [...] Ideologische taal doet alsof er geen conflict bestaat tussen taal en realiteit. Ze wil doen geloven dat alles wat gezegd wordt, echt is, en omgekeerd. Het is taal zonder vatbare rest." (Vervaeck 1999: 97)
6. Zie ook Lisse (2006: 202) over Lotman i.v.m. de grens als ruimte waar andersheid noodzakelijk erkend moet worden om het fenomeen identiteit te benaderen: "[...] Lotman va jusqu'à avancer que toute construction s'accompagne d'une déconstruction:
 une culture ne crée pas seulement son propre type d'organisation interne, mais aussi son propre mode de "désorganisation" externe. (p. 38)
 Il y aura alors (à vrai dire, il est depuis toujours à l'œuvre) un processus d'échange constant et une recherche d'un langage commun qui pourront donner naissance à de nouvelles sémiotiques."
7. Die logica is trouwens geen geïsoleerd geval in Kellendonks werk. In het essay *Beeld en gelijkenis. Over God* (1983) schrijft hij: "Tussen God en Zijn schepping bestaat wederkerigheid: Hij scheidt haar, maar tegelijkertijd scheidt zij Hem, want het werk dat aan de kunstenaar ontspruit gaat een eigen leven leiden dat zijn wil zowel gehoorzaamt als onderwerpt. God is bezig door mij Zichzelf te scheppen. Daarom ben ik zowel vrij als onvrij en daarom mag ik, die immers gemaakt ben naar Zijn beeld en gelijkenis, Hem gerust een beetje vermenselijken." (Kellendonk 1992: 842-843) De gelijktijdigheid tussen vrijheid en onderworpenheid zal verder in dit onderzoek bij de dynamiek van de tragiek aan bod komen.
8. Over het samengaan van constructie en deconstructie verwijs ik naar Michel Lisse (2006: 202).
9. Lotman (1999: 18-19) : "Seuls les traits de mon comportement qui correspondent [aux normes du métalangage de la culture en tant que telle] sont considérés comme des *actes*. Si la faiblesse, la maladie, l'inconséquence, etc., me détournent de ces normes, alors semblable comportement n'a pas de signification, est inapproprié, et tout simplement *n'existe pas*. [...] [D]es couches entières de phénomènes culturels qui du point de vue d'un métalangage donné sont marginaux, n'auront aucune relation avec le portrait idéalisé de cette culture. Ils seront déclarés « inexistantes »."
10. Vergelijk in dat verband met Vervaeck (2006: 77) in verband met de postmoderne omgeving, die volgens hem onderhevig is aan een "territoriumloze projectie" en een "tijdloze transformatie".
11. Voor een omstandige bespreking van de verwijzing naar de parabel van de verloren zoon verwijs ik verder naar Sergier (2009).

88 DEEL I – FILIATIEDYNAMIEK EN RUIMTE

12. Op die onmogelijkheid wees ook de Franse filosoof Paul Ricoeur: “Quant aux noms propres, ils se bornent à singulariser une entité non répétable et non divisible sans la caractériser, sans la signifier au plan prédicatif, donc sans donner sur elle aucune indication. [...] la dénomination singulière consiste à faire correspondre une désignation *permanente* au caractère non répétable et indivisible d'une entité, quelles que soient ses occurrences. Le même individu est désigné du même nom.” (Ricoeur 1990: 41)
13. De tekst nodigt ons zelfs uit om een verband te leggen tussen de rondrijdende grootvader en het spookmotief: “Hè, wat naar. Nou blijft die arme motorrijder maar in mijn hoofd rondspoken.” (LG, 275), is de reactie van één van de toehoorders als Mandaat tijdens het vertellen plots stilt valt.
14. “Hoor, iemand zegt: Roep. En de vraag klinkt: wat zal ik roepen? – Alle vlees is gras, en al zijn schoonheid als een bloem des velds. Het gras verdort, de bloem valt af, als de adem des Heren daarover waait. Voorwaar, het volk is gras.” (NBG-vertaling 1951)
15. Dat betekent: hij vertelt voordat het vloeibare element (i.e. drank) hem voorgoed dreigt te doen zwijgen. Dit vindt plaats even voordat een ander vloeibaar element hem haast voorgoed doet zwijgen (i.e. verdrinkingsdood in zijn bad; NN, 154) nadat hij de jongen van zijn kattin heeft doen verdrinken, die jonge poesjes dus dankzij een vloeibaar element voorgoed het zwijgen heeft opgelegd (NN, 152).
16. Zie voorafgaand punt.
17. Zie voor de terminologie Luc Herman & Bart Vervaeck (2005: 95-99).
18. In navolging van Greimas gebruikt Vincent Jouve het begrip ‘narratief programma’ om op zoek te gaan naar de logica waardoor het gedrag van een acteur wordt bepaald. Daarvoor wordt een onderscheid gemaakt tussen vier fases: ‘manipulation’, ‘compétence’, ‘performance’ en ‘sanction’ (Jouve, 2001b: 66).
19. Zie in dat verband bijvoorbeeld Vervaeck (1999: 41-44) over de eigen logica van het beelden-netwerk in de postmoderne roman. Met deze verwijzing naar Vervaecks onderzoek wil ik een soortgelijke associatiedynamiek benadrukken. Een vergelijkbare associatieve benadering hanteerde ik voor de verbanden die in *Letter en geest* werden gelegd tussen Brugman/ Van Uffel/ het spook/ De Witte Ballon.

Hoofdstuk 4

De perifere waarneming

[L'« intellectuel » de demain] devrait apprendre à vivre avec le fantôme en apprenant non pas à faire la conversation avec le fantôme mais à s'entretenir avec lui, avec elle, à lui laisser ou à lui rendre la parole, fût-ce en soi : ils sont toujours là, les spectres, même s'ils n'existent pas, même s'ils ne sont plus, même s'ils ne sont pas encore.
(Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, p. 279)

Het vorige hoofdstuk werd afgesloten met de vraag of de perifere ruimte niet zou kunnen dienen als ruimte van de vrijheid. Met perifere ruimte wordt de ruimte bedoeld die zich aan de grens van de autonormatieve draagwijdte van de patriarchale^{1*} taal bevindt en door die taal tot op zekere hoogte genegeerd wordt. Vanaf die plaats zou de zoon kunnen overgaan tot een aanvaarding van de erfenis van de leegte. Op die leegte zou gebouwd kunnen worden aan een autonome taal. Een mogelijkheid om die autonomie te bereiken, zo werd geopperd, is de negerende opstelling. De ruimtelijke dynamiek waarvan de perifere personages blijk geven, gaf aanleiding tot deze vrijheidshypothese. In *Mystiek lichaam*, bijvoorbeeld, treedt Leendert op als een figuur die zich steeds vaker ongehinderd van de ene afgebakende ruimte naar de andere verplaatst. Als hij door de patriarch naar de loods verdreven wordt, belet die plaats in het “broeierige en donkere hangkamertje, terzijde van het huis, terzijde van de geschiedenis” (*ML*, 412) hem niet om desondanks verder het patriarchale huis te betreden en om het te verlaten wanneer hij daar zin in heeft (*ML*, 413). Tegelijkertijd begeeft Leendert zich regelmatig buiten de grenzen van de Doornenhof, dat wil zeggen buiten de grenzen van het toepassingsgebied van de patriarchale wetgeving (*ML*, 414).

In dit hoofdstuk wil ik verder ingaan op de dynamiek van de ‘uitwiss(el)ing(en)’ tussen de patriarchale kern en zijn polaire ruimtes, door er het begrip ‘periferie’ bij te betrekken. In hoeverre kunnen sommige polen in Kellendonks romans ook als periferische ruimtes beschouwd worden ondanks hun oppositionele status? En kan de pendelbeweging tussen de polaire ruimtes ook vrijheidscheppend genoemd worden, aangezien de mobiliteit van de zoonfiguren afgezet kan worden tegen de relatieve onbeweeglijkheid van patriarchen zoals Opa van Zypflich, Gijselhart, maar ook Oom Richard?

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 124 e.v.

Altijd al pendelbewegingen, passief

De verplaatsing van de zoonfiguur kan beschouwd worden als een combinatie van mobiliteit en immobiliteit. Er is wel een verplaatsing van de zoonfiguur, maar zelf blijft hij onbeweeglijk. In feite laat hij zich verplaatsen, zo blijkt. Hoewel het in dit geval niet om een zoon gaat – en toch, ieder mannelijk personage is van meet af aan een ‘zoon van’ –, vermeld ik graag het voorbeeld van Mandaats grootvader, die aan zijn doorrijdende motor vastgevroren zit (*LG*, 272). Zijn “doordrenkte kleren zijn bevroren tot een hard pantser, waarin hij even stijf gevangen zit als springstof in een projectiel.” (*LG*, 272) Mandaat vertelt dat verhaal in een hoofdstuk dat de titel “Phaëton” draagt (*LG*, 266). Phaëton is de *zoon* van Clymen en Helios. Op een dag reed hij met de zonnwagen van zijn vader en verloor er de controle over. Ook hij wordt hierdoor een figuur van immobiliteit die zich door een uitwendige macht laat vervoeren (*LG*, 271). Over Mandaats grootvader en Phaëton schreef Philomene Dewaide overigens:

Beide personages ontbreekt het aan de mogelijkheid om iets te veranderen aan de beroerde positie waarin ze zich bevinden en ze zijn afhankelijk van een macht van buitenaf. Phaëton wordt door Zeus’ bliksem van zijn wagen af geslagen en Mandaat laat zijn grootvader tegen een stoomwals oprijden. (Dewaide 1995: 20)

Die combinatie van mobiliteit en immobiliteit kan bij alle zoonfiguren teruggevonden worden. Ernst laat zich door zijn vader naar Alverna rijden, waar zijn grootvader woont (*BVL*, 31). Frits Goudvis neemt een lifter mee en laat hem achter het stuur zitten, terwijl hij zelf op de achterbank van zijn auto gaat liggen (*NN*, 107). Mandaat laat zich iedere dag door de trein naar zijn werk brengen (*LG*, 240-241). Die passiviteit beperkt zich niet tot de zoonfiguren. Naast Mandaats grootvader en Phaëton kan Gijsselhart genoemd worden. In *Mystiek lichaam* zit de patriarch wel zelf achter het stuur, maar op een groteske wijze laat hij zich uit gierigheid door zijn kinderen voortduwen (*ML*, 319-320).

Het is frappant dat die passiviteit niet optreedt bij zoonfiguren die het tot een geslaagde ‘begrafenis’ van de vaderfiguur gebracht hebben. Ik denk dan aan Willy en Leendert na zijn terugkomst in de Doornenhof. Zij verplaatsen zich in alle onafhankelijkheid. De levensruimte van die twee figuren, bijvoorbeeld Willy’s huis, kan als een perifere vrijheidsruimte beschouwd worden. De tweede zin van *Bouwval* meldt dat “[h]et gezin [...] juist een *nieuw* huis betrokken [had].” (*BVL*, 13; mijn cursivering) In tegenstelling tot Frits in *De nietsnut* voert Willy zelf de ruimtelijke verplaatsingen van en naar de vaderruimte uit. Het is trouwens door Willy dat de familieleden voor de laatste maal naar Opa vervoerd worden. Wat Leendert betreft, terug in de Doornenhof fietst hij in alle vrijheid naar de universiteitsbibliotheek (*ML*, 413). Hij zwemt in de rivier, gaat in de bossen lopen (*ML*, 414) en deelt de maaltijden met de rest van de familie Gijsselhart (*ML*, 413). De zoon die zich met zijn vader identificeert, via oppositie of niet, wordt de autonome dynamiek ontzegd.

Frits is zich bewust van zijn mimetische gedrag wanneer hij aan Ben, de lifter, vraagt om te rijden:

‘Hebt u soms een rijbewijs?’

Er was welbeschouwd niets verkeerd aan dat zinnetje, alleen: zelf zou ik het nooit gevraagd hebben. En die toon! Alsof ik een daverend gelach verwachtte. Kun je rijden? had ik moeten zeggen. Ik was nu ook al als mijn vader gaan *praten*. (NN, 107; Kellendonks cursivering)

Ook vermijdt Frits zijn autonome verplaatsing te vertellen. Dat duurt zolang hij zijn (illusoire) onafhankelijkheid niet bereikt heeft. Het gebrek aan autonomie in de vertelde ruimtelijke verplaatsingen rechtvaardigt de aanwezigheid van de lifter achter het stuur. Bovendien maakt de situatie met de lifter allerlei parallellen mogelijk met de rit van Frits’ vader naar Mohrbach-Saint-Hubert. Inderdaad, de ruimtelijke verplaatsing moet door twee personen herhaald worden om aan Dirkzwagers aanwezigheid naast Lucas te herinneren. Het is daarenboven Frits’ eerste wens wanneer hij Ben ziet, dat de lifter hem vermoordt (NN, 106), zoals zijn vader door Dirkzwager vermoord werd. Even later bedreigt Ben hem inderdaad met een mes (NN, 174).

De verplaatsing van Nederschreven – waar Ben woont en dus achterblijft – naar Mohrbach-Saint-Hubert vindt plaats tussen twee momenten van ontwaken, alsof de tijd daartussen eigenlijk als een tweede slaap beschouwd moet worden. Dit paradoxale moment van waken tijdens de verplaatsing kan met passiviteit geassocieerd worden in de context van de christelijke hellevaart, wanneer de hel binnengedren wordt. “De passiviteit die het eigenlijke moment van de grensovergang typeert, wordt ondubbelzinnig verwoord door het beeld van de slaap”, schrijft Vervaeck (2006: 109) aan de hand van een passage uit Dantes *Divina Commedia*: “Ik kan niet goed herzeggen, hoe ik er binnenkwam; / Zó vol was ik van slaap op het ogenblik, / Dat ik den waarachtigen weg verliet.” Frits’ laatste deel van zijn tocht naar Mohrbach-Saint-Hubert wordt als volgt beschreven:

Het had geleken of ik naast de werkelijkheid zat in plaats van er middenin, ja, naast mezelf [...], omdat mijn auto volkomen vanzelf heuvel op, heuvel af ging, zoef, Eupen in plonsde, *vroemm*, weer een helling nam en me zo, slechts gestuurd door de witte streep, voerde [...]. De auto stuurde precies in de juiste groef van mijn geheugen. Zonder mankeren vond hij de weg van Malmédy naar Mohrbach [...]. (NN, 179)

Daarna wordt Mandaat wakker in zijn auto. De paradoxale tijd die verstrijkt tussen twee momenten van ontwaken en overeenstemt met zijn rit naar Mohrbach-Saint-Hubert, kan dus beschouwd worden als een slaap die de grens met de hel symboliseert. Frits rijdt, alleen, het rijk der doden binnen². Daartegenover krijgen we Frits’ actieve rit huiswaarts te lezen, na het verkrijgen van de (ingebeelde) onafhankelijkheid, autodescriptioneel en simultaan met de tijd van het vertellen (NN, 197). Onafhankelijkheid, en dus vrijheid of toch de illusie ervan, gaat hand in hand met ongedwongen mobiliteit, zo moet blijken.

De verplaatsingen die de zoonfiguur uitvoert, dragen bij tot de constructie van zijn zelfbeeld. Het zijn evenzoveel lagen die aan zijn zelfbeeld worden toegevoegd. Ter illustratie: door elk jaar met Allerzielen naar Alverna te reizen, onderhouden de leden van de familie Van Zypflich een aspect van hun zelfbeeld. De herhaling van het mythische verleden stemt dus overeen met een (her)vertelling – denk aan Opa's jaarlijkse litanie – waaraan ook een ruimtelijke verplaatsing gebonden is. Anderzijds kan er beweerd worden dat iedere herhaling telkens weer met differentie gepaard gaat. Dat betekent dat die pendelbewegingen die bijdragen tot het zelfbeeld, dat beeld telkens opnieuw veranderen. Dat zelfbeeld kan dus ook onderhevig zijn aan een reductieproces of een uitholling. De herhaling, als ruimtelijke verplaatsing en als vertelling, is tegelijk constructie en deconstructie. Een treffend voorbeeld hiervan is de absurdistische manier waarop Mandaat zijn treintrajecten beschrijft, en daarmee tevens de porositeit van zijn identiteit schetst. Let ook op hoe ontregelend de regelmaat kan zijn:

Tegenover [Mandaat] zitten dezelfde ochtendgezichten als gisteren en eergisteren [...]. Altijd hebben ze wel een groezelige pleister op hun voorhoofd of om een vinger. Altijd zijn ze verkouden. Het moest verboden zijn om mensen voor zonsopgang naar het werk te sturen. En dan te bedenken dat in de trein op het andere spoor precies zulke mensen zitten die wonen in de stad waar deze mensen werken en gaan werken in de stad waar deze mensen wonen. In die andere trein zit vast ook ergens een tweede Mandaat.
[...]

Als hij om zes uur 's avonds thuiskomt gaat hij vaak eventjes liggen, 'om bij te komen' [...] want niets ontregelt zo grondig als de starre regelmaat van een volledige werkweek, en midden in de nacht – één uur wijst de wekker, alle lampen branden nog – wordt hij stijf, koud en plat op zijn buik wakker. [...] In een stoel voor de kachel, met een paar dekens om zijn schouders, zit hij urenlang klaarwakker te zijn en om halfzeven, het tijdstip waarop hij eigenlijk zijn bed uit zou moeten, begint hij weer slaap te krijgen.

En dan: *da capo*. (LG, 240-241)

Teken en betekenis komen in herhalingen in feite op losse schroeven te staan³. De ene herhaling is de andere niet. Derrida (1972a: 375) leert ons dat herhaling en verandering nauw verbonden zijn door een eigenzinnige logica. *Itérabilité* is de naam die hij geeft aan de dynamiek van deze logica (Derrida 1990a: 120). De Franse filosoof beweert dat de herhaling van hetzelfde gepaard gaat met parasitaire ruis en contaminatie van de *itérabilité*. De discrepantie die daardoor in de herhalingen ontstaat, maakt nieuwe herhalingen mogelijk, die opnieuw verschillen met zich meebrengen.

[L'itérabilité] fait qu'on veut dire (déjà, toujours, aussi) autre chose que ce qu'on veut dire, on dit autre chose que ce qu'on dit *et* voudrait dire, comprend autre chose que..., etc. (Derrida 1990a: 120).

Verder veronderstelt de herhaling van hetzelfde volgens Derrida een overblijfsel, een minimale rest die telkens weer anders is. Die minimale rest noemt hij *restance* – en is

dus geen substantie / 'substance'. De *restance* ligt aan de basis van de mogelijkheid tot herkenning en herhaling van hetzelfde,

dans, à travers et même en vue de l'altération. Car la structure de l'itération, autre trait décisif, implique à la fois identité et différence. (Derrida 1990a: 105; Derrida's cursivering).

De andersheid bevindt zich *in* de identiteit. Of anders geformuleerd: de identiteit is identiteit, voor zover zij voor verandering ontvankelijk blijft⁴. Let er wel op dat Derrida's denken op een differentiële verhouding steunt, enigszins dus op de herkenning van een verschil in de *restance*. Dit verschil is altijd anders dan een ander verschil, zodat ook de *restance* altijd anders is. Het verschil maakt bij Derrida deel uit van het herkenningsproces, zodat de identiteit, die het spoor draagt van het altijd andere verschil, voortdurend onvoltooid en gespleten is⁵.

De fluctuerende differentie die optreedt in de herhalingen van hetzelfde (traject) is in Kellendonks romans een symptoom van de verspoking, een reductieproces waarin vorm wordt gegeven aan de (progressieve) verdwijning van het individu. Eerder werd al vastgesteld dat de verspoking van de vaderfiguur paradigmatisch verbonden was met ritme, regelmaat, herhaling van hetzelfde⁶. Een soortgelijke reductie in de regelmaat kan teruggevonden worden in de verplaatsingen van de zonen. De autorit naar Opa maakt in *Bouwval* deel uit van de regelmatige pendelbeweging die Ernsts vader al jarenlang aflegt tussen Opa's huis en het zijne. Het traject dat Ernst passief met zijn familie aflegt, is maar één herhaling in een keten van andere slingerbewegingen. Het *verschil* voor *Bouwval* is dat deze beweging in het teken van de vernieuwing staat. De verandering die met die verplaatsing naar Opa gepaard gaat, wordt geradicaliseerd: de kroonprins is net verhuisd, hij mag voor het eerst mee op Allerzielen, zijn ouders hebben besloten om oud te worden en hij hoopt op zijn kroning, Theet vertrekt en daardoor komt Opa's verblijf in het voorouderlijke huis in het gedrang. Het andere in de herhaling van hetzelfde is ditmaal veel meer anders dan gewoonlijk. Dat neemt niet weg dat de autorit wordt beschreven in termen van cyclische samenhang, waarin iedere nieuwe verplaatsing een semiotische contributie is en zo blijkt geeft van de onbestendigheid van de waargenomen omgeving. Of beter: de herinnering aan vorige ervaringen maakt het mogelijk om zich in de waarneming van de huidige te verdiepen, want ook de synthetiserende interpretatieve kracht van het geheugen speelt hierbij een rol:

Al tientallen malen had de kroonprins die autorit naar Alverna gemaakt en toch veegde hij niet alleen het achterraam maar ook een zijruit schoon om weer naar buiten te kunnen kijken. [...] Al die dingen had de kroonprins gezien in de tientallen verschillende gedaanten die zich onder de wisseling der seizoenen hadden voorgedaan en steeds wanneer hij ze weer zag werd die waarneming verdiept door de herinnering aan het toegenomen aantal vorige keren dat hij ze had gezien. (BVL, 29-30)

Een dergelijk proces kan ook in *Letter en geest* vastgesteld worden. In die roman wordt de rol van het geheugen echter minder voorgesteld als een middel om de vorige

herhalingen te ontlede. Eerder wordt het geheugen beschouwd als een proces dat door zijn synthetische kracht een lineaire opvatting van de tijd onhoudbaar maakt:

Hij [Mandaat] merkt dat zijn honderd dagen dienstverband nu al ineenschuiven, versmelten tot iets dat hij maar al te gemakkelijk kan bevatten: één herinnering. [...] Mandaat zit in de trein. Hij herinnert zich dat hij in de trein zit. Zijn geheugen is hem vooruitgereisd. Jetlag, déjà-vu! Hij merkt dat zijn geheugen de honderdveertig treinritten, deze inclus, al heeft samengebaldd tot één lange reis. (*LG*, 278-279)

Dat wordt bevestigd in *De nietsnut*:

‘Wat ik [Frits] wil beweren is alleen, dat in het geheugen tijd, snelheid, verandering, groei, verval, kortom alle dynamische processen, verstillen tot statische beelden. Dus wanneer een leven is voltooid, welke vorm heeft het dan? Is het iets dat lineair voortschrijdt van, zeg, 1926 tot 1978? [...] Dat is de benadering van de biografen, het chronologische drogbeeld. Of lijkt het meer op een berg, met geboorte en dood ergens onopvallend aan de voet, op een vaas, een ster?’ (*NN*, 171-172)

Hier wordt niet alleen beaamd dat het geheugen niet chronologisch werkt, ook wordt gewezen op het selectieve karakter. Het geheugen werkt op basis van een samenspel overgehouden “statische beelden” dat het onmogelijk kan omvormen tot een coherent geheel.

Terug naar de regelmatige ruimtelijke verplaatsingen in *Bouwwal* en de verspoking die ermee gepaard gaat. Het verdwijningsproces dat de zoon moet ondergaan en waartoe de herhaalde verplaatsingen bijdragen, is terug te voeren op Ernsts solipsistische lichamelijke porositeit vóór zijn vijfde verjaardag, wanneer zijn vader (navelstrengachtig) als een verbindende schakel optreedt:

Tot zijn vijf jaar mocht Ernst dan op zijn vaders schoot zitten en aan het stuurwiel rukken [...]. Vijf jaar lang was alle lichaam zijn lichaam. De hele wereld was zijn speeltuin. (*BVL*, 30)

Passief laat Ernst zich door zijn vader voeren. Ernsts positie in de auto kan zelfs ‘dubbel passief’ genoemd worden: Ernst laat zich door de auto vervoeren die zijn vader bestuurt en bovendien zit hij op diens schoot. Als hij vanaf zijn vijfde verjaardag naast zijn vader moet plaatsnemen en de vader-zoonrelatie geen lichamenlijk contact meer inhoudt, betekent dat voor Ernst het einde van een “subtiel bedrog” (*BVL*, 30). Hij mag zich niet meer groter en belangrijker wanen dan hij is. Anderzijds hoopt hij vanaf dat ogenblik op “een op wederzijdse waardering en openheid gebaseerde kameradschap.” (*BVL*, 30) Die periode is echter van korte duur. Ernst ervaart een nieuwe stap in het verwijderingsproces tussen zijn vader en hem wanneer Aapje, zijn zus, hen naar Alverna vergezelt en tijdens die tochten het voornaamwoord “wij” gebruikt⁷:

De impertinentie van dat woordje ‘wij’! Zo werd de kameradschap, zonder dat Pa het scheen te merken of in elk geval te betreuren, voorgoed om zeep geholpen. (*BVL*, 31)

Ook hier wordt dus benadrukt hoe de erkenning van de band tussen vader en zoon uitsluitend vanuit het perspectief van de zoon ervaren wordt, juist zoals in *Mystiek lichaam* aangetoond werd hoe het telkens Leendert was die zijn vader (h)erkende en hem hiermee tot enige wederzijdsheid uitnodigde (*ML*, 404). Willy, van zijn kant, geeft (op dat ogenblik al) blijk van onverschilligheid om als vader bij te dragen tot de constructie van de identiteit van zijn zoon. In feite staat nergens in het behandelde fragment één woord van de vader te lezen. De vragen die Ernst hem stelt, blijven onbeantwoord of worden in ieder geval door de vertelling niet weergegeven. De zoon wil zich met zijn vader identificeren, maar stoot op onverschilligheid. Vandaar dat beweerd kan worden dat de verspoking van de zoon hem van meet af aan opgelegd was. Dat proces steunt op de regelmaat van de pendelbewegingen die de zoon met zijn vader uitvoert, en was altijd al aan de gang.

De analogie blijft voortduren in de ‘laatste ritten’ uit de twee volgende romans. Lucas’ pendelbewegingen naar het bedrijf van zijn schoonfamilie worden besloten met een ultieme verplaatsing naar het vakantiehuis in de Belgische Ardennen. Deze laatste beweging is in feite niet de laatste, omdat zij herhaald wordt door zijn zoon Frits, simultaan met diens hervertelling van Lucas’ laatste momenten. Het gevolg van die hervertelling is een reflexieve semiotische bijdrage tot Frits’ zelfbeeld. Frits’ laatste rit vormt evenmin een einde. Eerder luidt Frits met zijn reis naar Mohrbach-Saint-Hubert de voortzetting in van zijn vaders pendelbewegingen, aangezien hij als zoonfiguur zijn vaders plaats zal innemen in het familiebedrijf. Met zijn aanwezigheid zal hij het spookachtige spoor van zijn vader doen voortbestaan. De voortdurende slingerbeweging blijft in zijn inherente variaties dezelfde. Ook in *Letter en geest* blijkt de bibliotheek in feite slechts een herhaling van het leven dat Mandaat in zijn appartement leidt en waarnaar hij weer terugkeert; een variatie van hetzelfde.

In *Letter en geest* vindt paradoxaal genoeg tweemaal een laatste rit plaats. De laatste verplaatsing van Mandaat (in het laatste hoofdstuk, dat “Laatste rit” als titel draagt) is een traject huiswaarts, nadat hij een vaste benoeming bij de universiteitsbibliotheek geweigerd heeft. Tijdens die tocht wordt hetzelfde opnieuw waargenomen: “[D]e bloembollenvelden en poldervaarten [trekken] voor de honderdtweeënveertigste keer aan zijn ogen voorbij [...]” (*LG*, 277) Iets verder wordt Mandaat “liever de macht van de gewoonte” (*LG*, 286) genoemd. De onstandvastige identiteit die door de dynamiek van de herhaling wordt overeind gehouden, eindigt, al is het niet duidelijk waar Mandaat ophoudt. In de diëgese wordt Mandaat zich van zijn nakende einde bewust. Zijn laatste momenten doet hij de vertelling dan ook vertragen met allerhande flashbacks: een avond in Mexico (*LG*, 278), een afspraak (*LG*, 278), een afscheidsborrel (*LG*, 279), de tocht naar het station (*LG*, 281). Er wordt méér verteld, er komt tekst bij. Zoals in het laatste hoofdstuk van *Mystiek lichaam* komt het verleden in de ‘tegenwoordige’ tijd van de vertelling terecht. Dit accentueert het voorbij karakter van de figuur die altijd al aan het verdwijnen was en steeds verder verdwijnt.

Die narratieve aanvulling kan niet verhinderen dat in de laatste alinea van de roman – wanneer de trein gestopt is en de passieve verplaatsing voorbij – de mobiliteit van

een dronken landloper die dezelfde reis aflegt, de aandacht vestigt op Mandaats passieve lichaam (LG, 285). Een landloper is immers iemand die 'loopt', dus mobiel is. Als de laatste slingerbeweging van de landloper voorbij is, stapt Mandaat uit de trein. Hij overschrijdt een poreuze grens van passieve mobiliteit (de trein waardoor hij zich liet vervoeren) naar immobiliteit. Voor de laatste keer heeft hij een topologische verplaatsing meegemaakt en niet 'uitgevoerd'. Let in de laatste regels van *Letter en geest* ook op het woord "vastgenageld", waarmee zowel Mandaats onbeweeglijkheid als de mobiliteit van de zwerver bevestigd worden:

[Mandaat] stapt over de treeplank en staat op het perron. Als vastgenageld. De landloper zwaait langs hem heen. Wapperend met zijn jaspanden zwalkt hij richting uitgang, keert dan min of meer terug op zijn schreden, boert vol overgave, onderwerpt de inhoud van een gele vuilnisemmer aan een vrijblijvend, visueel-aftastend onderzoek en voor hij zich definitief naar de uitgang begeeft grijnst hij nog eens vriendelijk naar Mandaat, die op dezelfde perrontegel is blijven staan, onbeweeglijk als een punt (LG, 286-287)

Mandaat staat stil. De tijd van de vertelling en de vertelde tijd staan stil. De diëgese is afgelopen. Mandaat en de leestekens waarop zijn fictieve bestaan steunt, lossen poreus in elkaar op in het laatste woord van het boek. De roman wordt afgesloten met het woord 'punt' om de lichamelijke houding van Mandaat te kenmerken, zonder dat deze zin door een punt beëindigd wordt. De afstand tussen diëgese en typografische weergave wordt op een radicale manier op losse schroeven gezet.

Hier moet opgemerkt worden dat de contrasterende bewegingen aan het slot van *Letter en geest* in verband kunnen worden gebracht met de bewegingen die Tonia op haar fiets uitvoert als zij in de openingsbladzijden van *Mystiek lichaam* de Doornenhof nadert (ML, 298-299). *Letter en geest* eindigt dan enigszins zoals *Mystiek lichaam* opent. Nog een herhaling, met andere woorden. Beide zijn een combinatie van centripetale en centrifugale verplaatsingen, en eindigen met een verwijdering van de immobiele kern, terwijl een andere figuur onbeweeglijk blijft. In *Mystiek lichaam* blijft Magda inderdaad aan het hek (grensspoor) van de Doornenhof zitten, tot haar vader die als nucleus van de Doornenhof fungeert, haar komt bevrijden. Aan het begin van *Mystiek lichaam* is er sprake van asymmetrie. Magda bezoekt in een centripetale beweging haar vader die aan het herrijzen is. Ze nadert de immobiele nucleus, terwijl Tonia zich naar de paasmis begeeft in een centripetale beweging gevolgd door een centrifugale.

De vrouw had haar zondagse jas aan, van kin tot knieën dichtgeknoopt, en hield het stuur in haar handen alsof ze een bruiloftstaart droeg waar ze nauwelijks overheen kon kijken, lang als ze was. [...] Naarmate ze dichterbij kwam begon ze steeds woester te slingeren. Achter op de bagagedrager liet Antenétje, haar dochter van zes, zich willoos heen en weer slingeren. [...] Zij stapte af, door zich met *gestrekte* benen van het zadel te laten vallen, pakte Antenétje onder een arm en hielp haar op de grond. (ML, 298; mijn cursivering)

Tonia blijft perifeer. Ze betreedt de Doornenhof niet en wordt geschetst als een figuur van een onbuigbare verticaliteit die voortdurend in beweging is. De combinatie van verticaliteit en mobiliteit kan verder geassocieerd worden met Leenderts beschrijving van Van Eycks *Madonna in de kerk*. (ML, 345-346) Bovendien wordt in een andere beschrijving van Tonia beweerd: “Ze torende even hoog in haar keuken als de Berlijnse Madonna in haar kerk.” (ML, 423) Die voortdurende verticale beweging doet, mijns inziens, ook denken aan de beweging van een handschrift⁸.

Om te eindigen: een andere laatste rit, ditmaal in *Letter en geest*, waar vanwege de herhaling het einde van het einde weer ter discussie wordt gesteld. In het voorlaatste hoofdstuk, dat de naam *Phaëton* draagt, vertelt Mandaat aan zijn collega's een verzonden verhaal waarin zijn grootvader op weg naar huis aan zijn motor vastvriest, zodat hij, verstijfd, maar blijft doorrijden. De laatste rit van Mandaats grootvader drukt opnieuw de passieve mobiliteit uit waarin een figuur zich laat vervoeren. Die vertelling valt plotseling stil – hoewel grootvaders motor voortrijdt – omdat Mandaat geen slot kan bedenken. Opeens beseft hij:

Hoewel... er is voor elk verhaal, net als voor ieder leven, één natuurlijk eind: de dood. Natuurlijk, de dood! (LG, 275)

Kan in deze overweging een ‘mise en abyme’ gelezen worden voor het einde van *Letter en geest*? Een hint om Mandaat aan het einde van de roman definitief dood te verklaren? Er vallen gemeenschappelijke kenmerken te bespeuren tussen de vertelling (zowel de vertelddaad als de inhoud) van Mandaats laatste rit en de laatste rit van zijn grootvader, waaronder het merkwaardigste waarschijnlijk het motief van de verstijving is, gebonden aan de onvoltooidheid van de vertelddaad. “Dode mensen veranderen in spoken die met rammelende kettingen door oude huizen ronddwalen. Liefst huizen waarin ze zelf hebben gewoond” (BVL, 36), beweert Opa in *Bouwval*. Dat is ook zo voor Mandaats grootvader. Wanneer zijn toehoorders één na één vertrekken omdat Mandaat tijdens de vertelling over zijn grootvader plots stilvalt, is een van de reacties: “Hè, wat naar. Nou blijft die arme motorrijder maar in mijn hoofd rondspoken.” (LG, 275) Mandaats grootvader blijft spoken, al rijdt hij zijn dood tegemoet. Mandaat blijft op het perron staan. Hij blijft aanwezig in de typografische weergave van zijn onopvallende bestaan, hij spookt voort in de leestekens, in het geheugen van de lezer en vervaagt nooit volledig. Nooit is het personage helemaal uitgedoofd, zoals Mandaat metaforisch in de vertelling van zijn grootvader suggereert:

‘Straks zal [mijn grootvader] zijn als het licht van zo’n gedoofde ster: met grote snelheid zal zijn motor over de weg blijven jagen en de mensen zullen niet weten dat de motorrijder die ze zien niet meer is.’

Niet meer is, denkt Mandaat, zo’n ster niet, mijn grootvader niet en dit verhaal al evenmin, want het gaat maar door, terwijl het toch allang is afgelopen. (NN, 272)⁹

Er kan dus vastgesteld worden dat de ritmische pendelbewegingen die uitgevoerd worden door de zoonfiguur die zich – tegenstellend of niet – met zijn vader identi-

ceert, blijkt geven van een immobiele mobiliteit. Passief laat de zoonfiguur zich meevoeren. Deze steeds terugkerende verplaatsingen zijn inherent aan de (de)constructie van het holle zelfbeeld van de zoonfiguur. De semiotische bijdrage aan de identiteit is hier door de veranderlijkheid in de herhaling van hetzelfde bepaald. Deze ritmiek, steeds in wording, is een bijdrage tot de reductie, tot het verspokingproces van de zoonfiguur.

‘niet-plaatsen’

Soms aarzelt de herhaling. Ze hapert, staat tussen haar polen zelfs even stil, om op een onbepaalbaar moment, op een ‘ander’ ogenblik, weer de overhand te krijgen. De zoonfiguur wordt dan een heldere kijk op zijn omgeving geboden. Even heeft hij de gelegenheid om zijn situatie te overschouwen, wat ook een uitgebreider besef met zich meebrengt van zijn tragische gebondenheid¹⁰. Het zijn momenten waarop de zoonfiguur ‘inzicht’ verwerft. Door de hapering in het ritme is het alsof de zoonfiguur de tijd krijgt om zijn omgeving te doorgronden. De zoonfiguur focaliseert het geijkte, zonder synthese, idealisering of abstrahering. Deze ruimtes van de voorlopige stilstand worden niet beheerst door een immobiele normatieve autodescriptieve kern¹¹. De zoonfiguur bevindt er zich voor een onbepaalbare, eindige duur. Het zijn anonieme plaatsen die door hun functionaliteit tot een transitoire opvulling gedoemd zijn. Deze plaatsen zijn anoniem. Ze doen denken aan de ruimtes die door de Franse socioloog Marc Augé (1992) ‘non-lieux’ genoemd worden. Dat begrip wordt het meest gehanteerd in sociologische en antropologische onderzoeksgebieden, maar wordt ook regelmatig gebruikt in een literaire context: “Si un lieu peut se définir comme identitaire relationnel et historique”, schrijft Augé, “un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.” (1992: 100) Augés ‘non-lieux’ zijn vooral functioneel. Ze hebben betrekking op transport, vrije tijd, verblijf... (1992: 118) en zijn verbonden met eenzaamheid en individualisme, het voorbijgaande en efemere (1992: 101). Hiermee wil ik niet beweren dat de personages *uitsluitend* in dergelijke niet-plaatsen inzicht verwerven in de bedrieglijke vorming van hun zelfbeeld. Uiteraard kunnen in Kellendonks romans ruimtes aangeduid worden waar ook sprake is van een verbeterde zelfkennis. Wel is het zo dat in Kellendonks romans ‘niet-plaatsen’ als bevoorrechte ruimtes kunnen beschouwd worden voor het inzicht van het personage in zijn zelfbeeld. Het zijn ruimtes die aanleiding geven tot een zekere mate van helderziendheid.

In *Bouwval* bijvoorbeeld staat de auto onderweg naar Opa stil voor een overweg. De pendelbeweging hapert even. Net zoals bij de immobiele Mandaat en de dynamiek van de zwerver aan het einde van *Letter en geest*, wordt de onbeweeglijkheid van de auto en zijn inzittenden benadrukt, door die in eerste instantie te contrasteren met de hoge snelheid van de voorbijrijdende trein (mobiliteit vs. immobiliteit) en het “oorverdovende geklingel” (*BVL*, 32) (lawaai vs. stilte) van de bellen aan de slagboom. In tweede instantie worden de stilte en immobiliteit van de auto versterkt aan

de hand van het oxymoron “oorverdovende stilte” (*BVL*, 32). Niets beweegt nog, niets wordt nog gehoord, wanneer de trein voorbijgereden is. De subjectieve tijdservaring van onze focalisator draagt daartoe bij: “Die ogenblikken waren als een gat in de tijd: ze veranderden het interieur van de auto in een wassenbeeldenkabinet.” (*BVL*, 32)

Als de herhaling stilstaat – de tekst hamert op die stilstand, hebben we vastgesteld –, wordt de andersheid van de omringende ruimte en de figuren voor de focalisator duidelijker zichtbaar. De kroonprins neemt de aanwezige familieleden in de auto waar als levenloos, want de mensen zijn wassen beelden en dus onbeweeglijk. De herhaling draagt bij tot het reductieproces waaraan het zelfbeeld onderhevig is. Dat verdwijningsfenomeen springt nog meer in het oog als die herhaling stilstaat. Hoe duidelijk groeit bij Ernst in dit voorbeeld het besef van de erfenis die hem te wachten staat?

In hem heersten nu de stilte en de leegte van een lang voorbij voorwereld waarin alles nog geschapen zou moeten worden. [...] Even was de bodem onder zijn bestaan weggevallen [...], maar ditmaal was er geen droefheid. (*BVL*, 32)

Het syntagma “lang voorbij voorwereld waarin alles nog geschapen diende te worden” sluit in de tijd van de waarneming zowel verleden, heden als toekomst in, dat wil zeggen de drie klassieke tijdsdimensies waarop de normatieve taal van de patriarch invloed uitoefent.

Een analoge ruimte is de hotelkamer van Ernst in Hotel Eden. Een hotelkamer is een anonieme ruimte waar mensen komen en gaan, telkens weer voor een andere tijdsduur. Ze is onbepaald, omdat een persoon er nooit zeker van is dat hij weer in dezelfde kamer zal logeren. We weten ondertussen hoe zelfs diezelfde kamer in de iteratie steeds weer anders waargenomen zal worden.

Frits voelt zich herschepen en verlost van zijn vader, niet nadat hij op de plaats van het lijk van zijn vader is gaan liggen, maar pas nadat hij een nacht op een hotelkamer heeft doorgebracht. “Mijn lichaam was precies de juiste maat, het zat me als gegoten” (*NN*, 195), vindt hij ’s anderendaags. Frits’ bewering wordt door het slot van de roman echter in twijfel getrokken, wanneer de zoon de geërfde vaderlijke ritmiek gewoon voortzet. Wat Frits’ verblijf in een hotelkamer hem laat zien, is een metafoor van het zelfbeeld als oppervlakkig resultaat van een dubbel (centripetaal en centrifugaal) spiegeleffect. “Een ontdekking deed ik pas ’s avonds op mijn hotelkamer” (*NN*, 194) beweert Frits. Even daarvoor was hij tussen de krijtlijnen gaan liggen die rond het lijk van zijn vader getrokken werden om te besluiten dat hij op die plek niets ontdekt had. Later op zijn hotelkamer aanschouwt hij het volgende:

Voor mij op tafel stond een lamp en aan de hemel stond de maan en groene weersbeestjes dartelden om de lamp. Het begon te regenen. Ik sloot het raam. Waar eerst de maan was, stond nu op de ruit de reflectie van de lamp. Het was een korte, hevige stortbui, die het hotel veranderde in een waterorgel en ineens ophield. Terwijl een echo van het ruisen nog doorklonk in mijn hoofd, gorgelde het water door de goten, tikte het langs de kapotte regenpijpen. De laatste wol-

kenflarden dreven uiteen en op de ruit stond nu een bol van helder wit licht, helderder dan het licht van de maan, die precies achter de reflectie op de ruit was geschoven, helderder dan het licht van de lamp, nu slechts een zwakke afspiegeling van zijn eigen spiegelbeeld. (NN, 195)

Wat Frits waarneemt, is slechts een herhaling van wat zich afspeelde toen hij op de plaats van zijn vaders lijk lag: hijzelf ‘overdekt’ zijn vader. Of zoals wij over zijn imitatieproces beweerd hadden: Frits construeert, ‘ver-tegenwoordigt’ talig zijn vader om zich beter met die projectie, die reflecterende ‘overdekking’ van een leegte te identificeren, wat hij op zijn anonieme hotelkamer zelf ook beseft.

[M]ijn speurtocht had geen enkel nieuw gezichtspunt opgeleverd. [...] Over wat mijn vader had bezield had ik alleen wat kunnen fantaseren, of liever: projecteren. [...] Alsof ik hem zelf had uitgevonden. (NN, 195)

Toch wordt aan het einde van de roman de herhaling hervat en kan zoals bij Opa in *Bouwval* een flagrante discrepantie tussen taal en daad vastgesteld worden. Het is niet omdat Frits begrepen heeft dat zijn ver-tegenwoordiging van zijn vader hem niets oplevert dat hij ermee ophoudt.

In de volgende romans kunnen nog anonieme plaatsen aangeduid worden waar de herhaling even stilstaat voor een beter besef van de manier waarop het zelfbeeld vorm krijgt. In het station houdt Mandaat het meest van de dagen waarop de treinen niet op tijd rijden. “En het plezierigst waren de telkens weer nieuwe gezichten die hij tegenover zich trof wanneer hij eenmaal in de trein zat.” (LG, 240) Trouwens, wij hebben al opgemerkt dat Mandaat zich in een trein bevindt als hij zich nadrukkelijk bewust wordt van zijn absurde levensgang (LG, 241) en zijn nakende diegetische oplossing in leestekens (LG, 277-287). *Mystiek lichaam* bevat een vergelijkbaar moment: in een anoniem bed in een Amerikaans ziekenhuis aanvaardt Leenderts jongen zijn sterfelijkheid (ML, 413). Een ziekenhuiskamer heeft veel gemeen met een hotelkamer. Om het even wie kan er een onbepaalde tijd doorbrengen. Wel sterft men er vaker dan in een hotelkamer. In *Mystiek lichaam* komt verder een ruimtelijk beeld voor van een verbindingspunt (een brug) dat tot voorlopige immobiliteit dwingt, in afwachting van een aangekondigde mobiliteit. Op een brug die voorlopig “als openluchtdiscotheek dient”, en die “in de toekomst verbonden [moest] worden met een snelweg” (ML, 416), knoopt Leendert een relatie aan met een replica van zijn jongen, die hem van zijn onsterfelijkheid moet overtuigen. Die jongen maakt deel uit van de “dorpsjeugd”, aan wie Leendert over zijn Amerikaanse ervaringen vertelt. De ontmoeting op die plek draagt bij tot zelfkennis. Leendert vrijt met de jongeling. Als Gijselhart's zoon, zoals de rijpere jongen in New York, aan een ongeneeslijke ziekte zou sterven, dan zou dat kunnen betekenen dat hij zijn eigen virus, zijn *erfenis* in Nederland aan de jongen doorgegeven heeft (ML, 418-419).

De tijdelijke ongebondenheid van de hierboven beschreven anonieme, efemere ruimtes kan een indruk van vrijheid wekken. De toekomstige erfenis, de leegte waarop de zoonfiguur zijn zelfbeeld wil laten steunen, komt even in zicht, maar is moeilijk te

herkennen. Belangrijk is dat deze ‘niet-plaatsen’ plaatsen van de anonieme massa zijn. De oplossing in de menigte, het verdwijningsproces in een ruimte die niet behoort tot de ruimte van één der immobiele polen, schept een identiteit die ontstaat door een gevoel van verbondenheid. “[C]’est le non-lieu qui crée l’identité partagée des passagers de la clientèle ou des conducteurs du dimanche. Sans doute, même, l’anonymat relatif qui tient à cette identité provisoire peut-il être ressenti comme une libération [...]” (Augé 1992: 127) In de voorlopigheid van de anonieme (niet-) ruimte van de doorgang, in een stilgevallen herhaling, waar hij in de menigte eventjes lid van een gemeenschap wordt, krijgt de zoonfiguur die zich met zijn vader identificeert, de teleologische vrijheid van de tijd aangeboden. Hij krijgt een indruk van autonomie en kan zich in zijn omgeving verdiepen. Dit moment van vrijheid is niet-temin gebonden aan het besef van de leegte waarop zijn zelfbeeld berust.

Walsende spoken, traag terugkomend¹²

De herhaalde pendelbewegingen kunnen in *Mystiek lichaam* vrij complexe configuraties vertonen, die in verband staan met met een problematisering van de waarneming van de andersheid waarmee de herhaling van hetzelfde gepaard gaat. Het eerste deel van *Mystiek lichaam* draagt de paradoxale titel “Valse lente” (ML, 297). Als die titel in het Frans gelezen wordt, dan is de ‘valse lente’ een trage wals. Laten we ons eerst echter beperken tot het Nederlands.

Hoe zou een seizoen, meer bepaald de lente, vals kunnen zijn? Stemt de lente dit jaar niet met de verwachtingen overeen? Zit er misschien (nog) teveel winter aan? Is het iets te fris voor het seizoen? Stemt de valse lente overeen met “een van de vele spiegelbeelden waarin het teloorgegangene ideaal van de christelijke geloofsgemeenschap verschijnt op de wijze van een karikatuur”, zoals Goedegebuure (1992: 7) beweert? Nu is het wel zo dat Gijsselharts dochter Magda, de ochtend van haar terugkomst, staat te huiveren van de kou als zij naar haar vader aan het roepen is. En toch is het lente, want die dag is het paasmaandag. Tegelijkertijd suggereert de titel dat het niet echt lente is. Gezien de structurele positie van dit deel van de roman, als ‘ingang’, kan het uiteraard beschouwd worden als parodie van een Natureingang, vooral ook omdat de opening van *Mystiek lichaam* veel natuurbeschrijvingen bevat die aan Gijsselharts ijzige stemming en zijn onbeweeglijkheid doen denken. Zo staat er onder meer:

Het gras leek wel ijzervijsel, zo heilig was het in de tuin, het jonge boomblad blikkerde metaalachtig, de perebomen met hun stijf gebalde knoppen leken van gietijzer. (ML, 297)

De titel van het eerste hoofdstuk, ‘De zonnevogel’ (ML, 297), draagt bij tot de paradox. De *Van Dale* meldt twee betekenissen voor het lemma “zonnevogel”. Zonnevogels kunnen fuutkoeten zijn, een familie van schuwe moerasvogels. Daarnaast, in een meer verouderde betekenis, is een zonnevogel een paradijsvogel. Zo gaat in dit

woord het paradijselijke gepaard met het lage, het moeras. Zoals de lente door haar valsheid lijkt het verhevene enigszins gecorrigeerd door het lage en omgekeerd natuurlijk. Er bestaat geen hiërarchische verhouding tussen beide polen.

In deze context van de herhaling van hetzelfde kan de paradijsvogel ook metaforisch verwijzen naar twee mythologische figuren, namelijk Phaëton en de mythische vogel feniks. Van de mythologische figuur Phaëton werd door Kellendonk ook in *Letter en geest* (1982) gebruik gemaakt. Zoals eerder vermeld, is Phaëton de zoon van Clymen en Helios. Op een dag gebruikte hij de zonnwagen van zijn vader en verloor er de controle over. Met een dodelijke bliksemslag moest Zeus ingrijpen om te vermijden dat de hele wereld in lichterlaaie zou staan. De mythe van Phaëton bevat natuurlijk het cyclische, de herhaling van hetzelfde dat door de zon geïnspireerd wordt. Vermeldenswaard is ook de hoogmoed van de zonnevogel die hier weliswaar de bestuurder van de zonnwagen is. De overmoedige zonnevogel wilde zodanig hoog vliegen dat hij moest neervallen. De hoogte werd met andere woorden door laagte gecorrigeerd. Verder is de zonnevogel een feniks, en daarmee ook een ‘terugkomer’. Hij beschikt over een feniksachtig karakter dat in deze context van Pasen aan Christus doet denken. Net als de mythische vogel keert Christus uit het rijk der doden terug. Niet zelden worden er in de christelijke cultuur trouwens letterlijke verbanden gelegd tussen de feniks en Christus. Zo werd de feniks door de kerkvaders beschouwd als een symbool voor de onsterfelijkheid van de geest en Christus’ verrijzenis¹³ (Cazenave 1989: 522):

De eventuele verwijzing naar de mythische vogel op deze eerste bladzijden die zich op paasmaandag afspelen en waarin Gijsselhart bovendien als herrezen Christusfiguur optreedt (*ML*, 299), vestigt de aandacht op de problematiek van de ‘grensoverschrijdende’ terugkomst van iets wat al geweest is, en daarmee ook op het optreden van de differentie in de herhaling van hetzelfde. Wordt hier ironisch naar Magda’s zoveelste terugkomst op het Doornenhofse toneel verwezen, zodat de ontwakende patriarch niet de enige is die op deze eerste pagina’s herrijst? Moet zij moederlijke warmte brengen in het Doornenhofse nest, dat volgens de verteller onder een “vijfentwintigwatts zonnetje” (*ML*, 300) in zijn doodse immobilisme vastgevroren is?

Ook Magda vertoont in haar terugkomende beweging vogelachtige en etherische trekken. Bovendien combineert haar iteratie hoog en laag, alsof beide polen elkaar moeten corrigeren. Als Gijsselhart door het venster naar zijn dochter kijkt, focaliseert hij eerst “[e]n engel. Zo een als de wacht houdt bij de ingang van een grafakker [...]” (*ML*, 297), opnieuw een verwijzing naar Christus’ verrijzenis. Magda zit eigenlijk op de poortstijl van de Doornenhof en kan er niet af. Haar vader zal haar met een ladder komen verlossen. In een eerdere versie van *Mystiek lichaam*, die niet werd gepubliceerd, kan men lezen hoe Magda met een taxi aankomt en via de motorkap en het dak van de auto op de poortstijl klimt (Boon 1995: 64). In de gepubliceerde versie wordt de lezer die uitleg niet meer gegund, waardoor de realiteitsillusie enigszins doorprikt wordt. Nu wekt de passage vooral de indruk dat Magda op de poortstijl geland is. Zij is een vliegend wezen dat niet meer kan vliegen: een paradijsvogel tot moerasvogel verworden, een zonnevogel met Phaëton-achtige trekken, een gevallen

vrouw die ook een gevallen engel is¹⁴. Verder kan nog beweerd worden dat Magda's zwangerschap bijdraagt tot de dynamiek van Gijselharts christelijke verrijzenis. Dankzij haar zwangerschap komt er immers een "Gijselhart" bij. Magda kan met andere woorden veel dingen tegelijk zijn. De waarneming van haar terugkomende beweging brengt veel andersheid met zich mee. De voorstelling is bovendien zeer etherisch. De hele ruimte is gehuld in nevelslierten en "ochtendmist".

Verder staat niemand aan het begin van *Mystiek lichaam* werkelijk met zijn voeten op de grond, noch de uit de lucht gevallen, scheelkijkende Magda van wie het "rechteroog hemel[t]" (ML, 327), noch haar vader die haar vanuit zijn bed, door het raam bespiedt. De lezer krijgt het object van Gijselharts focalisatie te lezen, terwijl zijn gedachtewereld indirect door de verteller weergegeven wordt. De lezer kijkt met Gijselhart mee, naar buiten. De patriarch slaagt er maar niet in om zijn dochter te lezen, te herkennen¹⁵. Er zijn nog andere sporen die aanduiden hoe moeilijk Magda af te grenzen valt. Door haar vader wordt zij gefocaliseerd als "een roepende stem" (ML, 297), "een engel" (ML, 297), "een luchtgeest" (ML, 297) en iets verder wordt Magda, die aan een kleine Victor het leven zal schenken, nog "de kip met de gouden eieren" (ML, 311) genoemd. Door de positie die Gijselhart ingenomen heeft, wordt de lezer tot een soort centrifugaal voyeurisme uitgenodigd. Hij moet van binnenin – in Gijselharts kamer in de Doornenhof, lezend in het boek en in de diëgetische wereld gestapt – naar buiten kijken. En van binnenin wordt de lezer al de uitgang gewezen. Gijselhart dwingt hem om naar de uitgang te kijken die in feite ook de ingang is, naar dat 'overgedetermineerde' personage dat, uit de lucht gevallen en toch nog in de lucht verheven, op een poreus grensspoor, zit te wachten. Op deze perspectiefgebonden problematiek komen we later nog terug.

Ook de leestekens kunnen als herhaling beschouwd worden, als een echo uit een andere taal. De 'valse lente' wordt een trage wals. Typisch voor deze dans zijn het repetitieve karakter, de gestage driekwartsmaat, de ritmiek¹⁶. De wals is een muzikale herhaling in drie tijden die het binarisme afwijst. De herhaling kan bovendien in asymmetrische echo's worden opgesplitst. De danspartners draaien – nooit identiek – niet alleen om hun as, maar ook de danszaal rond. Hier vallen met andere woorden twee cirkelende bewegingen van elkaar te onderscheiden: de danspartners die om hun eigen as dansen enerzijds en diezelfde danspartners die in de kamer rond een fictieve as ergens in het centrum van de zaal dansen anderzijds. De bewegingen die de muziek oproept, zijn centrifugaal – de dansers tekenen cirkels aan de rand van de kamer – én centripetaal – de dansers dansen draaiend naar elkaar toe – tegelijk. Het centrifugale kan het centripetale niet uitsluiten, maar bevat het. Dat maakt het mogelijk om deze dynamiek 'bicentraal' te noemen. Toch zijn beide middelpunten onzeker, altijd al 'excentrisch' en zelfs onbestaand want ze worden geprojecteerd door de danspartners.

Laat de valse lente zich als een trage wals lezen? Die vraag is de moeite waard, aangezien zij ook de herhaling van hetzelfde in het andere betreft. Over Magda wordt beweerd dat zij over "cyclonische talenten" (ML, 328) beschikt. 'Cycloon' is afkomstig van het Griekse 'kuklos', dat 'cirkel' betekent. Deze wervelstorm wentelt zich om

zijn as, maar verplaatst zich ook. Anders dan bij de wals zijn die verplaatsingen niet streng cirkelvormig hoewel een cycloon zich altijd volgens een curve zal voortbewegen. Magda keert telkens opnieuw terug naar de Doornenhof, nadat haar meest recente liefdesrelatie op een nieuwe ontgoocheling is uitgedraaid. De vleugelloze, gevallen zonnevogel komt en gaat, van minnaar naar minnaar fladdert zij in een centrifugale beweging, en tegen haar zin keert zij in een centripetale beweging steeds terug naar de Doornenhof waar haar vader woont (*ML*, 330). In tegenstelling tot de wals treden de herhalende centrifugale en centripetale bewegingen niet simultaan op. Ofwel beleeft Magda een nieuw, ander liefdesavontuur, ofwel keert ze eenzaam terug naar de Doornenhof. Van gelijktijdigheid is wel sprake als men beseft dat Magda's houding ten opzichte van haar vader, net als die van haar broer, oppositioneel is. Door de opstandigheid van haar centrifugale herhalingen wakkert zij in de ruimte van de oppositie de poreuze spookachtige patriarchale aanwezigheid aan. Zij brengt het centrum naar de tegenpool. De centrifugale herhalingen van Gijselharts kinderen zijn een reactie *tegen* hun vader waarmee zij hun vader tegenwoordig maken, alsof de tijdruimtelijke dimensies poreus worden. Aan de hand van deze tegengestelde opstelling kan Magda's affectieve vrijgevigheid als tegenpool beschouwd worden van de zelfgekozen sociale afzondering van de patriarch, van de haat die hij opwekt en van zijn xenofobie (*ML*, 327). Ook in de oppositionele ruimte van zijn dochter spookt de patriarch rond. Let in de volgende indirecte bewering op Magda's paranoïde gedachten die Gijselharts spookachtige aanwezigheid doen vermoeden:

Het leek wel een komplot. Haar vader had het huis [waarin zij haar studentenkamer heeft] behekt, hij had iets door de verf gemengd waarvan ze het gierend op haar zenuwen kreeg en dat de mensen buiten hield, een soort Gijselhartessence. (*ML*, 330)

De dynamiek waarvan hier sprake is, berust op de simultaneïteit van herkenning en andersheid. Volgens Lotman en Lisse (2006: 201) veronderstelt porositeit een herkenbaar overblijfsel van het andere, 'voorafgaande' systeem en zijn codering, een minimale rest die vergeleken kan worden met Derrida's *restance* (1990a: 105). Herkenning in de andersheid, maar ook steeds opnieuw andere andersheid 'door' de herkenning 'heen', voegde Derrida daar trouwens aan toe. De ritmische walsbewegingen zijn met elkaar verweven, maar verschillen steeds opnieuw.

Niet alleen Magda danst regelmatig cirkels rond de centripetale Doornenhof, dat doet ook haar broer Leendert. Fladdert Magda van de ene minnaar naar de andere zodra zij zich van de Doornenhof verwijdt, bij Leendert en zijn partner treffen we op het eerste gezicht een tegengestelde situatie aan, aangezien zij elkaar trouw blijven. Bij Leendert zijn het echter scheidingen die zich steeds weer herhalen: "Hun liefde was een verhaal van scheidingen, genre Tristan & Isolde of A.W. Gijselhart & dochter [...]" (*ML*, 379). Zowel broer als zus geven met andere woorden blijk van een centrifugaal gesitueerde herhaling, maar die ritmiek wordt door andersheid gekenmerkt. De trouwe band van Broer met zijn jongen wordt gekenmerkt door de herhaling van telkens weer scheidingen, maar na elke breuk is hun relatie anders. Magda

en Leendert kunnen trouwens beschouwd worden als een koppel. Hun namen verwijzen naar een personage uit het Nieuwe Testament, namelijk ‘Maria-Magdalena’, de Heilige Hoer. Op die manier kunnen Magda en Leendert beschouwd worden als twee polen die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn¹⁷.

Ook de centripetale bewegingen van Broer vertonen porositeit. Zus en broer keren allebei zwanger terug naar de Doornenhof: Magda van Victor en Leendert van een dodelijke ziekte, dat denkt hij tenminste. Tijdens Leenderts verblijf in New York is de Doornenhof altijd al aanwezig. Deze porositeit blijkt, zoals eerder werd aangetoond, uit de gelijkenissen tussen vader en zoon, maar ook op ruimtelijk descriptief vlak. Zowel Manhattan als de Doornenhof verkeren steeds in een staat van onvoltooidheid die met een idealistisch verlangen verbonden kan worden. Dat verlangen doet denken aan de speculaties van vader en zoon. Leendert speculeert op de waarde van de kunst, zijn vader speculeert op de waarde van zijn bezittingen. Manhattan wordt beschreven als een “dakloze kathedraal met kantoorpilaren die zich niet bogen, maar halverwege de hemel onaf ophielden, als om binnenkort nog hoger te gaan.” (ML, 346) De Big Apple – denk aan de Bijbelse erfzonde – verlangt naar een wederhelft die nog moet komen. Van de Doornenhof wordt verteld dat het domein verlangt naar een verloren wederhelft omdat het domein stukje bij beetje verkocht wordt. Daardoor wordt een onafgewerkte indruk gewekt: “Het huis leek een onaf huis, de stenen roerloosheid leek te verlangen naar een verloren wederhelft. Maar die wederhelft was er nooit geweest.” (ML, 301) In beide gevallen wordt het verlangen niet ingelost.

Uit het vorige punt mocht blijken dat de centrifugale en centripetale herhalingsdynamiek, met zijn vertragingen en haperingen, bijdraagt tot inzicht in de persoonlijke verspoking. Het optreden van porositeit tijdens het verblijf in een excentrische tegenpool biedt inzicht in de (ongewenste) verbondenheid. Die excentrische tegenpool is een ruimte die door zijn gebrek aan onafhankelijkheid niet met de periferie kan worden gelijkgesteld. De porositeit zorgt ervoor dat de ruimte van de tegenstelling een herhaling van het ontvluchte centrum vormt, zodat de verbondenheid met de vaderfiguur gewoon blijft duren.

Laten we nog een ander geval van ruimtelijke tegenstelling van naderbij bekijken. Alle romans van Kellendonk beginnen met centripetale bewegingen naar een patriarchale kern. Frits’ verplaatsing vertrekt vanuit een randgebied dat als volgt beschreven wordt:

Mijn woonark ligt aan de rand van de stad, in het oostelijk havengebied, waar de rest van de wereld begint. Wanneer een stad wordt uitgehold door de metastase van lege kantoorruimte, *steeds weer dezelfde* zalen waar dag en nacht licht brandt en nooit iemand komt, beginnen er uitstulpsels op te groeien. In zo’n uitstulpsel woon ik. (NN, 145; mijn cursivering)

De kantoorgebouwen herinneren natuurlijk aan de aangetrouwde familie van Lucas Goudvis, waarvan het verzekeringsbedrijf gevestigd is in Business-O-Rama, “het

modernste kantoorgebouw van de stad” (NN, 115). Die gebouwen droegen bij tot de verspoking van Frits’ vader. Frits woont dus aan de rand van de dreigende leegte. Hier moet verder opgemerkt worden dat hij zich op existentieel vlak in een leeg grensgebied bevindt. De leegte is al aanwezig in Frits’ bestaan: hij is afgestudeerd en heeft nog geen baan. Frits zocht in het randgebied misschien bescherming tegen de dreiging van zijn vaders lege bestaan, maar die leegte was er van meet af aan al.

Zoals Leendert keert Frits terug naar een patriarchale kern, het familiehuis in de Belgische Ardennen. Hij ver-tegenwoordigt zijn vader om aan hem te ontsnappen. Wat zich in die kern afspeelt, is een herhaling van de dreiging in de tegengestelde ruimte: ook daar wordt Frits met de leegte geconfronteerd. Een verschil is wel dat de zoonfiguur de leegte niet langer als liminale dreiging ervaart. Frits gaat in een paradigma van de leegte liggen om te beseffen dat er *niets* veranderd is. De ver-tegenwoordiging van de leegte levert ‘niets’ op (NN, 194). In tweede instantie, in zijn hotelkamer, realiseert hij zich dat hij zijn vader nooit volledig zal kennen via de vertelling, dat de ver-tegenwoordiging van zijn vader nutteloos is geweest en dat hij zichzelf beter buiten de voetsporen van zijn vader zou begeven (NN, 195-196). Dat hebben we in het vorige onderdeel van dit onderzoek vastgesteld. Frits’ verplaatsingen blijven echter aan de iteratie onderhevig. Nadat hij in de lege krijtomtrek is gaan liggen, zoekt hij opnieuw de leegte op door zijn vader in het familiebedrijf te vervangen. Twee keer na elkaar wordt de dreigende leegte ‘in daden’ omgezet. De lege kantoorgebouwen vormen niet langer Frits’ grensgebied, maar zijn nieuwe (voorlopige) centrum.

De zoon is dus een personage dat terugkomt naar een tegengestelde ruimte, die bij nader inzien niet zo anders blijkt. Zoals de vaderfiguur voor wie hij vlucht, verschijnt hij opnieuw, ‘herrijst’ hij. Dat die verrijzenis ook met herhaling gepaard kan gaan, zal in het volgende punt duidelijk worden. Laten we alvast aannemen dat de zoon een ‘terugkomer’ is. En daar horen we deze echo uit het Frans weer: de zoon is dus een ‘terugkomer’, in het Frans een ‘revenant’. Letterlijk betekent deze term inderdaad ‘terugkomer’, maar hij verwijst vooral naar iemand die uit het rijk der doden terugkeert, “une ombre portée depuis le passé” (Hamel, 2006: 115), een spook:

Question de répétition : un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu’il *commence par revenir*. (Derrida 1993: 32)

Het spook is bij Derrida altijd een terugkomer die door zijn terugkomende beweging de oorsprong van de pendelbeweging problematiseert. Ook wordt het spook volgens de Franse filosoof gekenmerkt door de regelmaat van zijn wederoptreden en stelt het de waarneming van dat optreden aan de orde:

Le spectre, comme son nom l’indique, c’est la *fréquence* d’une certaine visibilité. Mais la visibilité de l’invisible. Et la *visibilité*, par essence, ne se voit pas [...] Il nous rend visite. Visite sur visite, puisqu’il revient nous voir et que *visitare*, fréquentatif de *visere* (voir, examiner, contempler), traduit bien la récurrence ou la revenance, la fréquence d’une visitation. (Derrida 1993: 165)

Motieven zoals Christus en de feniks, die in Kellendonks romans regelmatig voorkomen, dragen bij tot de dynamiek van de spookachtige terugkomst van de zoon. Zowel de feniks als Christus brengen met hun terugkomst de grenzen tussen leven en dood in het geding. De spookgestalten die keer op keer waargenomen worden, hebben dus niet alleen betrekking op de verspoking van de vaderfiguur, maar ook op de centripetale pendelbeweging van de zoonfiguur.

De nabijheid van “wat buiten het gezichtsveld ligt”

Met de citaten van Derrida waarmee het vorige onderdeel afgesloten werd, leid ik de kwestie van de waarneming in, zowel de waarneming van de terugkomende zoonfiguur door zijn vader, als de waarneming van de vaderfiguur door zijn zoon. Ernst en Leendert willen bijvoorbeeld door hun onverschillige vader waargenomen worden, zo hebben we vastgesteld, maar anderzijds lijkt het erop dat noch Frits noch Mandaat de vaderfiguur op een adequate manier waarnemen. De vraag naar de waarneming van de terugkomer kan met andere woorden vanuit verschillende oogpunten worden behandeld, waarbij zowel het perspectief van de terugkomer betrokken moet worden als het perspectief van de instantie die de terugkomer waarneemt. Het is een spel tussen blikken die elkaar zoeken en ontwijken. Daarmee verbonden is de vraag naar de tijdruimtelijke oorsprong van de waarneming. Vanuit welk tijdruimtelijk punt vindt de waarneming plaats?

De problematiek van de waarneming werd, narratologisch gezien, voor het eerst diepgaand behandeld door Gérard Genette (1972) en daarna door Mieke Bal (1986). Daaruit bleek dat een verschil gemaakt moet worden tussen de instantie die waarneemt en de instantie die vertelt. Dat de focalisatie de volledige ervaringswereld kan omvatten, heeft Frans Willem Korsten aangetoond: “Het betreft de totale sensitieve ervaring van een subject” (Korsten 2005: 245). Paul Ricoeur merkte op dat het verschil tussen vertellen en waarnemen in feite niet zo duidelijk is (Ricoeur 1984: 165-188). Ook vestigde de Franse filosoof de aandacht op de positie van waaruit gefocaliseerd wordt. Volgens Ricoeur is de focalisatie (die hij “point de vue” noemt) ondergeschikt aan de macht van de vertelling, in die zin dat wat in een vertelde tekst waargenomen wordt, uiteindelijk toch ook altijd verteld is. De kritiek die door Herman en Vervaeck geuit werd, gaat in dezelfde richting:

In principe wil de structuralistische narratologie de verteller zo strikt mogelijk scheiden van de focalisator. Dat wordt moeilijk als je de manier van vertellen beschouwt als een aanwijzing voor de manier van focaliseren. Als de woordkeuze verbonden wordt met de visie, dan zou de strikte grens tussen vertellen en focalisatie wel eens minder strikt kunnen worden. (Herman & Vervaeck 2005: 84)

In *Over Literatuur* gaan Jan Van Luxemburg, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn nog een stap verder: zij poneren dat “vertellen noodzakelijkerwijs gepaard gaat met het presenteren van een visie.” (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 2002: 165) Ook

kan de waarneming “van verschillende instanties afkomstig zijn: van een verteller die een overkoepelende visie geeft, of van een van de personages” (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 2002: 165). De verteller zou, met andere woorden, ook met de focalisator kunnen samenvallen. Hiertegenover zou ik toch willen benadrukken dat mijns inziens de visie uit woorden bestaat waarover de verteller beslist en vandaar dus aan de vertelling ondergeschikt blijft, zoals ook Ricoeur stelde:

Au total, les deux notions de point de vue et de voix [narrative] sont tellement solidaires qu’elles en deviennent indiscernables. [...] Il s’agit plutôt d’une seule fonction considérée sous l’angle de deux questions différentes. Le point de vue répond à la question : *d’où* perçoit-on ce qui est montré par le fait d’être raconté ? Donc : d’où parle-t-on ? La voix répond à la question : *qui* parle ici ? Si l’on ne veut pas être dupe de la métaphore de la vision, dans un récit où tout est raconté [...], alors il faut tenir la vision pour une concrétisation de la compréhension, donc, paradoxalement, pour une annexe de l’écoute. (Ricoeur 1984: 187)

Waarop Ricoeur in bovenstaand citaat misschien onvoldoende de nadruk legt, is dat de tijdruimtelijke oorsprong van de waarneming tweevoudig kan zijn. Het is inderdaad mogelijk om te beweren dat de waarneming onder woorden gebracht wordt in een onbepaalbare tijdruimte, die we de tijdruimte van de verteller kunnen noemen. Daar beslist de verteller over de woordelijke samenstelling van de waarneming. Deze woorden kan hij door een personage of een andere instantie laten produceren. Die tijdruimte is echter niet noodzakelijk dezelfde als de tijdruimte van het waarnemende personage dat voor de vertelling dient als kanaal van de woordelijke uitdrukking van de waarneming. De ruimte waar beslist wordt over de compositie van de waarneming en de verwoording ervan, is niet noodzakelijk dezelfde als de ruimte waar er waargenomen wordt en waar die waarneming tot uiting komt. Er zou beweerd kunnen worden dat het hier om twee verschillende ‘mogelijke werelden’ gaat (Umberto Eco 1985: 157 e.v.). Met die discrepantie moet misschien wel rekening gehouden worden.

In de openingsscène van *Mystiek lichaam* ligt de focalisatie voornamelijk bij Gijselhart. Gijselhart hoort buiten roepen (*ML*, 297) en ziet door het venster van zijn slaapkamer “[h]et witte iets [...] boven op de bakstenen kolom” (*ML*, 297). De focalisatie is echter niet altijd personagegebonden. In de eerste alinea van de roman staat bijvoorbeeld: “Hij [Gijselhart] kroop dwars over het bed op zijn ellebogen, een log reptiel, trok het gordijn wat opzij.” (*ML*, 297) Logischerwijze situeert de focalisatie zich hier buiten het personage, bij een externe focalisator die Gijselhart waarneemt terwijl hij over zijn bed aan het kruipen is en hem subjectief vergelijkt met een “log reptiel”. In de volgende zin is de focalisatie dan weer intern: “In de ochtendmist, aan het andere eind van zijn tuin, zag hij iets wits op zijn poortstijl zitten. Een engel.” (*ML*, 297)

De woorden die de personages uiten en hun gedachtewereld worden slechts zelden in de directe rede weergegeven. Wel steekt de verteller zijn relaas zodanig in elkaar dat de lezer uitgenodigd wordt om de visie van een personage te delen. In dat opzicht

kan de verteller er deels in slagen om de lezer te manipuleren. Ik ga er hier met andere woorden van uit dat een tekst een lezer niet kan *forceren*. Aan de lezer wordt altijd de keuze gelaten om met het vertelde akkoord te gaan of niet. Hij kan zich door het vertelde volledig laten meeslepen, maar hij kan het vertelde ook weigeren. Daarom spreek ik in deze context graag van ‘uitnodiging’. In dat opzicht wordt in het kader van dit onderzoek de mening van Herman en Vervaeck gedeeld:

At their best, [texts] may invite a reader to take an active part in its unfolding, but obviously he or she may refuse to do so. Imagery may be a very powerful incentive. We agree with Booth when he states ‘that figurative languages will always figure the mind more incisively than plain language’ (1988: 298), and that metaphors have ‘special powers’ in influencing the reader. We also agree with Roland Barthes (1973), who showed that imagery can be very seductive. Still, in the end, it is up to the reader to decide what he or she will do with this figurative influence and seduction. [...] More broadly, and in line with Ross Chambers, we must conclude that narrative techniques ‘produce authority through seduction’ (1984: 219) but that the reader always has the possibility to disobey this authority, thereby refusing to undergo the ‘power of fiction’. (Herman & Vervaeck 2002: 64-65)¹⁸

Aan het begin van *Mystiek lichaam* wordt de lezer voyeuristisch uitgenodigd om van binnen naar buiten te gluren, naar de ingang van de Doornenhof, en zelfs nog verder, aangezien de aanrijdende Tonia wordt gepercipieerd. In de intimiteit van Gijselharts slaapkamer kijkt hij met de patriarch mee naar de gestalte van de nietsvermoedende Magda. Het is een centrifugale blik naar de rand van het centrum, een blik waarvan het belang verder nog onderstreept zal worden. De ingang van het boek is dus een paradoxale blik op de uitgang. De lezer wordt uitgenodigd om naar buiten te kijken, over de schouder van A.W. Gijselhart, in de richting van de scheelijkende Magda.

Naar mijn mening is de problematiek van de waarneming in Kellendonks romans iets ingewikkelder dan Carel Peeters deze in 1984 (dus vóór *Mystiek lichaam* verscheen) voorstelde. Aan de hand van een citaat uit Kellendonks *De waarheid en mevrouw Kazinczy* (1977) beweerde hij: “Wat buiten het gezichtsveld ligt, dat is waardoor de figuren in Kellendonks werk worden achtervolgd en beziggehouden.” (1984: 123) Wat volgens Peeters buiten het blikveld van de personages ligt, lag er volgens mij (al altijd) in, als uitnodiging om naar ‘buiten’ te kijken, maar moet op een gepaste manier waargenomen worden. Het is trouwens opvallend dat de problematiek van de ‘goede’ waarneming vanaf de eerste zin van de roman ingeleid wordt: “Eén oog op een kier probeerde A.W. Gijselhart aan het licht te raden hoe laat het was.” (*ML*, 297) Gijselharts gezichtsvermogen wordt van meet af aan op losse schroeven gezet. Het valt Gijselhart bovendien ook moeilijk om zijn dochter waar te nemen, werd eerder al vastgesteld. Dat is op zich niet zo verrassend, want zij is ook de ver-tegenwoordiging van wat voor het oog verborgen blijft en nog moet komen.

Met haar terugkeer naar de Doornenhof kondigt Magda in feite *ongezien* twee andere aankomsten aan. Ten eerste is er Victors aankomst, het zontje dat zij heimelijk

draagt. Daarnaast is er de aankomst van Leendert. De filiale terugkomst is verdubbeld. In dat opzicht kan Leenderts terugkomst beschouwd worden als de herhaling van Victors terugkomst als ‘revenant’ van Magda’s eerste kindje. Zoals verder zal blijken, is dat niet de enige reden om Leenderts terugkomst als een herhaling te beschouwen.

Ten opzichte van haar broer zou Magda met andere woorden een aankondigende rol spelen. Magda zou Leendert aankondigen om ‘Magdalena’ in te leiden. Dankzij Magda’s aanwezigheid is Leendert er in zekere zin al. Nadat Gijselhart door Leenderts oppositioneel gedrag in Manhattan rondspookte, komt Leendert in de Doornenhof rondspoken door de centripetale dynamiek waarin zijn zus Magda een aankondigende functie vervult. In feite is Leendert ook reeds aanwezig door zijn brieven die *herhaaldelijk* op de Doornenhof aankomen:

[Gijselhart] had de voortekenen genegeerd. Een jaarlang waren er brieven bezorgd, via airmail, correo aereo, allemaal gericht aan Prul. ‘Hij komt thuis,’ had ze na elke brief aangekondigd, ‘hij weet alleen nog niet wanneer,’ en Gijselhart had dan gezegd: ‘Het zal me benieuwen.’ Hij had erop vertrouwd dat de dreiging weer zou overgaan, net als de stank van de varkenshouderij verderop, die ook soms de Doornenhof aandede wanneer de wind verkeerd stond. (ML, 403-404)

Al voordat hij opnieuw in de Doornenhof komt wonen, is Leendert voor Gijselhart spookachtig aanwezig als een onzichtbare “dreiging”.

Victor is op een vergelijkbare manier aanwezig in de Doornenhof. In de buik van zijn moeder dringt hij de Doornenhof ongezien binnen. Door Victor van de rand naar het centrum te brengen zonder dat Gijselhart dit opmerkt, fungeert Magda als een Trojaans paard. De moeder is één en meervoudig tegelijkertijd. Victor is er, maar nog niet zichtbaar genoeg, al voelt Gijselhart zijn aanwezigheid:

In de auto meende [Gijselhart] zeker te weten dat [Magda] die avond met haar mededelingen slechts de omtrek beschreven had van een nog onaangenamer bericht. Hij voelde de aanwezigheid van het vooralsnog onbekende feit, ze had erop gezinspeeld, misschien had ze het zelfs genoemd. (ML, 339)

Hier moet aan toegevoegd worden dat Victor paradoxaal beschouwd kan worden als een soort ‘originale kopie’. Victor is de opvolger van “het spookje” (ML, 354, 357), Magda’s vorig kindje uit een afgebroken zwangerschap, dat zij beschouwt als een “voorafschaduwing [...] een wegbereider” (ML, 357) van Victor. Die woorden doen uiteraard denken aan Johannes de Doper (Mt. 3). Hiermee wordt het hiërarchisch verheven karakter van de eerst(terug)komende onderuitgehaald volgens een christelijke logica waarin “de laatsten de eersten zijn en de eersten de laatsten.” (Mt. 20,16)¹⁹

Dat andere personages dan vader en zoon het lastig hebben met hun zicht, blijkt uit de belevenissen van Frits’ moeder met haar “incubus” (NN, 132). Uit haar relaas aan haar zoon blijkt dat die spookachtige gestalte ’s nachts met haar kwam vrijen, terwijl zij zelf met haar man geen seksuele relaties meer onderhield. Pikant detail: Frits’ moe-

der gaat “op de rand” (NN, 132) slapen. Als zij haar blik op het centrum van het bed richt, ziet zij haar gehate man, die voortaan de volledige ruimte van het bed in beslag neemt – een opmerkelijk detail (NN, 132). Let in de beschrijving op de overeenkomsten met Mandaats spook of met Magda op de eerste bladzijden van *Mystiek lichaam*, want ook de incubus van Frits’ moeder is spookachtig en etherisch:

Een man die – bij me kwam. Niet meer dan een nevel, een sfeer, een diffuse aanwezigheid was die man. Ik merkte dat ik hield van die man. En dan werd ik wakker. En dan lag ik in *zijn* [Frits’ vaders] armen. [...] En het gebeurde *weer*. Weer had ik die droom, over die man [...]. (NN, 132; Kellendonks cursivering)

De herhaling, de regelmaat van de terugkeer van de terugkomer werd door de auteur gecursiveerd: *weer*. Het leidt het motief van de andersheid in, zoals aan de hand van Derrida’s ‘itérabilité’²⁰ aangeduid werd. Daar draait het immers om: de bekwaamheid tot het waarnemen van de verandering in hetzelfde. Frits’ moeder is er zeker van dat zij die man *kent*, maar ze slaagt er niet in hem te *herkennen*, die andere. De man is vreemd en bekend, afstand en nabijheid tegelijkertijd. Waarom kan zij hem niet herkennen? De manier waarop ze hem te zien krijgt, is niet volledig genoeg of hij is te dichtbij om herkend te worden. Hij is te veel in één keer. En toch zal later blijken dat de oplossing van het probleem in de nabijheid lag.

Ik voelde zijn aanwezigheid, soms zag ik zelfs iets van zijn lichaam oplichten in die schemer die in dromen heerst, zijn borst, zijn bovenarmen, zijn dijen, zijn nek – het was een prachtig, sterk, groot lichaam, maar het was altijd zo dichtbij dat ik het nooit helemaal kon zien en het gezicht lag altijd verborgen in mijn hals. [...] Ik kon hem [Frits’ vader] niet meer verdragen omdat ik steeds gehouden had van een ander, zonder te weten van wie, zonder zelfs maar te weten *dat* ik van een ander hield. (NN, 133; Kellendonks cursivering)

Toch heeft ze een laatste droom, waarin de incubus zijn blik op Frits’ moeder richt, zodat zij zijn gezicht kan zien: “*Hij* was het. Dezelfde man die ik overdag niet kon luchten of zien was ’s nachts de man van mijn dromen.” (NN, 134) Frits’ moeder kan haar man niet alleen ’s nachts in haar zogenaamde dromen niet zien, maar ook overdag kan zij hem “niet [...] zien”. Hij is een spook voor haar geworden overdag. Ook ’s nachts is hij voor haar een spook dat zij niet kan zien, dat zij moet leren herkennen. In de laatste droom ziet Frits’ moeder eindelijk de discrepantie, de differentie, tussen haar man als man van haar dromen en haar man zoals hij mettertijd geworden is. Lucas is niet altijd dezelfde gebleven. Ook zijn bestaan wordt door andersheid bepaald:

[D]ie keer duurde de droom zo lang dat hij zijn hoofd uit mijn hals tilde en me aankeek. Nog nooit heb ik een gezicht zo mooi gevonden. [...] En op datzelfde ogenblik veranderde het in het lelijkste, afstotelijkste gezicht dat ik kende. (NN, 134)

Frits, van wie we ondertussen weten dat hij de lessen die hij trekt, niet kan omzetten in daden, interpreteert zijn moeders verhaal als volgt:

Die man van haar dromen had geen gezicht, niet omdat ze het was vergeten of had verdrongen, maar juist omdat ze zich er *te veel* van herinnerde. [...] [A] die verschillende trekken en staten kwamen over elkaar heen te liggen. Ze wisten elkaar uit. (NV, 172)

Het gezichtsprobleem wordt veroorzaakt door de overvloed aan sporen die de verandering teweegbrengt. Vanwege opeengestapelde verandering wordt hetzelfde te anders om nog herkend en dus ontraadseld te kunnen worden. Overvloed maakt de visie te volledig om nog herkenbaarheid, voldoende ‘restance’ te bieden, zodat de visie er paradoxaal genoeg onvolledig door wordt. In het blikveld van Frits’ moeder nam haar man te veel plaats in om nog herkend te kunnen worden, juist zoals hij in haar bed te veel plaats innam. Haar visie van hem werd er onvolledig door. Net als bij Gijselhart wordt haat gekoesterd tegen andersheid, die voor zover dat voor de focalisator mogelijk is, ongezien en dus onbestaand blijft. In de romans van Kellen-donk spookt de andersheid echter voort in de dynamiek van de terugkomst.

Staren naar de blik op het (zelf)portret

Ook in *Bouwval* komt een spookachtige en demonische gestalte voor (BVL, 13). Ditmaal echter wordt de problematiek van de herkenning van de andersheid aan de hand van het zelfportret behandeld. Verder laat deze casus zien hoe belangrijk de positie van de waarnemer ten opzichte van zijn object is.

Ernsts demon is een jongeman op een portret dat thuis door zijn vader opgehangen is. De identiteit van de geportretteerde ontdekt hij pas later in het verhaal, in zijn grootvaders woning. In afwachting noemt hij hem ‘Langueur’:

Onder op de rand van de tekening was een titel geschreven: ‘Langueur’. Of misschien was het een signatuur, een schuilnaam. Langueur was in elk geval de naam die de kroonprins voor zijn demon gebruikte. (BVL, 13-14)

Zoals Tijn Boon (1998a: 33) opmerkte, verwijst die naam naar Joris-Karl Huysmans’ dandy Des Esseintes in *A Rebours* (1884). Ernsts demon heet in feite Willem. Hij was de broer van Opa. In de roman verschijnt hij aanvankelijk in een context van vernieuwing, aangezien Ernst het portret voor de eerste keer in zijn leven ziet in het nieuwe huis waarin de familie net haar intrek heeft genomen. Aan het slot van de roman duikt hij opnieuw op, waardoor het boek een cyclische vorm krijgt.

In het vorige, ‘oude’ huis hing dit portret blijkbaar niet. Voor Ernst is dit spoor uit het verleden dat hij probeert te ontraadselen dus ‘nieuw’. Juist zoals in *Mystiek lichaam* wordt in de eerste zinnen van *Bouwval* een beroep gedaan op de waarneming om de visie van een terugkomer uit het verleden te leren zien:

Een paar maanden nadat zijn ouders hadden besloten om oud te worden en beiden tegelijk hun tanden hadden laten trekken zag de kroonprins het schilderij voor het eerst. (BVL, 13)

Door de tweede zin worden verandering, leeftijd en visie van het spook geassocieerd met vernieuwing: “Het gezin had juist een nieuw huis betrokken.” (*BVL*, 13) Zoals eerder vastgesteld werd, hebben Ernsts ouders resoluut afstand genomen (oud worden), zij hebben zich laten ‘ontkronen’ (“tanden [...] laten trekken”) en hebben voor een nieuw huis gekozen. Belangrijk is dat zij dat nieuwe huis niet geërfd hebben. De erfenis hebben Ernsts ouders afgewezen. De breuk met het verleden die zich voltrekt, is vanaf de eerste zinnen voelbaar. Laten we hierbij benadrukken dat Languueur als spoor uit het verleden deel uitmaakt van de vernieuwing. Het verleden wordt dus niet radicaal verworpen. Er wordt geen oppositionele positie ingenomen zoals door Leendert in New York, maar er wordt ook niet onverschillig omgegaan met het verleden zoals door Gijsselhart in de Doornenhof. Een derde houding tegenover de spoken die uit het verleden terugkomen, blijkt dus mogelijk.

Een narratologische benadering van de eerste zinnen van *Bouwval* laat zien dat er bedachtzaam omgesprongen moet worden met de verhouding tussen verteller en personages. Zo wordt bijvoorbeeld de belevingswereld van Ernsts vader niet weergegeven, maar deze kan aan de hand van zijn woorden en handelingen deels wel gereconstrueerd worden. In de eerste zinnen van de roman bevindt de lezer zich dicht bij Ernsts focalisatie zoals die focalisatie door de verteller wordt verwoord. Wie is in de eerste zin van de roman van oordeel dat Ernsts ouders besloten hebben om oud te zijn? Ernst of de verteller? Logischerwijze zou dat Ernst zelf moeten zijn: in zijn kinderogen zijn zijn ouders oud geworden, onder meer omdat zij de beslissing genomen hebben om hun tanden te laten trekken. Verder kunnen we ons moeilijk inbeelden dat Ernsts ouders zelf verklaard hebben dat ze voortaan oud zouden zijn. Ook ligt het minder voor de hand om een dergelijk woordgebruik aan de verteller toe te schrijven. Het zou dus Ernsts visie op de stand van zaken zijn. Dat neemt niet weg dat vanaf de volgende zin iets meer dissonantie optreedt. De band tussen Ernst en de verteller is vrij complex. De aandacht van de verteller gaat uitsluitend naar Ernst. Nooit is het echter zeker of het vertelde een (vaak geïroniseerd) commentaar van de verteller op Ernsts geschiedenis is, waarin heel dikwijls van zeer dichtbij Ernsts visie gevolgd wordt, of een consonante verwoording van Ernsts gedachtestroom terwijl hij aan het focaliseren is. In de tweede zin van de roman is het alsof afstand wordt genomen van Ernsts visie op de feiten. Iets verder vermindert die afstand tussen personage en verteller opnieuw. Let op hoe Ernsts vader in de volgende twee citaten aangeduid wordt. Het eerste citaat is de vierde zin van de roman: “Zijn [Ernsts] vader dwaalde met een hamer in zijn hand door het huis.” (*BVL*, 13) Van “Zijn vader” wordt twee zinnen verder overgegaan naar: “Pa had alles neergezet waar hij het hebben moest: de kapstok tegen de muur in de hal, het kruisbeeld lag op de schouw, [...]” (*BVL*, 13)

Bijzonder complex is het volgende voorbeeld. Daarin wordt Ernsts focalisatie weergegeven, maar wie vindt er dat Langueurs “vingers week als asperges” zijn? Ernst of de verteller die bij de weergave van Ernsts focalisatie soms uiting geeft aan een persoonlijke interpretatie?

De lijst bevatte een met glas bedekte krijttekening, een portret van een volwassen jongeman die, half onderuitgezakt op een sofa, met vingers week als asperges tot in alle eeuwigheid blaadjes van een roos moest plukken en verpulveren. (BVL, 13)

De woordkeuze en syntaxis in de beschrijving van het schilderij lijken er soms op te duiden dat hier onmogelijk het bewustzijn van een kind weergegeven wordt (Hans Warren 1977a). Uit de keuze van sommige bijvoeglijke naamwoorden blijkt dat de verteller soms vooringenomen is wanneer hij Ernsts visie aan het verwoorden is. Let bijvoorbeeld nog op de syntactische complexiteit en de woordkeuze van de volgende zin, waarin plots de zeer subjectieve (kinderlijke?) term “belachelijk” opduikt:

De vreemde spanning in het lijnenspel maakte dat alles wat de persoon van Langueur insinueerde onwaarachtig werd en de kunstenaar had aan die onwaarachtigheid niets beters weten toe te voegen dan de dofgroene verlatenheid waardoorheen de jongeman zo belachelijk altijddurend aan het vallen was. (BVL, 14)

In de loop van de beschrijving van het portret wordt de verteller steeds formeler. Daardoor wordt de dissonantie groter; halverwege staat dat “de jongen [en niet de kroonprins, MS] [dikwijls] met zijn rug tegen de trapleuning het portret aandachtig [stond] te bekijken [...]” (BVL, 14) Iets verder wordt duidelijk aangegeven wanneer Ernsts bewustzijn verwoord wordt: “Wat een bespottelijke toestand om jezelf in te laten portretteren! meende de kroonprins.” (BVL, 14)

Vanwege de complexe verhouding tussen verteller en personage bevat de focalisatie van de zoonfiguur mogelijkwerwijs altijd meer dan uitsluitend de welafgebakende visie van een personage. Er zal rekening moeten gehouden worden met die eventualiteit en, voor zover dat mogelijk is, de functionaliteit van de discrepantie die ontstaat uit de (dissonante) informatie die aan de visie van de zoonfiguur wordt toegevoegd, en de onwetendheid van die zoonfiguur. Laten we bovendien herhalen dat *Bouwwal* een roman is waarin de zoonfiguur *leert* waarnemen. Besluiten de ouders om ouder te worden, de zoonfiguur zet belangrijke stappen in zijn volwassenwording. In dat opzicht kunnen we de verteller als een ingewijde beschouwen die Ernsts vorming verwoordt, begeleidt en (dissonant) becommentarieert, al blijft zijn personage voor dat bijgevoegde commentaar op zijn visie logischerwijs doof.

Van zijn broer Willem (Langueur, Ernsts demon dus) beweert Opa dat die in zijn schilderijen “steeds meer plaats [ging] innemen en het landschap of interieur steeds minder.” (BVL, 49-50) Ook kan de patriarch zich “niet herinneren dat hij ooit één schilderij helemaal heeft afgemaakt.” (BVL, 50) Het motief van het nooit voltooide, steeds veranderende lichaam dat teveel plaats inneemt, doet uiteraard denken aan *De nietsnut*. In die roman kon Frits’ moeder in de incubus waarop ze verliefd was haar man niet herkennen, omdat zij hem van ‘te dichtbij’ aanschouwde en omdat zij van hem een beeld had dat geen verandering toeliet. Ook voor Willems zelfportretten rijst de vraag naar de gepaste blik op de verandering. De dynamiek die het raadsel blootlegt, is analoog aan de openingsbladzijden van *Mystiek lichaam*. Zoals bij Magda kan de heen- en terugbeweging van deze figuur in dialoog met een christelijke en een

feniksachtige intertekst gelezen worden. Als de zon fel op Langueurs portret schijnt, is het alsof het personage uiteenvalt “in myriaden afzonderlijke krijtkorreltjes en binnen een mum van tijd geheel en al tot stof [is] vergaan.” (*BVL*, 15) “Maar hij herrees steeds weer”, staat er meteen daarna, als laatste zin van de proloog (*BVL*, 15). De demon is een blijvende terugkomer. Verder is hij, opnieuw zoals Magda, een figuur van de ruimtelijke ambivalentie: niet boven, niet beneden, maar beide tegelijk. Magda zit op de poortstijl van de Doornenhof ergens tussen hemel en aarde²¹ te hui-veren in de zon van de valse lente, terwijl Langueur in *Bouwval* “halverwege de trap” (*BVL*, 13) hangt te wachten op de volgende keer dat hij door de zon ver(r)ast wordt. Ook is Langueur perifeer. We bevinden ons immers in het nieuwe huis (*BVL*, 13) van een zoon die zijn autonomie opeist (*BVL*, 87) en die zonder zijn erfenis daarom letterlijk te weigeren (*BVL*, 86), er toch in zal slagen om bij te dragen tot de begrafenis van het patrimonium. Door zijn blik en door zijn ruimtelijke situatie is Langueurs zelfportret excentrisch. Hij bevindt zich niet in de ruimte van de patriarch Opa, waartoe hij ‘oorspronkelijk’ behoort, maar hij kan wel als een verwijzing beschouwd worden naar het centrum waar hij vandaan komt en waarvan Opa de kern vormt. De centrifugale dynamiek waarvan hij het spoor is, beperkt zich echter niet tot zijn perifere positie. Zelfs in de vrijheid van de perifere ruimte nodigt Langueur uit tot een centrifugale blik naar buiten, naar een andere ruimte. Hij hangt “recht tegenover het smalle raam dat uitzag op het westen” (*BVL*, 13), waar de hel gelegen is²². Hij is binnen, in een perifere ruimte, maar zelfs dan kijkt hij weer naar elders. Langueur is een voortdurende doorverwijzing. Ook als Ernst bij zijn grootvader nog een zelfportret van diens broer vindt, staat Langueur weer voor een raam (*BVL*, 63). Die ruimtelijke indeling waarin de waarnemer uitgenodigd wordt om van binnen naar buiten te kijken, doet uiteraard denken aan het begin van *Mystiek lichaam*: de lezer werd net binnengelaten in de diëgesis en hij wordt al meteen uitgenodigd om met de slecht waarnemende Gijsselhart naar de uitgang te kijken.

Ernsts vader kan aangeduid worden als de belangrijkste architect van deze ruimtelijke opstelling in *Bouwval*. Door zijn vader (Opa dus) wordt hij voorgesteld als een figuur van de niet-handeling, maar in zijn huis stelt Ernsts vader wel daden, terwijl hij zich door zijn zoon laat waarnemen. Voor die handelingen heeft hij geen woorden nodig, noch geschreven noch gesproken. Als figuur van de niet-daad in Opa’s vertellingen moet Ernsts vader in zijn nieuwe huis als een figuur van de woordeloze daad beschouwd worden. Dit veronderstelt wel een adequate waarneming van de vader in zijn ruimte. Voor Ernst, bijvoorbeeld, is zijn nieuwe huis een oppositionele ruimte in wording. In die ruimte komt hij in opstand tegen Langueur. Voor Ernsts vader kan het nieuwe huis integendeel als een perifere ruimte van vrijheid en autonomie opgevat worden. In die ruimte vervult Langueur geen oppositionele functie en hij wordt evenmin het slachtoffer van onverschilligheid, aangezien zijn zelfportret op een zichtbare plaats hangt.

In zijn ruimte van de vernieuwende breuk toont Willy zich zoals eerder gezegd woordeloos, want taal is onbetrouwbaar en wordt verbonden met Opa’s ruimte. Willy handelt en hangt het zelfportret van Langueur, zijn gestorven voorvader, op. Zijn

gebaren zijn zijn taal, waarmee hij zijn zoon uitnodigt tot een dechiffrende blik op een figuur die het spoor vormt van een verleden én fungeert als opening naar een autonome toekomst. Het verleden wordt dus geenszins verworpen. Die verhouding tot het zelfportret als vaderspoor veronderstelt geen tegengestelde opstelling vanwege de zoon, noch een negerende of negatieve verhouding ten opzichte van het spoor.

Wat laat het zelfportret dan wel zien? Langueur – laten we hem naar Ernsts voorbeeld zo noemen – kan als het spoor van een levensdynamiek beschouwd worden. Het zelfportret verwijst steeds door, vandaar dat het de onmogelijkheid van zijn voltooiing laat zien. In de doorverwijzingsdynamiek kan ook de optredende verandering in de herhaling van hetzelfde herkend worden, Derrida's 'itérabilité'. In *Bouwval* is het mogelijk om Langueur, die in feite Willem heet, te herkennen in Willy, Ernsts vader. Wanneer Langueur in Opa's litanie aan de beurt komt, wordt zijn geval door de patriarch bijzonder mild beschreven; Theet is harder in zijn oordeel:

'En mijn broer Willem is dus ook onderscheiden. Hem hebben jullie nooit gekend, want hij is gestorven tijdens de A-griepepidemie van negentiennegentien. [...] Hij was een begaafde jongen.'

'Da was ie zeker,' zei Theet, 'mor d'r zat voor ginne cent pit ien die kerel, niks ginne leveslus [...].'

'Hij was stil, teruggetrokken, een beetje zwartgallig misschien ook. Er waren maar twee dingen waar hij echt om gaf: schilderen en muziek. Hij maakte alleen zelfportretten.' (*BVL*, 49)

Het genoemde gebrek aan pit en ambitie zijn uiteraard de verwijten die Ernsts vader – ook een terugkomer – te wachten staan. Opa verwijt zijn zoon bijvoorbeeld dat hij een "slappe vent" (*BVL*, 86) is. In combinatie met het zwartgallige van zijn karakter, zijn artistieke en demonische aard en zijn vroege dood roept Langueurs karaktertekening het motief van de zelfmoord op. Wordt hij overigens in het begin van de roman niet 'opgehangen'? Na zijn dood blijft hij via zijn zelfportretten spoken, terugkomen. Hier kan een parallel getrokken worden met *Mystiek lichaam*. In een beschrijving van zijn jeugd vertelt Gijselhart over een oom die zelfmoord pleegde. De naam van die oom wordt in een andere herinnering vermeld. Daar lijkt het alsof Opa's andere broer, de zuiplap Kobus, de "schand van de familie" (*BVL*, 51) en Willem één persoon zijn. Let ook op het motief van de herkenning in het portret, de tijdloosheid van het spoor en de familiale gebondenheid – Ernsts vloek:

[A.W. Gijselhart] had dat gelaat [van Victor] gekend. Het was, hoe jong ook, zo oud als de wereld. Hij herinnerde zich dat hij het doorgezopen smoel van zijn oom Willem eens had afgebeeld gezien op een eeuwenoud schutterstuk en ook had hij eens horen vertellen [...] dat iedere mens een incarnatie is van een sinds het begin der tijden bestaande ziel. (*ML*, 399; mijn cursivering)

Enkele bladzijden verder heeft Gijselhart het over "wat er vroeger bij hem thuis allemaal aan tafel had gezeten" (*ML*, 403). Hij heeft het onder meer over "een ongetrouwde oom die later zo ondankbaar zou zijn om zich te verhangen." (*ML*, 403)

Willems dood kan trouwens opgevat worden als een christelijke opoffering. Zijn portret wordt aan de muur *genageld*. In *Bouwval* ligt het kruisbeeld bovendien op de schouw als Willy Willems zelfportret aan de muur hangt, alsof het kruisbeeld door het zelfportret vervangen werd. “Vier hamerslagen had Pa nodig om de spijker te krijgen waar hij hem hebben wilde” (*BVL*, 13). Hier zou geopperd kunnen worden dat het getal “vier” naar Christus’ stigmata kan verwijzen: één nagel in iedere hand, één voor beide voeten en één lans in zijn zij. Zoals Christus door de Romeinen aan het kruis gespijkerd werd, wordt Willems opoffering ritualistisch door Willy in waarneembare daden herhaald en herinnerd. De eerste bladzijden van *Bouwval* kunnen dan gelezen worden als een eucharistie. En is Langueur trouwens niet iemand die stevast herrijst (*BVL*, 15)? Het feit dat Langueur in Ernsts vader herkend kan worden, wordt ook in de hand gewerkt door hun respectievelijke naam²³:

‘We [Opa en zijn vrouw] hebben hem naar jou genoemd, Willy. Je hebt wel iets van hem, in het slechte. Sommige dingen gaan nooit verloren, alle veranderingen ten spijt. Willem had weer iets van Wolfgang, volgens mijn vader. Een sombere aard.’

‘Ik heb geen sombere aard,’ lachte Pa, onwennig.

‘O jawel.’ (*BVL*, 50)

Ondanks de differentie blijft er telkens opnieuw voldoende ‘restance’ om bij de volgende generatie voor herkenning te zorgen. Opa is in zijn laatste levensdagen een betere ziener dan bijvoorbeeld Frits’ moeder dat aanvankelijk was. In zijn zoon herkent hij moeiteloos zijn broer. In dat opzicht is Willy zijn vaders demon. Hij is het ‘andere’, wat Opa’s normatieve woorden tegen zijn wil moeten (h)erkennen. Voor zijn vader is Willy een element waarin de autodescriptie zich niet kan terugvinden, maar de visie dringt zich woordeloos aan hem op. Willem fungeert als tijdloos spoor van de (voor)vaderlijke gebondenheid. In dat opzicht krijgt Opa plots de trekken van een zoonfiguur als erfgenaam.

De namen Willem en Willy bevatten de vraag naar de wilskracht: ‘wil hij?’ Wil de zoon de erfenis aanvaarden? Wil hij het vaderspoor in het patrimonium leren zien waarin men vroeg of laat zichzelf herkent? De erfenis draagt een spiegelend spoor. In *De nietsnut* past de lege krijtomtrek die rond Lucas’ lijk getrokken werd beter rond Frits’ lichaam (*NN*, 193). Frits is er bijvoorbeeld zeker van dat hij in een tekening die hij vijftien jaar voordien van zijn vader maakte, zijn eigen volwassen gezicht getekend heeft (*NN*, 103-104). Aan Mandaat wordt gevraagd of hij “toch de nieuwe meneer Brugman” is (*LG*, 239). Gijselhart wil de spiegelende ervaring zoveel mogelijk vermijden door zichzelf niet in zijn zoon te moeten herkennen (*ML*, 343). De erfenis treedt op als zelfportret dat ook het zelfportret van een andere mag zijn, want sowieso wordt de kijker gedwongen om er zich mee te identificeren:

Het was de schok der herkenning die [de kroonprins] doorvoer; die schok was des te heviger omdat hij meer herkende dan welbeschouwd mogelijk was. Het gezicht van Langueur, dat op de krijttekening klein en een beetje vaag was, keek hem nu plotseling aan van heel dichtbij en het verontrustende was dat de kroonprins alle

details van dat gezicht, die op de krijttekening thuis ontbraken, ook herkende, tot de Geheimratsecken toe, terwijl de Langueur thuis toch nog in het bezit was van een overvloedige haardos. (BVL, 63)

Herkent Ernst zichzelf in het zelfportret van Willem? Nog niet. Hij herkent hoogstwaarschijnlijk eerst zijn vader, die “blond krullend haar [had], tot laag in zijn nek, en een hoog voorhoofd dat al met veel rimpels gelinieerd maar nog onbeschreven was.” (BVL, 27) Ernsts vader en diens oom lijken op elkaar. Allebei hebben ze een weelderig kapsel, een hoog voorhoofd en hun naam is bijna identiek. Ernst herkent “meer [...] dan welbeschouwd mogelijk” (BVL, 63). De meerwaarde die een specifieke blik kan opleveren, doet denken aan een concept van Slavoj Žižek: “Looking awry” (Žižek 1991). Deze blik is in staat om iets buitengewoons te beschouwen, waar een normale, objectieve blik louter een banaliteit zou zien. Žižek gebruikt de metafoor van de anamorfose voor het object van het verlangen of de angst²⁴. Zolang dit object niet wordt beschouwd vanuit een bepaalde hoek, “at an angle” (Žižek 1991: 11), die “‘distorted’ by *desire*” is (Žižek 1991: 12), blijft het onbestaand. Het krijgt uitsluitend vorm door het verlangen. In dat opzicht zou de vaderfiguur bij Kellendonk fungeren als een ongrijpbare werkelijkheid waaraan slechts symbolisch vorm kan gegeven worden, gestuurd door het verlangen.

Dat Ernsts blik op het zelfportret wordt geworpen vanuit een specifiek oogpunt waarin het verlangen ten opzichte van het ‘objet petit a’ een sleutelrol speelt, zegt nog niets over de bijzondere spiegeldynamiek die in het geval van het zelfportret heerst tussen kijker en geportretteerde. Een kleine omweg via *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines* (1990b) van Derrida kan hierin misschien meer inzicht bieden. Een zelfportret waarin de geportretteerde schilder door de kijker in de ogen gezien kan worden, eist van de kijker een weerspiegelende bijdrage, wat Derrida de “hypothèse de la vue” (1990b: 64) noemt. In die hypothese van de blik speelt de ruimtelijke situering een sleutelrol. Kijker en zelfportrettist op het doek moeten elkaar vanuit de geschikte positie waarnemen, zodat beide blikken elkaar adequaat ontmoeten. De zelfgeportretteerde schilder is immers ook een kijker. Dan is het voor beiden alsof de andere kijker de plaats ingenomen heeft van het punt in de spiegel waarnaar de schilder kijkt om het zelfportret te maken. De ene is dan voor een ogenblik de andere die de plaats van de spiegeling ingenomen heeft, “*en mettant en oeuvre la specularité recherchée*”, aldus Derrida (1990b: 64). Alleen voor de andere die vanuit de geschikte plaats naar het brandpunt van de spiegel kijkt en door zijn blik op die plek het zelfportret als zelfportret bevestigt, is het zelfportret een zelfportret:

S’il y en avait, l’autoportrait consisterait d’abord à assigner, donc à décrire sa place au spectateur, au visiteur, au voyant aveuglant, depuis le regard d’un dessinateur qui d’une part ne se voit plus, le miroir étant nécessairement remplacé par le destinataire qui lui fait face, par nous-mêmes, mais pas pour nous qui, d’autre part, au moment même où nous sommes institués en spectateurs à la place du miroir, ne voyons plus l’auteur en tant que tel, ne pouvons plus en tous cas identifier l’objet, le sujet et le signataire de l’autoportrait de l’artiste en autoportraitiste. (Derrida 1990b: 64-65)

Met de hiervoor vermelde gevallen van spiegelende erfenissen en Derrida's 'hypothese de la vue' in gedachten zou beweerd kunnen worden dat wat Ernst *ziet* in het zelfportret zich niet beperkt tot zijn vader als Langueur, die hij aan de hand van lichamelijke overeenkomsten herkent. Het zelfportret laat Ernst wellicht ook zichzelf als Langueur zien. Ernst herkent zichzelf in zijn demon in wie hij zijn vader herkent; hij identificeert zich met andere woorden met datgene waartegen hij in opstand is.

De geschikte plaats voor de geschikte blik naar en van het patriarchale spook is misschien wel de waarneming op het brandpunt van de spiegel, zodat het spook een zelfportret wordt dat overal en telkens weer als een centrifugale, doorverwijzende uitnodiging optreedt.

Waarneming van het spook: het zelfportret als ruïne

Het is mogelijk om zich nog verder te verdiepen in Ernsts opstand tegen de visie van een andersheid die met een herkenning van zijn vader en van zichzelf samengaat. In wat voorafging, werd beweerd dat Willems zelfportretten een steeds opnieuw doorverwijzend spoor zouden zijn. In zijn monografie over het zelfportret beweert Derrida (1990b) dat het zelfportret als een ruïne beschouwd moet worden. Deze bewering doet uiteraard denken aan Kellendonks eerste roman *Bouwval*. Die titel kan met twee erfbare patrimonien geassocieerd worden. Enerzijds is er Opa's vastgoed dat in een bouwvallige staat verkeert (*BVL*, 74). Anderzijds is er de erfenis die Willy aan zijn zoon toont (*BVL*, 13): het zelfportret van een andere, waarin Ernst naast zijn demon ook zijn vader en zichzelf herkent (*BVL*, 63). Vandaar dat Ernst ervan uitgaat dat het zelfportret zijn gebondenheid aan het nietsdoen, zijn onvrijheid toont (*BVL*, 64). Hij is de zoon van een vaderfiguur die hem herinnert aan de vele mislukkingen van de familie en hem definitief uitsluit van de verderzetting van het bouwbedrijf. Zowel Willy als Opa stellen Ernst ruïnes voor. Terwijl Opa met zijn woorden een leugenachtig opgepoetste ruïne toont, presenteert Willy zijn zoon woordeloos een tabula rasa. Door zijn nietsdoen heeft hij ervoor gezorgd dat er niets meer te erven valt. Willy's voorhoofd is immers "onbeschreven" (*BVL*, 27).

Vanwaar die paradox? Het antwoord dat Derrida (1990b: 69-72) daarop kan bieden, is dat het zelfportret een ruïne is door zijn tijdloosheid en onvoltooidheid. Willem voltooidde nooit zijn zelfportretten (*BVL*, 50). De mens wordt trouwens altijd in een onafgewerkte toestand getoond, omdat een kunstwerk geen mens is en zich altijd zal beperken tot een weergave van een figuur. Bovendien is het gelaat een proces in wording, onderhevig aan wat Derrida (1972a: 1-29) de "différance" noemde. Zelfs de opeenstapeling van details, teveel details, maken de mens niet altijd herkenbaar, beseft Ernsts moeder toen ze in haar geïdealiseerde minnaar haar man niet kon herkennen (*NN*, 134). Het waargenomen gelaat is altijd al anders, een andere.

Het zelfportret vormt dus niet louter een doorverwijzing, maar wijst ook op de onmogelijkheid van de voltooiing. Het zelfportret is niets, niets anders dan mogelijk-

heid waarvan de onmogelijkheid getoond wordt. De blik op het zelfportret, toont niemendal, – niets van alles, het niets van de totaliteit, van het ideaal:

Ruine: plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*. *Pour ne rien* vous montrer *du tout*. (Derrida, 1990b: 72).

De ruïne is het niets dat de voltooidheid in zijn onmogelijkheid toont. Wat Ernst te zien krijgt in het zelfportret, is de leegte (“rien”) die hij erft. De blik van Ernsts demon is gericht op de leegte. Die doorverwijzende blik opent nieuwe perspectieven, waarvan de voorlopigheid snel duidelijk gemaakt wordt. Dat blijkt ook op de terugweg naar huis, wanneer Ernst in een gat in de bodem van de auto het gezicht van zijn demon herkent. Het is een leegte die zich alsmaar vernieuwt:

[Ernst] keek in een oneindig diepe nacht waardoor myriaden kometen zich met een duizelingwekkende snelheid voortspoedden. Ze spatten uiteen, maar steeds werden nieuwe kometen gevormd [...]. En in die stofdeeltjes ging zich iets aftekenen; een benenpaar, rustende armen; heel vaag, maar de kroonprins herkende het onmiddellijk, een gezicht. (BVL, 98)

Een vergelijkbare dynamiek kan teruggevonden worden in het feit dat de figuur op het zelfportret een keer per dag door de zon in huis “vernietigd” wordt, maar telkens weer “herrijst” (BVL, 14-15). De erfenis van Ernsts vader is alles, en die totaliteit, die volmaaktheid is het bewustzijn van de leegte. In die leegte kan de mogelijkheid tot nieuwe kansen en vernieuwing onderscheiden worden, en centrifugaal herinnert het zelfportret er tegelijk aan dat de enige mogelijke volmaaktheid niets is – een dynamiek waarin ook de herhaling, de terugkomende beweging herkend kan worden. Om de onmogelijkheid van de voltooiing in psychoanalytische termen te parafraseren doe ik een beroep op Žižek. Volgens hem kan

the relation of the subject to the object-cause of its desire [...] never be attained. The object-cause is always missed; all we can do is encircle it. [...] [T]he object of desire [...] eludes our grasp no matter what we do to attain it. (Žižek 1991: 4)

Juist in die ontsnappingsdynamiek van het object van verlangen zit volgens Žižek de verwezenlijking van het verlangen. De sleutel zit in de uitstelling zelf, het behouden van de begeerte: “[W]e mistake for postponement of the ‘thing itself’ what is already the ‘thing itself’” (Žižek 1991: 7).

De nieuwe mogelijkheden waartoe het niets kan leiden, worden bij Kellendonk geïllustreerd door de materiële leegte. Niets bezitten, *niets hebben* maakt de perifere opstelling mogelijk. Leenderts vriend, bijvoorbeeld, is een dief die Leenderts eigendom, zijn bezit doet verminderen (ML, 374-375). Bovendien neemt Leendert de ziektekosten van zijn partner voor zijn rekening, zodat hij na diens dood volledig geruïneerd uit Manhattan naar de Doornenhof terugkeert (ML, 377-378). Met de verdwijning van zijn vriend heeft Leendert dus ook zijn liefde verloren. Leendert bezit helemaal ‘niets’ meer, wanneer hij in de Doornenhof in de perifeer gelegen loods

belandt. Om het niets van jezelf, de weerspiegeling van de persoonlijke leegte in de andere te kunnen zien, moet je niets hebben, alleen maar 'zijn'. In overeenstemming met Gijsselharts wens is dat 'zijn' een 'niet-zijn'. Een dergelijk bestaan maakt van iedere handeling een schepping, een kans. Elke nieuwe kans omvat echter het besef van onzekerheid. Als de periferie zijn vrijheid veilig wil stellen, dan moet deze telkens weer heringenomen worden. "Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt. Masque de cet autoportrait impossible dont la signature se voit disparaissant à ses propres yeux à mesure qu'il tente de s'y ressaisir." (Derrida 1990b: 72)

De blik die vanuit de periferie geworpen wordt, is een steeds weer verglijdende blik. Een dergelijke waarneming vanuit de periferie zullen wij voortaan *atopisch* noemen, aangezien blijkt dat de ruimte van de perifere waarneming – zowel de ruimte van waaruit waargenomen wordt als de ruimte van het object van de waarneming – niet met één duidelijk afgebakende, vaste plaats verbonden kan worden. De atopische waarneming is onophoudelijk doorverwijzend. Zij bestaat uit een reeks voorlopigheden, spiegelingen die het altijd al onvoltooide uitdrukken. De vaste plaats van de perifere waarneming is het steeds weer elders zijn. Langueur wordt in het heden waargenomen, maar vormt ook een verwijzing naar het verleden én naar de toekomst die Ernst te wachten staat. Langueur is aanwezig zowel in Ernsts nieuwe huis als in Opa's huis als onderweg in het gat dat Ernst in de auto waarneemt (*BVL*, 98). Nergens is hij voorgoed. Overall nodigt hij uit tot de centrifugale blik, laat hij de verandering zien, het elders en het niets.

De atopische waarneming wordt verder gekenmerkt door zijn *contrapuntiek*. Van deze muziekterm werd in de letterkunde gebruik gemaakt door de Franse theoreticus Pierre Brunel (1997) voor de studie van Apollinaire's bundel *Alcools*. Voor Apollinaire is temporele porositeit cruciaal. Vernieuwing is slechts mogelijk als er rekening wordt gehouden met wat als verleden beschouwd wordt. Twee of meer temporele dimensies kunnen in zijn werk naast elkaar staan, maar herkenbaar blijven. Brunel spreekt van een "poétique des simultanités".

Apollinaire comprend bien qu'il ne peut effacer «le monde ancien», l'« antiquité grecque et romaine », que celle-ci ressurgit en bergère tour Eiffel, nouvelle Chloé ou nouvelle Néère. Il sait que l'écriture poétique de la grande ville, tout en faisant appel à la transcription brute [...], passe par la mythologie. (Brunel 1997: 4)

Het zogenaamde verleden wordt niet verworpen, zijn ondoorgroendelijke feiten worden niet genegeerd²⁵. Het verleden moet op een gepaste manier in het heden waargenomen worden, zoals de Canadese theoreticus Jean-François Hamel het stelde, via

le travail de l'absence, la recension de la ruine, la trace des spectres, non plus comme asservissement du maintenant, mais comme souvenir toujours vif de la rupture inaugurale du régime moderne d'historicité et d'une événementialité en devenir. (Hamel 2006: 210)

In de dynamiek van zijn herkenbaarheid in de spookachtige terugkomst moet het verleden volgens Hamel waargenomen worden als scheiding, als kloof – het spoor

van datgene waaraan geen alomvattende betekenis gegeven kan worden. In *Bouwval* wordt het verleden door Ernsts vader als mysterie opgevoerd, maar niet verteld. Er is sprake van ver-tegenwoordiging, maar woordeloos en zonder imitatie. Als spoor uit het verleden wordt Languueur waarneembaar gemaakt als datgene waarop de taal geen greep heeft.

In de slotscène van *Mystiek lichaam* wordt Gijselhart door zijn zoon waargenomen terwijl hij aan het sterven is. Beiden bevinden zich op dat moment in de tuin van de Doornenhof, “de stoelen haaks ten opzichte van elkaar” (*ML*, 449)²⁶. Vader en zoon, elk op hun manier, laten hun stem weerklinken. Door hun haakse opstelling ziet Leendert zijn vader niet, maar hij kan hem wel horen: “Het eenzame lichaam [...] werd vezeltje voor vezeltje verteerd door de sarkastische infanterie van de dood.” (*ML*, 450) Om zijn sterven tot uitdrukking te brengen, spreekt Gijselhart niet. Hij laat zich horen als een ruïne die “[p]oreus [...] straks in elkaar [zal] zakken” (*ML*, 450), met “dat geluid van rafels en gaten” (*ML*, 450). Dit horen van de dood gaat gepaard “met een tinteling die niet van leven te onderscheiden was” (*ML*, 450). Met de waarneming van de woordeloze uitdrukking van de patriarchale dood, die niet van het leven te onderscheiden is, heft Leendert zijn “hoogliedje op de dood” (*ML*, 451) aan. Nu laat Leendert zich horen, *met* zijn reutelende vader op de achtergrond. Van daar dat Leenderts hoogliedje als een duet, een contrapunt beschouwd kan worden. In zijn lied herrijst de zoon als een feniks uit de as van zijn vader. In de waarneming van zijn vader herkent de *geruïneerde* Leendert zichzelf als niets van het alles. De (h)erkenning van de dood en de leegte stemmen voor de niets hebbende zoon overeen met de spiegelende (h)erkenning van de vader als ruïne. Simultaan toont die waarneming van het niets van alles de mogelijkheid tot een nuchtere vernieuwing, waarbij de spookachtige, altijd weerkerende aanwezigheid van het verleden betrokken wordt

De atopische waarneming maakt dus een complex historisch bewustzijn mogelijk waarin de verlamdende en angstwekkende leegte van een *ahistorisch* bestaan overtroffen wordt door middel van een waarneming die openstaat voor het zogenaamd voltooide verleden, dat altijd in het heden blijft doorspoken, zoals Hamel (2006, 211-231) aantoonde. Ik verwijs hier meer bepaald naar de laatste regels van Hamels boek, die ik hier volledig weergeef:

Les métaphores fantomales illustrent l'injonction selon laquelle la modernité doit œuvrer à ce que le travail du deuil à l'égard du passé, malgré l'érosion d'une mémoire partagée, ne s'accomplisse pas jusqu'à son terme, que les objets perdus conservent leur inquiétante étrangeté, que l'assomption de la perte et de la disparition demeure asymptotique. Ce n'est certainement pas le moindre des paradoxes de la narrativité moderne et contemporaine que de tenir comme condition de possibilité d'une mémoire culturelle vivace la nécessité de se refuser à tout espoir d'une réconciliation apaisée avec la mort. D'où justement un imaginaire de l'histoire pour lequel le sentiment de la perte et l'angoisse de la filiation rompue sont les derniers garants d'une transmission authentique de l'expérience et d'une véritable politique du présent. (Hamel 2006: 231)

In tegenstelling tot Hamel laat Kellendonk in *Mystiek lichaam* de deur open voor een verzoening met de dood. Hoe die verzoening met de dood mogelijk gemaakt wordt, zal aangetoond worden in het laatste hoofdstuk van het tweede deel van dit boek. Voor de rest strookt Kellendonks laatste roman met Hamels hypothese, in die zin dat het rouwproces geen voltooiing toelaat ondanks de verzoening met de dood die onder meer in Leenderts hoogliedje geuit wordt. Dit belet niet dat de spoken blijven spoken. Leendert blijft het sterven van zijn vader waarnemen als *contrapuntische* tegenhanger van zijn gezongen herrijzenis (*ML*, 450).

Kellendonks romans vertonen een breuk met een talige, historische betekenisgeving aan het verleden, zodat het heden in de ver-tegenwoordigingsmechaniek onherroepelijk onderhevig blijft aan het bewustzijn van een altijd al afgelopen, telkens vergelede voorlopigheid. De romans bevatten geen opbeurende lessen voor de toekomst. Het bestaan steunt niet op een bedrieglijke melancholische zinging, maar op een atopische waarneming van het terugkomende spook. Dat *spoor* uit het verleden is een spiegelend zelfportret dat de andersheid in zich draagt, (h)erkenning van het niets van alles. De blik op dat portret wordt altijd weer doorverwezen, gericht naar een toekomst waar het verleden tegenwoordig blijft. “En dan: *da capo*.” (*LG*, 241)

Noten

1. Zie: hoofdstuk 1.
2. Vandaar misschien ook de onbestaande plaatsnaam die /mor/ bevat, wat aan het Franse ‘mort’ doet denken. De termen ‘Mohr’ en ‘Bach’ kunnen ook geassocieerd worden met het aquatische element waarmee de dood in *De nietsnut* gepaard gaat. In het Duits betekent ‘Moor’ ‘moerland’ en ‘Bach’ is een ‘beek’. Saint-Hubert bestaat wel en ligt in de Belgische provincie Luxemburg. De Heilige Hubertus is de patroonheilige van de jagers. Zelf was de heilige zo’n gepassioneerde jager dat hij tijdens de jacht Christus vergat te eren en daaraan herinnerd werd door een verschijning van de Heiland in het gewei van een reusachtig hert. Dat Frits Mohrbach-Saint-Hubert binnenrijdt alsof het het dodenrijk was, kan verder bevestigd worden aan de hand van Simone Viernes (2000: 23-27) beschrijvingen van inwijdingsrites waarin de noviet het dodenrijk binnentreedt.
3. Zie Christian Vandendorpe (1999: 175-176) voor het verband tussen Derrida’s ‘différance’ en ‘itérabilité’.
4. Premissen van een soortgelijke redenering kunnen al bij Lotman gevonden worden. Over de porositeit volgens Lotman, toegepast op de verspreiding van literaire genres, beweert Michel Lisse (2006: 201): “[Q]uand des textes d’un genre littéraire donné envahissent l’espace d’un autre genre, il y a restructuration des principes directeurs d’un genre en fonction des lois d’un autre; celui-ci pénètre dans la nouvelle structure, *tout en gardant la trace de son ancien système de codage.*” (Lisse 2006 : 201; mijn cursivering)
5. Hier volgt het volledige citaat dat hierboven samenvattend verwoord werd: “L’itérabilité d’un élément *divise a priori* sa propre identité, sans compter que cette identité ne peut *se déterminer*, se délimiter que dans un rapport différentiel avec d’autres éléments, et porte la marque de cette différence. C’est parce que cette itérabilité est différentielle, à l’intérieur de chaque « élément » et entre les « éléments », parce qu’elle fracture chaque élément en le constituant, parce qu’elle le marque d’une brisure articulatoire, que la restance, pourtant indispensable, n’est jamais celle d’une présence pleine : c’est une structure différentielle échappant à la présence ou à l’opposition (simple ou dialectique) de la présence et de l’absence, opposition dont l’idée de permanence est tributaire.” (Derrida 1990a: 105)
6. Nog een passend voorbeeld hiervan kan in *Letter en geest* teruggevonden worden. Mandaat moet zich in de bibliotheek aan Brugmans strakke werkschema houden om steeds meer te gaan lijken op een onpersoonlijke verpersoonlijking van de regelmaat, waartegen zijn individualiteit zich verzet: “Meneer Brugman,’ zegt [Qualing], ‘rangschikt die doorslagen volgens bestelnummer, nooit alfabetisch. Er bestaat een alfabetische bestelcatalogus op de afdeling titelbeschrijving.’ Mandaat sluit de bak formulieren weg in zijn bureau en raadpleegt hem voortaan stiekem. ‘Meneer Brugman,’ zegt ze, en ze draait een van de elastiekjes om haar pols op tot een veer, ‘gaat altijd om elf uur ’s ochtends naar de nieuwe boeken kijken en pas daarna haalt hij de tijdschriften op.’ Ze laat het elastiekje los en het wervelt terug tot zijn oude vorm; bekaf schommelt het na. ‘Niet dat het me wat uitmaakt.’ Van achter dikke brilleglazen kijken haar ogen hem even scherpzinnig aan als twee pruimen in een weckfles. ‘Meneer Brugman zit altijd drie halve dagen op de leeszaal, op woensdag- en donderdagochtend en vrijdagmiddags. Ik zou dat graag zo houden. Heb je daar bezwaar tegen?’ Hij zegt dat hij daar helemaal geen bezwaar tegen heeft. Als zij kans ziet om meneer Brugman... ‘Vind je het bezwaarlijk om zelf ook die tijden aan te houden, bedoel ik.’ Jazeker, elke vezel van zijn lichaam maakt bezwaar, alleen: argumenten willen hem niet te binnen schieten.” (LG, 215)
7. Let er overigens op hoe vaak de intrede van een assertieve ‘zusfiguur’ in Kellendonks romans bijdraagt tot het einde van een cyclus. *Bouwval* eindigt met de geboorte van een nieuw zusje voor

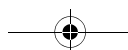
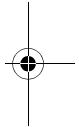
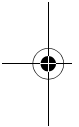
Ernst en Aapje. In *Letter en geest* bevat Qualing van een meisje op het moment waarop de dood van Brugman bekendgemaakt wordt. In *Mystiek lichaam* verloopt de aankomst van Magda in de Doornenhof gelijktijdig met Leenderts voorbereiding op zijn vertrek uit New York.

8. In een artikel beschrijft Bas Heijne (1991: 139) trouwens Kellendonks fascinatie voor de verplaatsingen van mensen en de weergave van deze verplaatsingen als lijnen op papier.
9. Het verband tussen spook, grootvader en ster werd in het verleden al gelegd door Philomene Dewaide (1995: 22) en Arne op de Weegh (2005: 246). En is het spook in het boekenmagazijn voor Mandaat niet “het duidelijkst waarneembaar op donkere plekken” (*LG*, 231), net als een ster?
10. De tragiek in Frans Kellendonks romans wordt behandeld in hoofdstuk 2 van het tweede deel van deze monografie.
11. Zie in dit verband hoofdstuk 1.
12. Ter herinnering aan een aangenaam gesprek met Prof. Dr. Hugo Bousset. Voor een omstandige bespreking, zie ook Sergier (2011a).
13. Voorts staat in Joost van den Vondels emblematabundel *Vorsteliicke warande der dieren* (1617) over de feniks het volgende te lezen: “Ghelijck den Vogel Phoenix hem selven zeer welriecckent hout vergaderdt, ’twelck der Sonnen hitte aensteect, ende hem daerop sett ende verbrandt, ende dat daerna uyt die selve assche eenen nieuwen Phoenix voortkomt: Alsoo heeft onse Heer ende Saligmaker *Jesus Christus* hem selven dat hout des Cruyces verkoren, ende is aen het selfde in’t vier der heeter liefde te-ghelijck verbrandt, ende ghestorven. Maer daerna ten derden dage is hij wederom nieu, onsterflijck ende onlijdelijck ghestorven. Maer daerna ten derden dage is hij wederom nieu, onsterfelijck ende onlijdelijck weder op ghestaen.”
14. Aangezien Magda zwanger is, kan zij ook nog een gevallen oevenaar zijn. In het kader van een christelijke symboliek kan verder nog naar de pelikaan verwezen worden. In de middeleeuwen dacht men dat de pelikaan zijn kleintjes met zijn eigen vlees en bloed voedde. Ook geloofde men dat de pelikaan zijn kleintjes weer tot leven kon brengen door zijn borst open te bijten en het bloed van zijn hart op zijn kleintjes te laten vloeien. Zoals voor de feniks biedt zich hier een vogelachtige symboliek van de verrijzenis aan (Cazenave 1996: 514-515).
15. Zoals ook door Tijn Boon (1998a: 36-37) werd vastgesteld.
16. ‘Valse lente’ wordt ook door Stefan Hertmans in beide betekenissen gebruikt in *Naar Merelbeke* (1995). De context is er bovendien een van gevallen goden en engelen. Zie hiervoor Bousset (1996).
17. Deze lijn zou nog verder doorgetrokken kunnen worden door de herhalingen te beschouwen als symptomen van een neurose, meer bepaald een sadomasochistische dynamiek met Gijselhart aan de basis. Marteling en heiligmaking zijn kenmerkend voor sadomasochistische relaties. Beide polen gelden zelfs als stabiliserende factoren in dergelijke relaties. In dat opzicht zou de herhalende beweging waarin Madonna (Maagd) en Hoer (Magdalena) in elkaar opgaan, bijdragen tot Gijselharts voortbestaan. Zo zou Gijselhart ook beschouwd kunnen worden als de schuldege voor het mislukken van Magda’s verhoudingen. Een dergelijke benadering zou verder kunnen verklaren waarom bij Gijselhart soms gedachten opduiken die haast incestueus zijn (*ML*, 432).
18. Vergelijk met Van Luxemburg, Bal en Weststeijn, die meer kracht lijken toe te kennen aan de tekst: “Alle lezers nemen zelf de beslissing hoe zij de tekst willen lezen, maar worden daarbij gestuurd door de aanwijzingen in de tekst” (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 2002: 157). Een vergelijkbare mening kan ook bij Jouve (2001 : 112-120) teruggevonden worden.



126 DEEL I – FILIATIEDYNAMIEK EN RUIMTE

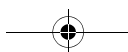
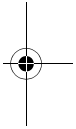
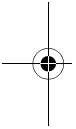
19. In *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004. (online versie: www.biblija.net, geraadpleegd op 13 juli 2007). Zie ook: Mt. 19,30; Marc. 10,31; Luc. 13,30.
20. Zie het eerste punt van dit hoofdstuk over het concept 'itérabilité'.
21. Deze ruimtelijke opstelling doet verder aan 'Simeon de pilaarheilige' denken.
22. Zie onder meer Vervaeck (2006: 30).
23. Hier moet trouwens opgemerkt worden dat in een eerdere, niet gepubliceerde versie van *De nietsnut* Lucas en zijn zoon Frits de familienaam 'Willems' dragen (F. Kellendonk, *De nietsnut*. Varianten. Manuscript. Ongedateerd, Frans Kellendonkarchief Centrale universiteitsbibliotheek. Leiden, p. 18).
24. Lacans 'objet petit a'.
25. Zie in verband met de onmogelijkheid om betekenis toe te kennen aan het verleden ook Ernst van Alphen (1997: 35).
26. Zoals tijdens psychoanalyse.

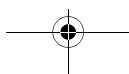
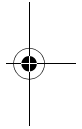
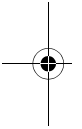




DEEL II

ATOPIE





Hoofdstuk 1

Ironische beschouwingen

Het eerste deel van dit onderzoek werd afgesloten met een korte omschrijving van de verhouding tussen atopie en waarneming. De verhouding tussen atopische waarneming en ironie kwam echter nog niet aan bod. Kellendonks werk werd dikwijls ironisch genoemd. Over Kellendonk en ironie werden boekdelen geschreven. Zo verscheen bijvoorbeeld in 1998 onder redactie van Charlotte de Cloet, Tilly Hermans en Aad Meinders een bundel essays gewijd aan Kellendonk. De uitgave draagt als titel Kellendonks persoonlijke definitie van ironie: *Oprecht veinzen* (Kellendonk 1992: 859). In die eigenzinnige omschrijving zag Thomas Vaessens een “ethische variant” van ironie (Vaessens 2009: 115). Door Rogi Wieg (1997: 21) werd Kellendonk zelfs een “meta-ironicus” genoemd.

Als ironicus trok Kellendonk vooral de aandacht naar aanleiding van de rel die ontstond na de publicatie van *Mystiek lichaam*. Toen Kellendonk met de roman beschuldigd werd van “Onmiskenaar antisemitisme in sluiers van ironie” (Nuis 1986a), nam een deel van de kritiek het op voor de auteur. Door de nadruk te leggen op de ironie in de roman probeerden zij Kellendonks ‘onschuld’ te bewijzen. Het is hier niet de bedoeling om veel aandacht te besteden aan de hele heisa rond *Mystiek lichaam*. Toch zou ik kort op de volgende evidentie willen wijzen: de reactie op een boek is voor een groot deel afhankelijk van de lectuur. Vandaar de vraag of iedere persoonlijke leeservaring in staat is om het volledige ironische potentieel van het boek op te sporen en te ontraadselen of niet. Dit zou veronderstellen dat ieder geschrift afgestemd zou zijn op zijn (politiek) correcte lectuur. Het vermoeden van zo’n aangepaste lectuur creëert bovendien het essentialistische beeld van een ‘superlezer’. Die zou in staat zijn om eender welk geschrift op de gepaste wijze te interpreteren volgens vereiste morele richtlijnen die het werk hem duidelijk zou maken. Een dergelijke essentialistische leesopvatting lijkt me een hachelijke kwestie als het gaat om een werk waarvan verondersteld wordt dat het ironisch is. Linda Hutcheon (1995) en Pierre Schoentjes (2001) hebben immers duidelijk aangetoond hoezeer de lectuur van de ironie afhangt van het individu en de discursieve gemeenschap waartoe hij behoort^{1*}. Wat voor de ene lezer ironisch is, is dat niet per se voor de andere.

Zonder het onderzoek naar de tijdruimtelijke atopie uit het oog te verliezen, wordt in dit hoofdstuk geprobeerd om zoveel mogelijk rekening te houden met signalen die de aanwezigheid van ironie doen vermoeden². Hierbij houd ik in gedachte dat ironie grotendeels van een leesbeslissing afhankelijk blijft, zoals dat eerder door Hutcheon (1995: 122 & 1995: 151) op overtuigende wijze aangetoond werd³.

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 153 e.v.

Verder mogen Kellendonks essays waarin opvattingen over ironie ter sprake komen, niet onbelicht blijven. Die opvattingen kunnen dienen als leidraad voor een onderzoek naar ironie in Kellendonks werk, zoals bijvoorbeeld in de bundel van Tijn Boon (1998a). Aangezien ik verder wil bouwen op het eerste deel van deze studie, wil ik me daartoe in geen geval beperken. De pertinentie van Kellendonks aanpak kon echter niet onbesproken blijven. Daarom heb ik ervoor gekozen om Kellendonks essayistisch werk als uitgangspunt te nemen.

Ironie definiëren, met de Maagd

Ironie is moeilijk eenduidig te conceptualiseren, zoals Paul de Man (1997: 175) al opmerkte: “Definitional language seems to be in trouble when irony is concerned.” Er zou haast beweerd kunnen worden dat er evenveel ironieën bestaan als pogingen om ‘de’ ironie te beschrijven. Zo gaf Kellendonk in het essay *Idolen. Over het tweede gebod* (1986) een eigenzinnige definitie van ironie: “oprecht veinzen” (1992: 859). Ironisch handelen is handelen in het bewustzijn dat we onze daden niet helemaal beheersen, waarbij het fictieve gehalte en de voorlopigheid van onze daden onderkend worden. Een gevolg daarvan zou zijn dat het resultaat van de handeling altijd anders is dan de intentie van authenticiteit die het subject eraan hecht. In die richting gaan ook de poëtische uitlatingen in het essay:

Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn. Ze mag niet meer geloof eisen dan ze voor zichzelf nodig heeft. Ze mag zich nooit beroepen op ‘het leven’, anders ontstaat er een gesloten systeem, een vicieuze draaikolk die haar opslokt. (Kellendonk 1992: 859)

Het gesloten systeem waar Kellendonk hierboven naar verwijst, noemt hij *idolatrie*, wat zoveel is als “heulen met de vijand” (Boon 1995: 55). Terwijl ironie “de houding [is] van degene die schept, maar die weet dat zijn schepping de werkelijkheid niet is” (Van Tongeren 1998: 57), negeert het idool het ondoorgrondelijke mysterie van de realiteit. Het is ontstaan uit de bewering een trouwe afbeelding van de realiteit te zijn, terwijl het de werkelijkheid slechts van haar levenskracht berooft, aldus Kellendonk (1992: 859)⁴.

Het bewustzijn dat de werkelijkheid altijd ondoorgrondelijk zal blijven, brengt ons bij een andere opvatting van ironie. Voor de inleiding van het speciale nummer “Irony and Beyond” van het tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort* (2006) schreef Hugo Bousset, in navolging van David Foster Wallace: “Ironie is dus een soort van gemakzuchtige, in feite onethische houding, die het niet meer aandurft om bepaalde emoties of kritische standpunten te verwoorden” (2006: 697). De ironische houding zou alles relativiseren en zich zoveel mogelijk aan een waardeoordeel onttrekken⁵. Dat neemt mijns inziens niet weg dat de waarnemer, de lezer, van ironie tot een waardeoordeel uitgedaagd kan worden. Bovendien zou de vaststelling van de afwezigheid van een waardeoordeel op zich al als een waardeoordeel beschouwd kunnen worden.

Zowel in Kellendonks aanpak van ironie, als in de ironie zoals ze door Bousset wordt beschreven, hangt de aanwezigheid van ironie van de waarnemer af. Om terug te grijpen op Kellendonks definitie van ironie: het oprechte veinzen is pas ironisch als de waarnemer van dat veinzen het ook als een oprecht veinzen opvat. Maar aangezien de waarnemer een ‘oprecht *veinzen*’ meent waar te nemen, kan hij zich afvragen in hoeverre wat hij ziet au sérieux mag worden genomen of net niet⁶. Zo maakte Boon (1993: 948) de volgende opmerking over *Mystiek lichaam*: “De roman is zo door en door gekunsteld geschreven, zo ironisch en gestileerd, dat moeilijk valt uit te maken wat serieus bedoeld is en wat niet.” In feite zorgt de bewering van Kellendonk ervoor dat oprechtheid en geveinsdheid onlosmakelijk verbonden zijn. Slechts al veinzend kan men volgens Kellendonk oprecht zijn. Het ene kan dus ook het andere zijn.

De werkdefinitie die ik in het kader van dit boek aan het begrip ‘ironie’ wil toekennen, luidt dan ook als volgt: ironie is een leeseffect dat ontstaat uit de spanning die onderhouden wordt door een logica die het binaire denken in exclusieve termen verwerpt en de lezer uitnodigt tot nieuwe, onstandvastige betekenisproducties. Ironie wordt veroorzaakt door een paradoxale combinatie die geen eenduidigheid toelaat, wat aanleiding geeft tot spanning. Een pool wordt met één of meerdere contradictoire polen verbonden, wat de mogelijkheid biedt om de complexiteit die uit die confrontatie ontstaat radicaal te beklemtonen. Schoentjes schrijft hierover: “L’intérêt de l’ironie en littérature provient d’ailleurs de cette tension qui enrichit le sens parce qu’elle est impossible à traduire de façon définitive et équivoque.” (Schoentjes 2001:168)⁷ Waar ligt nu het verschil tussen atopie en ironie? Atopie is een waarnemingsdynamiek die voornamelijk betrekking heeft op de diëtese, terwijl ironie een leeseffect is dat op spanning en tegenstelling gebaseerd is en ook op stijlniveau veroorzaakt kan worden, met gevolgen op semantisch vlak. Een gemeenschappelijk kenmerk is wel dat ze allebei de onstandvastigheid van de betekenis op de voorgrond laten treden.

De werking van ironie illustreer ik aan de hand van de passage in *Mystiek lichaam* waarin Leendert zijn fascinatie uit voor Van Eycks *Madonna in de kerk*. De passage laat een duidelijke tegenstelling blijken tussen leven en kunst, die ook door Boon (1998a: 68-69) werd vastgesteld. Deze tegenstelling kan naderhand grondig geïmplementiseerd worden:

[Leendert] was binnengegaan in de wereld van de kunst, een gotische kerk, in zijn voorstelling, licht in plassen op de vloer. De pilaren streven verticaal ten hemel, maar in de transcendente hoogten van de kerk buigen ze zich – voor de maagd, die in het schip van de kerk staat, speciosor sole, met de heiland op haar arm en alle sterren van de hemel in haar kroon. Ze is wel zes meter hoog, die maagd, en ze is van vlees en bloed. Achter haar, door een doksaalboog, zie je twee engelen zingen, theologische schepselen, die toch niet groter zijn dan mensen. Ook achter haar, in een nis, staat een madonna van aardewerk, een kunstmaagd van mensenvlees, stukken kleiner dan levensgroot, die in het niet zinkt bij de toren van vlees ervoor. Dwaze pottenbakker! Uit het leem waaruit hij zelf gevormd is vormt hij broze beelden, nietige goden, en zijn hart wordt enkel as, zijn hoop geringer dan

zand, zijn leven waardelozener dan het leem dat hij kneedt. Steen buigt voor vlees. De hoge ogiefbogen voegen zich naar de rondingen van het maagdevlees. De kerk is dun en plooibaar, een gewaad, en zit het maagdenlichaam als gegoten. Het paneel eindigde boven in een rondboog, een halo om het ovale voorhoofd van de maagd, die wat suffig stond te kijken naar de wereld buiten de lijst. (*ML*, 345)

Zoals het paneel beschreven wordt, staat het mensenwerk duidelijk in dienst van het mysterie om de grootsheid ervan in het licht te stellen. Zo “buigen” de pilaren voor de maagd en is de “kunstmaagd” van menselijke makelij nog veel kleiner dan een maagd van menselijk formaat zou zijn. Het mysterieuze aan de maagd van Van Eyck is niet alleen dat zij van vlees en bloed is, zij is ook reusachtig: “wel zes meter hoog”. Zij is antropomorf, maar door haar afmetingen overstijgt zij de normale menselijke lengte ruimschoots. Vanwege de combinatie van het mensvormige en het ‘bovennatuurlijke’ is Van Eycks maagd ironisch. De dynamiek van de ironie gaat echter nog verder en laat de oorspronkelijke tegenstelling tussen leven en kunst samensmelten in een moraliserende interpretatie waarin de rol van de kunstenaar duidelijk wordt: “Het liet zien dat het vlees eerst verf moet worden, wil het triomferen.” (*ML*, 346) Er kan aangenomen worden dat het leven, als mysterie, de kunstwerken overtreft aangezien die kunstwerken ‘slechts’ door de mens vervaardigd werden. Als kunstwerk dat de superioriteit van het mysterie van het leven op de kunst uitbeeldt, laat Van Eycks madonna echter zien dat het leven zijn triomf over de kunst slechts dankzij diezelfde kunst kan tonen. De zegevierende pool van het leven als mysterie kan zich pas in zijn volle glorie tonen in de tegenpool ervan, met name de kunst.

Die ironie werkt nog door als de werkelijke afmetingen van het paneel ter sprake komen: “De zes meter lange maagd mat in werkelijkheid achttieneneenhalve centimeter.” (*ML*, 346) In feite is de zes meter hoge maagd kleiner dan de “kunstmaagd” waarmee in de beschrijving gespot werd. Krijgt de kunstenaar dan toch het laatste woord? Dat is blijkbaar Boons (1993: 948) mening: “Het is met hem [de kunstenaar] gesteld als met de Kretenzer die zei dat alle Kretenzers leugenaars zijn: de kunst buigt voor het leven... zegt de kunstenaar.” Eenduidige uitlatingen doen mijns inziens onrecht aan de dynamiek van de ironie zoals ze zich in dit geval openbaart. Al heeft de kunstenaar het laatste woord, in essentie blijft hij onderworpen aan zijn (taal)constructies, zijn maaksels. Het volgende hoofdstuk zal duidelijk laten zien dat de gebondenheid, de onderdanigheid aan de woordconstructies van het personage als talig wezen een van de tragische modaliteiten bij uitstek is in Kellendonks romans. Het woord van de kunstenaar is tevens zijn gevangenis.

Leven is dood

Een analoge dynamiek die voortvloeit uit polaire spanning kan teruggevonden worden in het motto van Carry van Bruggen, dat aan het laatste deel van *Mystiek lichaam* voorafgaat⁸. Zoals aan het einde van dit hoofdstuk zal blijken, kunnen de titel van

het derde deel (“De geschiedenis”) en het motto met elkaar in verband gebracht worden. De dynamiek in Van Bruggens motto lijkt overeen te stemmen met de dynamiek van de geschiedenis van de roman, en waarom ook niet met die van de Geschiedenis. Het motto luidt als volgt:

Distinctiedrift is levensdrift
Eenheidsdrift is doodsdrift (ML, 393)

Carola Kloos (1986: 53) merkte op dat Kellendonk in een interview met René T’ Sas (1986) de vier polen van het motto niet altijd op een even consequente manier hanteert. Kellendonk zou de wetmatigheden uit zijn roman niet volledig onder de knie hebben. Het is echter de vraag of een strak onderscheid tussen de polen van het motto wel gepast is. In hetzelfde vraaggesprek zei Kellendonk immers dat “Eenheidsdrift en distinctiedrift altijd samen gaan”. In een ander interview met H.M. van den Brink (1986) legt Kellendonk uit hoe eenheidsdrift met de “dood van het individu” samenvalt. Eenheidsdrift heeft tot gevolg dat de mens verdwijnt in een zee van gelijkvormigheid die met de dood gelijkgesteld kan worden. Deze beweging gaat echter gepaard met een simultane tegenstrijdige beweging, zegt hij, want de levensdrift van de mens biedt weerstand. De mens wil een individu blijven, hij wordt door distinctiedrift gedreven. “De behoefte om zich van de anderen te onderscheiden is de mens ingebakken”, aldus Kellendonk, in datzelfde gesprek met T’ Sas (1986). De bewegingen die eenheidsdrift en distinctiedrift veroorzaken, blijken uit de dynamiek van de minderheden in *Mystiek lichaam*⁹. De jood Pechman verlaat aan het slot van het verhaal de Doornenhof als een overwinnaar, vergezeld door Magda en Victor (ML, 449). Met dat vertrek sloopt de distinctiedrift van de minoritaire jood Gijsselharts eenheidsdrift met zijn dochter en kleinzoon. De ironie van de situatie wordt bekrachtigd door het feit dat Gijsselhart alleen achterblijft met de zoon die hij in zijn droomfamilie in geen geval een plaats gunde. Verder is ook Leendert als homo paradigma van een minderheid. Het motto toont aan dat zijn homoseksuele eenheidsdrift met zijn kunstenaarskolonie in New York onhoudbaar was. Zijn gemeenschapsideaal is uiteindelijk tot eenzaamheid geworden (ML, 412-413). Verder kan geopperd worden dat Leenderts perifere afzondering in de Doornenhof een blijk is van zijn levens- en distinctiedrift, en dus positief opgevat kan worden. De constante overgangen van eenheidsdrift naar distinctiedrift en omgekeerd tonen aan dat iedere nieuwe onderneming van meet af aan het spoor van haar voorlopigheid draagt en daardoor steeds opnieuw naar elders doorverwezen wordt.

Zelfinzicht, ironisch verteld

Kellendonks personages zijn doorgaans slechte waarnemers van de ironie van hun eigen situatie. Zij hebben er de grootste moeite mee om de paradoxen in hun bestaan onder ogen te zien en in functie van die visie te handelen of juist niet te handelen. In *Bouwval* is het alsof de verteller er telkens aan herinnert dat de verhevenheid van Ernsts verwachtingen door de laagte gecorrigeerd moet worden om de ironie van

Ernsts situatie te beklemtonen. Zo lopen Ernsts momenten van verhevenheid, zijn dans en zijn sprongen in de loods – waarvan hij de bouwvalligheid maar niet wil onderkennen – uit op een val. En wanneer hij van zijn val aan het bekomen is, wordt de zoon de visie van zijn nietszeggende, onbeweeglijke vader opgelegd (*BVL*, 75).

De spanning tussen hoog en laag is trouwens ook in de titel aanwezig. In *Bouwval* kan een tegenstelling gelezen worden tussen het naar boven gerichte ‘bouwen’ en het naar onderen gerichte ‘vallen’. Een soortgelijke dynamiek vindt in Ernsts gedachten plaats als hij naar zijn beschamende familieverleden zit te luisteren. Wanneer zijn dromen over een adellijke afkomst uit de lucht blijken te zijn gegrepen, vestigt hij na iedere ontgoocheling, iedere ‘val’, zijn hoop op een stand die zich iets lager bevindt. Hij wil er zich wel tevreden mee stellen:

Wat de kroonprins wilde weten was: waren ze rechtstreekse afstammelingen van de keizer van Atlantis? Of, *als dat te hoog was gegrepen*: konden ze hun, voor zijn part onwettige afkomst herleiden tot de koning van Hongarije? Hij was zelfs bereid zijn verwachtingen *zo laag* te stellen dat hij met een baron Van Zypflich tot Zavighem al genoeg zou nemen. (*BVL*, 42; mijn cursivering)¹⁰

In *Bouwval* is een extradiëgetische verteller aan het woord. Zijn zinnen bevatten zodanig veel ironische elementen dat beweerd zou kunnen worden dat de verteller de ironische situatie van zijn personage inziet en die ironie in zijn vertelling verweeft. Ernst is zich van die situatie echter niet bewust. Dat komt uiteraard het duidelijkst naar voren in dissonante passages.

De personages Frits Goudvis en Felix Mandaat zien op een soortgelijke manier de ironie van hun situatie in. Beiden beseffen op een bepaald moment dat zij het spoor zijn van hun eigen illusoire projecties. De ironie berust hier met andere woorden op de spanning die ontstaat uit de paradoxale discrepantie tussen illusie, werkelijkheid en de daden die de personages in functie van hun inzicht in die verhouding stellen. Deze daden stemmen absoluut niet overeen met de slotsom van hun existentiële overwegingen. Frits mag dan wel beseffen dat hij zich identificeert met een holle vaderfiguur die in feite de projectie is van zijn eigen illusoire verlangens, dat belet hem niet om – ironisch genoeg – in de voetsporen van zijn vader te treden door hem in het familiebedrijf op te volgen (*NN*, 195-197). Hij begrijpt het mechanisme van zijn ironische situatie wel, maar dat betekent nog niet dat hij in staat is om in die ironie de differentie te vatten die hem zou kunnen doen inzien dat hij anders dan zijn vader is. Het bedrieglijke identificatieproces tussen vader en zoon in *De nietsnut* gaat dus gewoon door.

In *Letter en geest* wordt Mandaat zich bewust van zijn eenzame gevangenschap in zijn solipsisme wanneer hij zich vergelijkt met een bibliotheek als opslagplaats voor taal. Er is inderdaad “geen groter eenzaamheid dan die van de taal” (*LG*, 230), beseft hij, gezien de autoreflexiviteit ervan. Mandaat geeft zich plots rekenschap van zijn zelfverwijzende aard. Tot dat inzicht komt hij in het boekenmagazijn, tijdens de nacht waarop hij het spook voor het eerst zal zien. In dat verband is Mandaats vraag aan

Van Uffel om samen met hem het spook te observeren van groot belang, merkte Agnes Andeweg op, “omdat het een poging is om de waarneming alsnog intersubjectief te maken, te delen, en zo te ontsnappen aan zijn solipsisme” (Andeweg 2007: 325). Het startpunt van Mandaats overweging werd hem overigens door Van Uffel ingefluisterd: “Een brein, heeft Van Uffel gezegd, de Kapel is net een menselijk brein.” (LG, 229) Deze uitspraak stelt Mandaat in staat om zelf een vergelijking te maken, waarin zowel de termen van de vergelijking met elkaar vergeleken worden, als hun inhoud. Die termen kunnen met andere woorden als recipiënten beschouwd worden. Op de volgende wijze worden ze met elkaar vergeleken: (1) het boekenmagazijn wordt met (2) een brein vergeleken, en ook (3) Mandaat wordt met een brein vergeleken. De passage wordt ironisch wanneer Mandaat begint na te denken over de inhoud van die termen. De inhoud van een brein bestaat namelijk uit gedachten, een bibliotheek bestaat uit boeken en boeken bestaan uit taal. Dat neemt niet weg dat die inhoud met gedachten vergeleken kan worden. Als de bibliotheek waarin Mandaat rondloopt net als een brein is, dan bevindt Mandaat er zich als “gedachte aan een zekere Mandaat” (LG, 229). Wordt de vergelijking doorgetrokken, dan zou dat betekenen dat Mandaat als gedachte in een bibliotheek, ook kan belanden in Mandaat als brein. Een oneindige reflectie is het gevolg. De inhoud gaat zijn recipiënt bevatten, waardoor het zelfverwijzende karakter van de hoofdpersoon beklemtoond wordt: Mandaat als gedachte aan Mandaat die aan Mandaat denkt die aan Mandaat denkt enz. Beide termen van de vergelijking bevatten elkaar. De vertelling gebruikt de jakobs ladder¹¹ als metafoor voor de verhoudingsdynamiek tussen de termen van de vergelijking. Het stuk speelgoed dat naar *Genesis* 28,12¹² verwijst, maakt het mogelijk om zowel de dynamiek van de ironie in die passage te illustreren, als het contradictoire gedrag waarvan de polen door hun onstandvastigheid getuigen:

Nee, [Mandaat] is ook een brein, een bewustzijn, en dan kleppert de vergelijking om, daarboven in het heiligste van de bibliotheek, net als dat speeldingetje waar hij vroeger uren zoet mee kon zijn, jakobs ladder werd het genoemd, zes houten blokjes die met strookjes canvas zo ingenieus aan elkaar vastzaten dat ze almaar om en om kon blijven klappen – een brein lijkt evenzeer op een bibliotheek. (LG, 229)

Verder kunnen de drie termen van de vergelijking ook poreus in elkaar oplossen. Mandaat wordt met een bibliotheek vergeleken, waardoor zijn solipsisme nog versterkt wordt. De verwijzing naar Plato's allegorie van de grot, uit diens *Politeia*, draagt daartoe bij. Hierdoor wordt Mandaats bewustzijn even zelfverwijzend als de taal van de boeken in de bibliotheek:

Klip klap klip klap klip klap, gaat het jakobs ladderdje. Een brein in een brein om een brein is hij, een bibliotheek in een bibliotheek om een bibliotheek, een ondoordringbaar solipsistisch systeem, een huiveringwekkende parodie op Plato's grot, waar de schimmen die je ziet door jezelf geworpen worden, waar niets verwijst naar de zekerheid van transcendent ideeën, noch van de knie die over een straatsteen schaaft, de tong die, uitgesproken, in een kus een andere tong ontmoet. (LG, 230)

Van bijzonder belang in bovenvermeld citaat is het woord “uitgesproken”. Er werd al gewezen op de onbetrouwbaarheid van de taal, zowel geschreven als uitgesproken, in Kellendonks romans. In dat verband bleek dat interpersoonlijke communicatie mogelijk was zonder uitgesproken of geschreven taal. Daar wordt een nieuw voorbeeld van gegeven. In *Letter en geest* slagen de personages er maar niet in om het woord ‘liefde’ uit te spreken, terwijl hier blijkt dat een tong wel “uitgesproken” kan worden als hij “in een kus een andere tong ontmoet.” Ook lichamelijk contact kan dus als een vorm van communicatie beschouwd worden. Taal hoeft niet als zodanig ‘uitgesproken’ te zijn om te laten “voelen” (*LG*, 258) hoe men van de andere houdt.

Er moet benadrukt worden dat in deze passage Mandaats gedachten op een vrij consonante manier weergegeven worden in de vrije indirecte rede. Daar komt verandering in net vóór de verschijning van het spook. De passage eindigt met de eerder geciteerde veralgemenende bewering over eenzaamheid en taal: “Inderdaad, Van Uffel, er is geen groter eenzaamheid dan die van de taal.” (*LG*, 230) Het valt niet met zekerheid aan te duiden of we hier met vertellerstekst of met persoonstekst te maken hebben. De volgende alinea bestaat uit één enkele zin die tussen haakjes staat: “(Maar hoorde je daar niet iets, Mandaat?)” (*LG*, 230). Mandaat zou natuurlijk tegen zichzelf kunnen spreken, zonder aanhalingstekens, maar de uitzonderlijke grafie in vergelijking met de rest van de roman wekt de indruk dat het om vertellerstekst gaat. De grafie is trouwens analoog aan de passages die in *Mystiek lichaam* tussen haakjes staan en die aan de vertellersfiguren van de Geschiedenis en zijn klerk gewijd zijn (*ML*, 415-416).

De alsmaar groter wordende dissonantie gaat gepaard met een gapende discrepantie tussen de existentiële beschouwingen die aan Mandaat toegekend worden en zijn daden. De beschouwingen verschaffen inzicht in Mandaats solipsistische gevangenschap. Mandaat handelt echter, zoals Frits aan het slot van *De nietsnut*, niet in functie van zijn voorafgaande conclusies. Meteen daarna neemt Mandaat het spook immers waar en jaagt hij als het ware een hersenschim na. Men zou zich kunnen afvragen of het verwoorde bewustzijn in bovenstaande passage exclusief of voor een groot deel aan een ironisch vertellende instantie toe te schrijven is. Die verteller zou inzicht bieden in Mandaats ironische situatie. Van Mandaat kan verwacht worden dat hij als personage niet in staat is om die stem te horen. In overeenstemming met Kellendonks definitie van de ironie zou de verteller dan ‘doen alsof zijn personage hem zou kunnen horen, zonder te vergeten dat die stem voor het personage niet waarneembaar is.

Ook Leendert getuigt van solipsisme, maar ook van veel zelfinzicht. In New York wordt hij zich bewust van zijn ironische situatie, die berust op de spanning tussen zijn solipsisme en de contingentie van de realiteit. Leendert beseft heel goed dat de levenswijze waarvoor hij bewust gekozen heeft, volledig steunt op zijn autodescriptieve performatieve taal. Door op die wijze van de taal gebruik te maken gaat hij ironisch genoeg op zijn vader lijken in plaats van anders dan hem te worden. Hier dient echter opgemerkt te worden dat de zoonfiguren, in tegenstelling tot de vaderfiguren, hun

solipsisme als iets angstwekkends ervaren, waaraan ze zouden willen ontsnappen. Patriarchen zoals Opa en Gijselhart treden op als figuren die zich liefst aan hun autonormatieve taal¹³ zouden willen blijven vastklampen.

Leenderts autonormatieve taalgebruik floreert in zijn geschriften als kunstrecensent en in zijn hoedanigheid van theoreticus achter de Wild Boys. In beide functies is hij een autoriteit die talig uitdrukt, vertelt wat 'is'. De vertelling laat zien dat die bewust opgevoerde illusies blijven duren zolang hun onhoudbare karakter niet door contingente uitwendige feiten aangetoond wordt. Daarmee worden feiten bedoeld die in Leenderts vertelling geen plaats vinden. In *Mystiek lichaam* treedt geen dissonante verteller op die, zoals in *Letter en geest*, in zijn vertelling inzichtelijk commentaar levert op Leenderts ironische situatie. In dit geval verneemt de lezer via de vertelde handelingen van het personage hoe ironisch de situatie is:

Als [Leendert] het lichaam van de jongen tegen zich aan hield, zijn haar rook, en huid wreef over huid, zachtjes en vriendelijk zwetend, dan was de wereld van tijd en verval, van de vrouw, slechts schijn. (*ML*, 378)

In New York handelt Gijselharts zoon *alsof* zijn illusies niet onderhevig zijn aan een lineaire tijdsopvatting. In zijn handelingen stelt hij zich negerend op. Leendert gedraagt zich tegenover de lineaire tijd zoals zijn vader zich met hem gedraagt: negatieve. Het verschil tussen beiden is dat de zoon zich bewust is van de kunstmatigheid van die opstelling. Leendert vergeet niet dat hij maar 'doet alsof'.

In New York evolueert Leendert van een bestaan dat bewust geregeld is volgens een taalgestigd en geïdealiseerd – en vandaar ook gesloten – homoleven, naar een bestaan waarin het gesloten karakter van dat universum in twijfel getrokken wordt. Hij krijgt dus steeds meer inzicht in het ironische karakter van zijn levensgang. De periode waarin het illusoire leven triomfeert, heeft de trekken van een cyclus met een aanwijsbaar startpunt en een aanwijsbaar einde. Het is namelijk het leidmotief van de roze champagne dat de cyclus opent (*ML*, 370) en afsluit (*ML*, 383). Dat motief duikt op in de context van Leenderts kennismaking met de rijpere jongen. Hun ontmoeting vindt plaats op het huwelijk van een vriendin van Magda, Liliane, die trouwt met de joodse homopedofiel Scott. Tussen Scott en Bruno Pechman kan een parallel getrokken worden. Victors vader is ook een jood en wordt op zijn werkplek verdacht van homopedofiele betrekkingen met zijn patiënten (*ML*, 332). Het huwelijk tussen Scott en Liliane, waarop Magda zo jaloers reageert, kan daardoor beschouwd worden als een aankondiging van Magda's relatie met Pechman. Op uitnodiging van Liliane en Scott brengen Magda, Leendert en de rijpere jongen de huwelijksnacht samen met hen door. 's Nachts drinkt het hele gezelschap roze champagne. "Om halfvijf bleken Broer en de rijpere jongen, tot hun eigen en ieders verbazing, verward in een kus." (*ML*, 370) Ironisch genoeg blijkt de huwelijksnacht van Liliane en Scott dus ook de huwelijksnacht van Leendert en zijn jongen te zijn. Een tweede geval van situationele ironie die Leendert meteen beseft, betreft de (on)eerlijkheid van de kus. Die kus is ernstig en tegelijk ook niet. Het hangt af van het perspectief:

Het drong tot Broer door dat deze kus, die naar binnen toe van een onstuitbare ernst was en de kus van zijn leven zou blijken, van buitenaf werd opgevat als een koddige nepkus. (*ML*, 371)

Het leidmotief van de roze champagne duikt later in de roman weer op als de rijpere jongen na een verblijf in een New Yorks ziekenhuis zwaar ziek bij Leendert verschijnt. Hij is dan zwanger van de dood. Die scène wordt overgedaan door Leenderts zus Magda, die in Nederland ondertussen zwanger van het leven bij Gijselhart aanklopt. Iets later zal Leendert ook bij zijn vader gaan inwonen, maar ditmaal wel *ironisch* de dood dragend, aangezien Leendert vermoedt dat hij dodelijk ziek is en zijn gedrag op dit vermoeden afstemt. Nergens in de tekst is echter duidelijk aantoonbaar dat hij wel degelijk besmet werd.

Wanneer Leendert zijn jongen binnenlaat, krijgt hij van hem te horen dat de artsen in zijn lichaam een dodelijke bloedziekte hebben ontdekt. Hun zogenaamde homoseksuele onsterfelijkheid krijgt voor het eerst een deuk. Dat gebeurt niet alleen door de aankondiging van de artsen, Leendert ziet ook de bewijzen van de homoseksuele sterfelijkheid. De jongen draagt namelijk een drain waarin lymfevocht opgenomen wordt, “een plastic appeltje aan een plastic steel” (*ML*, 382). De vergelijking met de appel is niet gratuit. De jongen doet Leendert van zijn vocht proeven, waardoor Leendert ‘voelbare’ kennis en inzicht krijgt in de ironie van zijn situatie, net zoals Adam en Eva appels aten van de boom der wijsheid om hun bestaan te doorgronden (Gen. 3). Verder kan nog een parallel getrokken worden met de katholieke eucharistie¹⁴. Ook daar ligt het drinken van in bloed veranderde (champagne)wijn aan de basis van een geloofsbelijdenis. Erfzonde en eucharistie worden ironisch met elkaar verbonden:

De jongen draaide het [appeltje] open. Hij hield de onderste helft aan Broer voor. ‘Je kunt me bewijzen dat je niet in mijn dood gelooft. Door dit op te drinken.’ Er zat een dik vocht in de dop, wat verkleurd door bloed. Het leek op roze champagne. (*ML*, 382)

Broer drinkt van het vocht, maar het effect op hem is radicaal anders dan zijn partner verwacht, die hoopt Leendert verder te doen geloven in hun geïdealiseerde homoseksuele liefde. “‘Heb je het *gezien*? Geloof je me nu?’”, vraagt de rijpere jongen aan Leendert (*ML*, 382; mijn cursivering) alsof hij een ongelovige thomas was. Leendert *ziet* op dat ogenblik inderdaad. Wat hij waarneemt, opent zijn ogen echter zodanig dat hij er zijn geloof door verliest:

Het filterum, dat vettig, een zweempje bitter, grotendeels naar niets smaakte, onttoverde hem. Hij werd van de jongen weggejaagd [...]. Hij stond tegenover een vreemde. De gedeukte borst, de schouders recht als een juk, groene ogen met hun duistere hoeken, hij kon zich niet herinneren waarom hij daarvan had gehouden. (*ML*, 382-383)

Er ontstaat dus een ironische omkering waarin geloofsverzaking gepaard gaat met bijdrage tot kennis. Het ‘zien’ dat de rijpere jongen hier aan Leendert voorhoudt, is

een ‘niet willen zien’. Die ontkenning van het zien is een echo van een andere ontkenning van de waarneming, die vroeger plaatsvond, toen Leendert nog wel wilde geloven:

[De rijpere jongen] hield alleen zijn linkerhandpalm omhoog, een gebaar van vroeger, wanneer hij zondagsavonds op de trein naar Den Haag werd gezet door Broer, die dan zijn veel kleinere rechterhand op de andere kant van het treinraam legde. ‘Zie je wel, past precies!’ deden hun monden dan aan weerszijden van het glas. (*ML*, 383)

Aan het einde van zijn New Yorkse avontuur is Leendert in staat om zijn situatie in haar ironische veelzijdigheid waar te nemen. Hij krijgt inzicht in wat zijn ‘homoseksuele conditie’ genoemd zou kunnen worden, waarin homoseksualiteit en sterfelijkheid toch in aanraking met elkaar kunnen komen. Ook merkt Leendert de situationele ironie van heteroseksuele relaties op. Hij stelt vast dat de kinderloze geslachtsomgang hoogtij viert. Zijn de homo’s “tot imiteren en overdrijven gedoemd” (*ML*, 390) van heteroseksuele relaties, dan gaan de hetero’s de kinderloze homo’s nabootsen om het seksuele genot deelachtig te worden. Vanuit Leenderts oogpunt hebben seksuele betrekkingen plaats louter voor het genot, zonder bijdrage tot de geschiedenis van het vlees. Hij gaat het felst tekeer tegen de feministen.

Het matriarchaat is de beurs van de feministische molm, het bezwijkt onder zijn eigen weelde. Om het hardst betogen vrouwen dat de voor hen voordelige natuurlijke orde een vrouwvijandige kerker is. Ze eisen dat de greep van de mannelijke cultuur op hun levens verstevigd wordt. Ze kwellen zich af met nieuwe rolpatronen, ontmoetingsroosters, ochtend- en avondpillen, pessaria, spiraaltjes, sterilisaties, vruchtafdrijvingen, een hele technologie wordt er ontwikkeld, alleen opdat ze het paradijs van de homo deelachtig mogen worden. Degenen in wier ogen wij bestaan spiegelen zich aan ons. De geïmiteerden gaan hun imitators imiteren. Het komt eens te meer neer op de teloorgang van de smaak. Het is de eindzege van de kunstmatigheid. (*ML*, 391)

Bovenstaand citaat wordt door Leendert in de directe rede uitgesproken. Voor het begrip van het mechanisme van de ironie is het belangrijk om te weten dat dit citaat deel uitmaakt van een lang gebed dat door Leendert uitgesproken wordt voor de kamer van zijn stervende jongen. Het begint als een blasfemische herschrijving van een weesgegroet dat hij niet tot Maria maar wel tot zijn zus Magda(lena) richt (*ML*, 387). Het inzicht in de situationele ironie waarvan Leendert hierboven getuigt, spreekt hij met andere woorden uit in een rede die op zich al ironisch is en zo de ernst van de inhoud ondergraaft. Daarenboven merkte Boon (1998a: 68) op dat de titel van het hoofdstuk, *Envoi*, de kunstmatigheid van Leenderts woorden extra benadrukt, aangezien het een verwijzing is naar de rederijkers.

De ironie van de situatie die door Leendert aangekaart wordt, berust voor een deel op een eindeloze dynamiek. Het hedendaagse matriarchaat is, juist zoals de homo’s, kunstmatig omdat dat matriarchaat het resultaat is van een reeks imitaties waaraan zij zelf meedoet. Die iteratie gaat maar door: de homo’s blijven de heterokoppels imi-

teren die zelf de homo's nabootsen. Het is een eindeloze weerspiegeling. De blik van Leendert is helder genoeg om die beeldenmassa te deconstrueren en te onderzoeken wat die beelden van elkaar onderscheidt. Hiertoe was Frits niet in staat, wat hem ertoe leidde uiteindelijk zijn vader te blijven nabootsen. In dat opzicht berust inzicht in ironie grotendeels op differentiatievermogen¹⁵. In Kellendonks romans betekent het besef van de complexiteit die inherent is aan de ironie een meerwaarde. Paradoxaal genoeg wordt er meer vertrouwen gehecht aan wat het onbetrouwbare van een visie laat zien.

Machtsposities

Bij het inzicht in ironie zijn ten minste drie verschillende instanties betrokken, zo blijkt uit Kellendonks romans. Ten eerste is er het personage (en zijn focalisatie). Dat personage beschikt niet altijd over voldoende inzicht om zijn eigen situatie als ironisch te beschouwen. En als uit zijn bewustzijnsweergave blijkt dat hij daartoe wel in staat is, rijst de vraag of zijn daden in de lijn liggen van zijn existentiële inzichten. Vaak blijkt dat daad en woord – in gedachten en uitgesproken – niet altijd even goed op elkaar afgestemd zijn. De tweede waarnemende instantie waarmee rekening gehouden moet worden, is de verteller. Hier moet bekeken worden hoe die instantie zich verhoudt ten opzichte van het personage en van zijn situatie. Is er sprake van consonantie of eerder van dissonantie? En geeft die dissonantie dan aanleiding tot een ironische verhouding tussen personage en verteller? In geen enkel geval mag de waarneming van de derde instantie vergeten worden, die in iedere lectuur het laatste woord heeft: de lezer. De werkdefinitie die hier gehanteerd wordt, beschouwt ironie als een leeseffect. De verteller en zijn eventuele ironische intenties blijven dus ondergeschikt aan de lezer en zijn interpretatie (Hutcheon 1995: 11).

De passages die hierna aan bod komen, ontlenen hun ironie voor een deel aan het feit dat zij het statuut van de verteller direct problematiseren. In dat opzicht staan zij dicht bij de zogenaamde romantische ironie – en meteen ook Kellendonks opvattingen over de ironie – aangezien zij de werkelijkheidsillusie van de vertelde wereld verstoren. Hiermee scheppen zij kritische distantie en leggen zij de nadruk op het kunstwerk an sich. Op die manier komt de afstand tussen vertellers, personages en handelingen duidelijker naar voren, en kan dieper ingegaan worden op de machtsverhoudingen tussen lezer, personage en verteller.

Herhaaldelijk werd vastgesteld dat de vertellers in Kellendonks romans meer inzicht in de situationele ironie van hun personages bezitten dan de personages zelf. Voor de weergave van de ironische situatie kan de verteller kiezen voor een stijl die de ironie van de situatie toelicht. Dat geldt bijvoorbeeld voor de landschapsbeschrijvingen in *Bouwval*, waar herhaaldelijk hoog en laag op een contradictoire manier met elkaar in botsing komen (BVL, 61). Daardoor wordt de indruk gewekt dat de instantie die bewust van ironie gebruik maakt, zich in een machtspositie bevindt, zoals ook door Hutcheon (1995: 17) beweerd werd. Bij Kellendonk stemt die macht voornamelijk

overeen met het inzicht in (of de kennis van) de existentiële conditie van het (niets-vermoedende) personage¹⁶.

Als de vertellerstekst extern focaliseert en de verteller dus dissonant kan optreden als instantie die meer weet dan zijn personage of al iets wist voordat zijn personage van die kennis enig besef had, wordt de ironische afstand tussen personage en verteller zeer duidelijk. Die afstand wordt nog groter als de verteller blijk geeft van zijn kennis op momenten waarop het personage door zijn (taal)handelingen zijn onwetendheid demonstreert. Ook verkleinen dergelijke ironische procédés de afstand tussen lezer en verteller. Door de kennis die de verteller met zijn lezer deelt, ontstaat medeplichtigheid.

De metafictionele passages in *Letter en geest* kunnen beschouwd worden als een illustratie van de macht van de verteller. De verteller die we in het incipit ontmoeten, is raadselachtig. Hij lijkt tot het bibliotheekgebouw te behoren waar Mandaat honderd dagen lang werkzaam zal zijn. Zijn ironische beschrijving van het gebouw herinnert aan de beschrijvingen in *Bouwwal*. Verhevenheid wordt door laagte gecorrigeerd:

Een geleerd man, Van de Kerckhove genaamd, heeft ooit betoogd dat de gracht waaraan ons gebouw ligt de langste van de wereld zou zijn, want verderop verandert ze van naam, loopt door tot in de Rijn en de Rijn mondt, zoals bekend, uit in de zee. Ze zou ook de mooiste gracht van de wereld zijn, want ze is de mooiste gracht in de fraaiste stad van de prachtigste provincie van Nederland en zoals bekend is Nederland de parel van Europa, dat, op haar beurt, de keizerin der continenten is. Helaas kan ons gebouw zelf op geen enkele superlatief aanspraak maken. (*LG*, 203)

In dit geval is de verteller duidelijk een instantie die in staat is om een geval van situationele ironie waar te nemen. Hij kan het onderscheid maken tussen enerzijds talige pretenties die te nemen zijn voor wat ze waard zijn (voorwaardelijk, interpretatief, selectief en vandaar onbetrouwbaar) en anderzijds de bescheidenheid van het gebouw. Die laatste ruimte contrasteert fel met de talige superlatieven die toegepast worden op de rest van de wereld. Dat de verteller over veel inzicht beschikt, blijkt uit het feit dat hij van meet af aan weet dat het bibliotheekgebouw gewoonweg niet kan voldoen aan Mandaats hoge verwachtingen, Mandaats ‘superlatieven’. Na slechts een tiental bladzijden, met onder andere een passage over Mandaats solipsisme, staat er: “Wie zich zo verheft brengt de wereld ten val. Mandaat is nu hier om zichzelf ten val te brengen.” (*LG*, 215)

Janus Linmans (2006: 15) noemt die ‘wij’ die in *Letter en geest* het woord voert “het *corpus mysticum*, de gemeenschap van lezers, schrijver en bibliotheekmedewerkers, de ‘gelezenen’.” Of alle leden van deze gemeenschap, inclusief de schrijver – wat ook met de term “schrijver” bedoeld wordt – even goede waarnemers zijn, valt naar mijn mening niet te bepalen¹⁷. Wel spreekt het volgens mij voor zich dat de verteller hier veralgemenend spreekt, hierop wijzen formuleringen als ‘naar het schijnt’, ‘wat beweed, verteld wordt’, wat “ooit betoogd” (*LG*, 203) werd. Daarmee wil ik niet beweren dat het individu dat tot het gebouw behoort, het waarnemingsvermogen van

de verteller ook deelt. Eerder ben ik van mening dat die stem een weergave is van een meervoud dat over een uitgebreide kennis beschikt, zoals dat ook het geval is voor de stem van een tragisch koor. Het is de meervoud, de opsomming an sich die de toegang tot kennis is.

Die verteller beschrijft de stilte in de bibliotheek als volgt: “Het is hier altijd Pinksteren.” (*LG*, 220) Iets verder beweert hij: “Het is hier net zo stil als in een trappistenklooster [...]. Ons personeel dient over die stilte te waken.” (*LG*, 221) Dezelfde paragraaf bevat een alinea waarin de bedrijvigheid in de personeelskantine beschreven wordt. Die alinea kondigt een contrast aan, want ze begint met een “Maar” (*LG*, 221). De lezer verwacht dus een nadrukkelijke tegenstelling tussen de drukte in de kantine en de voorafgaande beschrijving van de stilte. Wat volgt is echter de beschrijving van de onmacht tot communicatie. Wat aangeboden werd als een tegenpool van de stilte, is in feite een ander paradigma van de stilte:

Veel personeelsleden proberen allang niet meer om met elkaar te praten. [...]
Er zijn er ook die manhaftig pogen om toch een conversatie gaande te houden.
Er wordt een verbaal soort domino gespeeld. (*LG*, 222-223)

De paragraaf eindigt met een alinea die eerder al door Piet Kralt (1988: 121) werd ontleed. Het betreft uitzonderlijke momenten waarop toch gesproken wordt. De personeelsleden vertellen dan “sterke verhalen” (*LG*, 223). De alinea wordt hieronder volledig weergegeven:

Vroeg of laat maar onafwendbaar komt er dan een moment dat Mandaat telkens met afgrijzen tegemoetzielt: het moment voor de sterke verhalen. Iedereen blijkt ooit te hebben gekoördanst [sic] boven de afgrond van de dood. Koperen ketel met volgroeide palmboom stort neer vlak voor de voeten van de argeloze wandelaar. Men heeft, zoals dat heet, geluk gehad. Onstuitbaar dalen de spoorbomen, de hekken rammelen, reeds nadert de trein en nog altijd is er geen beweging te krijgen in de auto die dwars op de rails staat. Bus gemist en daardoor op het nippertje ontkomen aan gruwelijke hotelbrand. Voor hetzelfde geld had men op de plek kunnen staan waar de bliksem insloeg. Wat een mazzel! Men feliciteert zichzelf. Er is bijzondere genade verleend. Deze mensen, zoals ze hier zitten, hadden evengoed mordsdood kunnen zijn. Men leeft omdat men niet gestorven is. Bent u niet blij, meneer Mandaat? (*LG*, 223)

In zijn artikel vraagt Kralt (1988: 121) zich af of de voorlaatste zin van Mandaat of van de verteller is. Kralt gaat ervan uit dat de verteller een bibliotheeksmedewerker is (“ons gebouw”, “ons personeel”, “hier”). Logischerwijze is het dan onmogelijk voor die verteller om de gedachten van Mandaat weer te geven. Hij kan niet tegelijkertijd ik-verteller en alwetend zijn. Zouden die woorden dan toch van Mandaat zijn? Misschien gaat het wel om zelfspot van het personeel. “Maar het is niet uit te maken hoe het zit” aldus Kralt (1988: 121), die in die irrationele polyfonie een aporie vaststelt. Wel staat volgens mij vast dat de verteller ook hier de vertegenwoordiger is van een onbepaalbaar meervoud. Hij is in staat om Mandaats situationele ironie in te zien en die als zodanig te vertellen.

De vraag naar de oorsprong van de bewustzijnsvoorstelling kan worden verhelderd door de hele laatste alinea in aanmerking te nemen. In de eerste zin is duidelijk een alwetende verteller aan het woord, die echter Mandaats waarneming in de daaropvolgende zinnen inleidt. Er vindt, met andere woorden, een verschuiving plaats van dissonant naar consonant. Die verschuiving gaat met een stijlverandering gepaard. De stijl wordt synthetischer, wat duidt op een directere beleving van de informatiestroom, dicht bij het personage dus. Een zin als “Wat een mazzel!” is trouwens eerder spreektaal. Vanaf de derde laatste zin treedt de verteller opnieuw meer op de voorgrond. “Deze mensen” drukt immers distantiëring uit, hoewel de aanwezigheid van “hier” weer wijst op een directe beleving van de gebeurtenissen. In de voorlaatste zin treedt de verteller helemaal op de voorgrond door de nodige conclusies te trekken. Die dissonantie wordt benadrukt wanneer de verteller zich direct tot een nietsvermoedende Mandaat lijkt te richten.

Dat de laatste zinnen eerder tot het bewustzijn van de verteller behoren, blijkt uit het feit dat ironisch op een waarnemingsvermogen wordt geattendeerd dat het mogelijk maakt om superlatieven te ondermijnen en er door middel van de stijl de inherente laagte van te doen uitkomen. De sterke verhalen zoals zij verteld worden, vallen op door hun overdreven karakter en door hun juxtapositie¹⁸. De contingentie waaraan we ons (over)leven te danken hebben – want daar komt het in die sterke verhalen op neer – wordt in de voorlaatste zin absurdistisch verwoord: “Men leeft omdat men niet gestorven is.” (LG, 223)

De laatste zin “Bent u niet blij, meneer Mandaat?” (LG, 223) kan op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. De meest voor de hand liggende interpretatie is dat deze zin door de verteller uitgesproken wordt zonder dat Mandaat er besef van heeft. Vanwege de dissonantie zou dan een ironische afstand ontstaan tussen de verteller en zijn personage. De verteller heeft kennis van de ironische situatie waarin Mandaat zich bevindt en speelt daar schertsend op in door aan Mandaat een vraag te stellen die hij toch niet kan horen. In dat geval heeft Mandaat geen besef van zijn situatie en handelt hij nietswetend voort. Een tweede mogelijkheid is dat Mandaat zichzelf deze vraag kan stellen. Misschien is hij blij omdat hij de gelegenheid gekregen heeft om de ironie van zijn situatie in te zien, namelijk de laagte die onherroepelijk met de verhevenheid van zijn verwachtingen gepaard gaat. Heeft Mandaat de ironie van zijn situatie niet gesnapt, dan is hij gewoon blij dat hij nog in leven is, want hij heeft in die sterke verhalen gehoord hoe gevaarlijk het leven wel kan zijn. Een laatste mogelijkheid is dat Mandaat die ironie wel waargenomen heeft, maar zijn handelingen niet afstemt op zijn bevindingen. De vraag zou dan toch een weergave zijn van Mandaats bewustzijn. Op die manier zou hij ironisch bijdragen tot de ironie van zijn situatie, zoals Leendert in *Mystiek lichaam*. Het personage is zich dan wel bewust van de ironie van zijn situatie, maar doet niets om aan die ironie te ontsnappen.

De vraag naar Mandaats besef van zijn situatie wordt in het laatste hoofdstuk van de roman nog nadrukkelijker gesteld. Dat hoofdstuk draagt de titel “Laatste rit” (BVL, 277) en vertelt Mandaats laatste rit naar huis. Herhaaldelijk doorprijkt de vertelling

de werkelijkheidsillusie door in te gaan op het kunstmatige karakter van de personages en in een parallelle diëgese een lezerfiguur te laten optreden met wie de lezer zich kan identificeren:

Het vergaat [Mandaat] zoals de lezer die in zijn linkerhand een flink pak papier houdt en tussen de vingers van zijn rechterhand nog maar een paar velletjes. De lezer voelt voor het eerst papier, niet meer dan papier. Hij betrapt zich erop dat hij leest zoals een kat televisie kijkt: hij ziet enkel letters, zwarte drukinkt. Hij merkt dat hij op een stoel zit, in een kamer met witte muren. Er tikt een klok. Zijn been tintelt. Memento mori! Zo meteen is het verhaal afgelopen. Wat hij heeft gelezen is een boek, een ding, dat hij straks zal dichtklappen, met een tik zal bijzetten in zijn boekenkast, tussen de andere banden, gerangschikt volgens alfabetische willekeur, misschien om het er nooit meer uit te pakken. 'Nog niet! Laat die woordmagie nog even doorwerken! Laat nog even de taal mijn lichaam zijn!' Maar in zijn longen verzamelt zich al adem. Straks zal hij met een zucht overgaan tot de andere wereld die het boek omringt, zoals de dood het leven. (LG, 277-278)

De lezer wordt eraan herinnerd dat hij *slechts* een boek leest. Zo ontstaat een kritische distantie tussen lezer en leesobject. Tegelijkertijd biedt de vertelling aan de lezer inzicht in zijn eigen ironische situatie. De vertelling doet een paradoxale spanning ontstaan tussen de echte lezer en een tekstueel evenbeeld beeld van de lezer als lezer. De lezer krijgt de boodschap dat het bedrieglijke identificatieproces waaraan hij hoogstwaarschijnlijk heeft meegedaan, bijna over is. Door een lezerfiguur te laten optreden wordt het mogelijk om een oneindige ironische redenering op gang te brengen, die analoog is met de oneindige weerspiegeling waarvan Mandaat in de bibliotheek het object was. Mandaat trad er op als gedachte aan zichzelf, vandaar een Mandaat die aan een Mandaat denkt, die zelf aan een Mandaat denkt enz. Hier ontstaat het beeld van een lezer die zichzelf leest, en die lezer is zelf over zichzelf aan het lezen, enz.

Soortgelijke aanwijzingen scheppen een speciale band tussen verteller en lezer. Het is mogelijk om aan te nemen dat de lezer dankzij zijn specifieke geprivilegieerde status het object is van een bevoorrechte communicatiedaad tussen verteller en lezer¹⁹. De informatieverdeling door de verteller kan op een zodanige manier door de lezer geïnterpreteerd worden dat hij besef krijgt van zijn bevoordeelde status²⁰. Dat is echter helemaal niet het geval voor Mandaat. Het is niet duidelijk in hoeverre de passage in de directe rede in bovenvermeld citaat (LG, 277-278) een consonante weergave is van Mandaats denken. Misschien is hier een ironische verteller aan het woord die dissonant uitdrukt wat Mandaat op dat ogenblik had kunnen denken, maar van wie het personage in feite geen enkel besef heeft.

Via de informatie die de verteller geeft, kan de lezer meer zelfkennis verwerven, bijvoorbeeld meer inzicht in de ironie van zijn leesgedrag. Het is verder mogelijk voor de lezer om de verteller te antropomorfiseren tot een instantie die hem een spiegel voorhoudt waarin macht te ontwaren is. De verteller laat hem immers zien hoe hij in

staat is om van dode letters een werkelijkheidsillusie te maken. De illusie zoals die in *Letter en geest* voorgesteld wordt, duurt zolang de lezer zich in de vertelling inleeft. Zij verdwijnt op het moment waarop de lezer zich van het bedrieglijke karakter van zijn denken bewust wordt. Dit zou betekenen dat die macht ironisch genoeg verdwijnt met het besef van die macht. De bewustwording van de macht valt namelijk samen met de bewustwording van de ironie, die het einde van de werkelijkheidsillusie inluit. Dat neemt niet weg dat om het even welke lezer in een dergelijk geval voor een ‘ironische’ lectuur van de vertelling zou kunnen kiezen. Daarmee bedoel ik een lectuur waarin de werkelijkheidsillusie samengaat met het simultane besef van haar kunstmatige, bedrieglijke karakter

In het eerder vermelde citaat treedt Mandaat op als de instantie die niet wil dat de lezer zich rekenschap geeft van zijn drogbeeld om het personage nog verder te laten leven (*LG*, 278). Zo wordt de ironische spanning waarneembaar tussen de taal als levenloze letter en de taal die illusoir tot leven wordt gebracht. Ook wordt het daarmee mogelijk om de hint naar de tweede brief van Paulus aan de Korintiërs in de titel van de roman (*Letter en geest*) te beschouwen als een boodschap ter attentie van de lezer. Een van die lezersfuncties is onder meer de rol van de geest die levend maakt:

Hij heeft ons geschikt gemaakt om het nieuwe verbond te dienen: niet het verbond van een geschreven wet, maar dat van zijn Geest. Want de letter doodt, maar de Geest maakt levend. (Paulus 2 Kor 3,6, uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)

Het beeld dat de vertelling van de lezer schept, is in *Letter en geest* dat van een instantie die het leven geeft, maar het leven ook ontnemt als hij met lezen ophoudt of zich bewust wordt van het kunstmatige karakter van de taal. Bij nader inzien is dat standpunt slechts voor een deel houdbaar. Logischerwijze hangt het (voort)bestaan van het vertelde personage natuurlijk ook af van de verteller die het personage vertelt. Zo bekeken is het personage een ironisch product, want het is het resultaat van (ten minste) een dubbele daad: de vertelling enerzijds en de lectuur van die vertelling anderzijds. Mandaat houdt niet alleen op met bestaan als de lezer ophoudt met lezen of zich van zijn daad bewust wordt, maar ook als de verteller aan het einde van het verhaal ophoudt met vertellen. En wat Mandaats bestaan in de vertelling betreft, is het de verteller die aan het einde van zijn relaas over Mandaats uiteindelijke oplossing in de taal beslist. Tezelfdertijd bevestigt hij het kunstmatige karakter van zijn vertelling door geen punt – als leesteken – aan het einde van zijn vertelling te plaatsen, maar met het woord ‘punt’ te eindigen (*LG*, 287). Dat blijkt ook duidelijk als in het laatste hoofdstuk een bijna 5 pagina’s lange passage ingelast wordt over een afscheidsborrel, net na de passage waarin de stem aan Mandaat vertelt dat het onder diens schedel echoot om nog even te mogen blijven. De lezer is dan niet de enige die Mandaats leven verlengd heeft door de genoemde bladzijden te lezen en zich door de werkelijkheidsillusie te laten meeslepen. Ook de verteller die het verhaal op dat ogenblik vertelt, verlengt Mandaats bestaan met de zinnen die hij toevoegt door het personage herinneringen te laten ophalen. De verteller mag aan de lezer dan wel een spiegel van

macht voorhouden, eigenlijk staat hij grotendeels zelf in voor het voortbestaan van zijn personages. Hieraan moet toegevoegd worden dat de lezer zich ook identificeert met de verteller en diens visie²¹. Zo blijkt dat de lezer voor een deel afhankelijk is van de instantie die aan de lezer zijn macht verleent en door de lectuur van diezelfde lezer in het leven geroepen wordt²².

De Geschiedenis, zijn geschiedenis en wiens klerk?

In het eerste hoofdstuk van het derde en laatste deel van *Mystiek lichaam* verneemt de lezer plots dat de vertelling uitgevoerd wordt door ten minste twee aanduidbare stemmen die op een ironische wijze met elkaar vervlochten zijn. Die nevenschikking van stemmen die hetzelfde vertellen maar tegelijkertijd ook anders, draagt bij tot het contradictoire karakter van de ironie in de roman. Hutcheon (1995: 60-66) spreekt op dat gebied van de ‘inclusieve’ en ‘differentiële’ semantiek van ironie. De betekenis van ironie is simultaan meervoudig en verschillend van de letterlijke betekenis van de ironische uiting.

De eerste aanduidbare stem is een klerk. Hij tekent het verhaal op of toch een groot deel ervan. Daarnaast treedt ook een personificatie van de Geschiedenis op die tot de klerk spreekt. De passages waarin ze allebei optreden, staan tussen haakjes. Over beide instanties beweerde Kellendonk in een interview met Hans van Daalen:

[De klerk] is degene die het verhaal optekent. Dat ben ik dus, althans een functie van mij. De Geschiedenis, die hier expliciet sprekend wordt ingevoerd, is weer een andere functie. Door middel van de haakjes word je als lezer buiten het verhaal getrokken, je wordt gedwongen over het verhaal als zodanig na te denken. Er zat op dat moment een vaart in het verhaal, het boek schreef zichzelf en ik heb mezelf op die manier even een halt willen toeroepen. Ik ben in die passages bezig om mijn schrijversbewustzijn in verschillende delen op te splitsen. Ik laat die delen met elkaar in discussie gaan. (Kellendonk in gesprek met Van Daalen 1988: 12-13)

Kellendonk beschouwt het optreden van beide instanties met andere woorden als een middel om zijn schriftuur ter discussie te stellen.

Een rationele blik op het verhaal biedt het optreden van de Geschiedenis en haar klerk in ieder geval niet. Het is bijvoorbeeld niet duidelijk of de klerk het personage van de Geschiedenis hoort spreken. Vandaar dat niet beweerd kan worden dat de Geschiedenis *Mystiek lichaam* aan haar klerk dicteert. Wel is het zo dat de Geschiedenis van haar klerk verwacht dat hij (of zij) de geschiedenis van de familie Gijssels volgens haar eigen verlangens optekent. Verder kan worden opgemerkt dat deze passages die tussen haakjes staan, voor een groot deel in de vrije indirecte rede zijn en dat het weergegeven bewustzijn deels aan een ironische verteller van de Geschiedenis en haar klerk zou kunnen worden toegeschreven.

De verhouding tussen de Geschiedenis en haar klerk doet denken aan de verhouding tussen de koninklijke Opa en zijn nar Theet in *Bouwval*. In beide gevallen wordt de

verwachte logische hiërarchie op losse schroeven gezet. De klerk wordt voorgesteld als één der “klerken van Clio” (*ML*, 399), de muze van de Geschiedenis in de Griekse mythologie. Hij is dus een ondergeschikte, aangezien hij ten dienste staat van de Geschiedenis. Het blijkt dat Clio’s klerken echter meestal geschiedenissen schrijven die *niet* aan haar verlangens voldoen: “Ach, schreven alle klerken van Clio maar zulke zalige geschiedenissen.” (*ML*, 399) Deze geschiedenis vormt voor de Geschiedenis met andere woorden een uitzondering. Deze vaststelling verklaart ook waarom de Geschiedenis “[zich nu] *behaaglijk* nestelde [...] in deze geschiedenis der Gijsselharten.” (*ML*, 399; mijn cursivering) De vertelling stelt haar voor alsof ze tevreden is dat er eindelijk nog eens een geschiedenis verteld wordt waarmee ze zich kan identificeren. De Geschiedenis kon haar zelfbeeld niet meer herkennen in haar geschiedschrijvers. Iets verder zal echter blijken dat het vervolg van de vertelling niet meer met haar verwachtingen overeenstemt.

De Geschiedenis voelt zich aangetrokken tot het verhaal van haar klerk door haar (Bijbelse) voorliefde voor teleologische zingeving aan haar eigen bestaan. In haar eenduidige rechtlijnigheid streeft zij naar de voltooiing van het Verbond waarvoor zij staat en waarvan de regenboog het Bijbelse symbool is (Gen., 9)²³:

Al te lang was ze aangezien voor gedane zaken, historie, terwijl ze toch het Verbond was, de regenboog die het verleden aan de toekomst en de aarde aan de hemel had gekoppeld. Hier kon ze zich weer in haar ware gedaante tonen, zoals ze lang geleden boven de wateren der vergetelheid aan Noach was verschenen. (*ML*, 399)

Een actualisering van het “Verbond” (*ML*, 399) waar zij voor staat, meent de Geschiedenis te herkennen in de vertelling van deze geschiedenis, die vanuit haar oogpunt een paradigma van de Geschiedenis wordt. Op dat ogenblik is in de diëgesis Victor geboren. Hij leeft samen met zijn moeder en zijn grootvader op de Doornenhof. Leendert en Pechman zijn dan nog niet aangekomen²⁴.

([...] ‘Nu nog een slotakkoord, klerk, een beetje toekomstmuziek. De regenboog houdt in de verte ineens op, en al kan de snuggere lezer nu zelf wel uitrekenen waar het potje met goud begraven is, het zou aardiger zijn als jij dat voor hem deed.’) (*ML*, 400)

Als de vertelling van de klerk overeenstemt met de uitgesproken – door de klerk niet noodzakelijk gehoorde – verlangens van de Geschiedenis, dan wordt de taal van de Geschiedenis vanuit haar oogpunt *eenduidig* autonormatief, al wordt die taal door een andere instantie, namelijk haar klerk, gehanteerd. Het vertelde wordt dan vergelijkbaar met Opa’s opvattingen in *Bouwval*. Opa is zich in die roman van de ironie van zijn taaluitingen bewust, aangezien hij wel beseft dat de toekomst die hij in zijn woorden laat doorschemeren niet overeenstemt met de toekomst die hij met zijn daden veroorzaakt heeft. In *Mystiek lichaam* is de Geschiedenis zich ook van de ironie van haar situatie bewust, als zij constateert dat de materialisatie van haar verlangens afhangt van het vertellen van haar klerken.

Bart Vervaeck (1993b: 358) noemde de ironie bij Kellendonk “een balans: zij laat het verlangen toe en relateert het tegelijkertijd.”²⁵ In *Mystiek lichaam* zijn de verlangens van de Geschiedenis duidelijk gerelativeerd: zij is met handen en voeten gebonden aan de geschriften van een klerk van wie zelfs niet vaststaat dat hij haar hoort. De ironische spanning tussen de klerk en de Geschiedenis wordt nog vergroot, doordat de Geschiedenis de enige is die zich uitdrukt, terwijl haar klerk geen woord uit. Hij wordt voorgesteld als een passieve uitvoerder. Toch kan beweerd worden dat de Geschiedenis mag praten zoveel ze wil, het is haar sprakeloze klerk die over de vertelling beslist. Zo wordt de autonormativiteit van haar taal nog meer geïroniseerd als blijkt hoe sterk de geschriften van de klerken verschillen van de verlangens van de Geschiedenis. De Geschiedenis zoals zij tot stand komt in de geschiedenissen van haar klerken, wijkt af van de concretisering waarnaar zij verlangt. De normativiteit gaat door, maar die wordt dan excentrisch bepaald, door de klerk. De Geschiedenis is het effect van een taal waarop zij geen vat heeft en die haar nooit heeft toebehoord. Die situatie is vergelijkbaar met de beschrijving van Van Eycks Madonna in de kerk (*ML*, 345). Toen bleek dat de triomf van het mysterie over de kunst slechts door de kunst uitgebeeld kon worden. Hier hangt de uitvoering van de Geschiedenis af van de manier waarop zij door haar klerken verteld wordt. De Geschiedenis zal altijd anders zijn dan de verwezenlijking van haar verlangens. In *Mystiek lichaam* wordt niet de triomf van de Geschiedenis verteld, maar wel haar onvermogen om over zichzelf te beschikken.

Het intentieverschil tussen de Geschiedenis en de klerk komt duidelijker naar voren in de tweede passage tussen haakjes. Daarin drukt de Geschiedenis haar ontevredenheid uit over de nieuwe richting die de klerk gegeven heeft aan de geschiedenis van de familie Gijselhart. De homoseksuele Leendert en de jood Pechman hebben ondertussen hun intrek genomen in de Doornenhof. Beide personages wordt een plaats in de familiegeschiedenis gegund, tot groot ongenoegen van de Geschiedenis. Zij verklaart hen overbodig en dreigt ermee dat ze zal vertrekken.

“[...] ‘Klerk,’ waarschuwde ze, ‘doe iets aan die ongerechtigheid! Je ruimt die Broer op en houdt de Jood buiten de deur, of ik ga weg!’” (*ML*, 416)

Dit bevestigt dat de gedaante van de Geschiedenis een proces in wording is, bepaald door de vormgeving van de verschillende geschiedenissen. De Geschiedenis is de onstandvastige opsomming van de verschillende geschiedenissen en niet de inspiratiebron of het model ervan²⁶. Dit wordingsproces moet zij passief ondergaan. Haar misnoegen zou dus afgeleid kunnen worden uit de vorm die zij aan het aannemen is of vanuit haar oogpunt haar vormeloosheid. Als zij haar droomgedaante niet meer terugvindt in de geschiedenissen die de Geschiedenis vormgeven, dan valt zij er vanuit haar perspectief logischerwijze ook niet meer in te bespeuren.

Verder moet nog een opmerking gemaakt worden over de benaming van Leendert in het hierboven vermelde citaat. Hij wordt met “Broer” aangeduid, terwijl Gijselharts zoon door de andere personages gewoon Leendert wordt genoemd. De naam “Broer”

duikt eerst op in de vertelling van de klerk en pas daarna wordt hij door de Geschiedenis overgenomen: “die Broer”. Door de vertelling wordt hij meer voorgesteld als ‘Broer van (Magda)’ dan als ‘zoon van (A.W. Gijsselhart)’. Door afstand te scheppen tussen vader en zoon wekt de verteller een indruk van partijdigheid. De klerk lijkt het op te nemen voor de minderheden in zijn vertelling. Hij laat bijvoorbeeld Pechman met Magda de Doornenhof verlaten. Leendert laat hij de vertelling in de directe rede besluiten. Daartegenover kan van de retorica van de Geschiedenis beweerd worden dat zij aan Gijsselharts autonormatieve taal doet denken: wat niet met haar talige verlangens overeenstemt, moet verdwijnen. Clio’s taaluitingen kunnen trouwens tegen het licht gehouden worden van het motto van Carry van Bruggen aan het begin van deel III, getiteld “De geschiedenis” (*ML*, 393) met een kleine ‘g’. Op het eerste gezicht is de Geschiedenis gericht op éénheidsdrift:

[De Geschiedenis] kon geen overbodigheid velen. Er is maar één Geschiedenis, en dat is de Geschiedenis van iedereen. Of er is de Geschiedenis, of er is overbodigheid, het is het een of het ander. (*ML*, 415)

Beweren dat de Geschiedenis “van iedereen” is, geeft haar betoog een democratische inslag. Gekoppeld aan de rest van het citaat lijken de beweringen van de Geschiedenis op exclusieve – in de betekenis van ‘uitsluitende’ – propaganda van de ergste soort: iedereen moet eenzelfde Geschiedenis delen en wie dat niet doet, moet verdwijnen. Door onder meer een jood overbodig te verklaren, duwt de Geschiedenis haar eigen uitvinders aan de kant. De Geschiedenis is zich bewust van haar onbillijke gedrag: “[De Joden] waren haar moeder, en alle moeders zijn heilig.” (*ML*, 415) Om haar mening toch te rechtvaardigen verwijt de Geschiedenis de Joden hun eenheidsdrift. Daarmee verklaarden de Joden hen die niet tot hun gemeenschap behoren overbodig, aldus de Geschiedenis:

Maar [de Joden] hadden zichzelf meteen tot het uitverkoren volk benoemd en zo de rest van de mensheid overbodig verklaard. Vreselijk volk! Ze hadden toch kunnen nagaan dat ze zelf overbodig verklaard zouden worden. (*ML*, 415-416)

De ironie schuilt hier in het feit dat de Geschiedenis de Joden een gedrag verwijt waardoor zij zelf gekenmerkt wordt. Zij doet zelf wat zij hekelt.

De eenheidsdrift waarvan de Geschiedenis getuigt, kan evengoed als distinctiedrift beschouwd worden, aangezien de vertelling laat vermoeden dat het lang geleden was dat een klerk nog zo een mooie geschiedenis had geschreven. Vanuit dat standpunt kan de weergave van de Geschiedenis in de geschiedenis voor Clio de aanleiding tot distinctiedrift vormen. Deze geschiedenis had voor Clio de aanleiding kunnen zijn om zich van andere geschiedenissen te distantieren, of beter: te distingeren. De ironie zal trouwens dusdanig doorgedreven worden dat noch Leendert noch Pechman uit overbodigheid verdwijnen, maar wel de Geschiedenis zelf, die na haar tweede tussenkomst in *Mystiek lichaam* niet meer zal optreden. Misschien kunnen deze passages als uitingen van Clio’s distinctiedrift beschouwd worden, haar laatste stuipreukingen om met haar zelfbeeld overeen te stemmen.

Atopisch vertellen (voorlopige conclusie)

In dit hoofdstuk werd ironie omschreven als een leeseffect dat ontstaat uit de spanning die voortvloeit uit een logica die het binaire denken in exclusieve termen verwerpt en de lezer uitnodigt tot nieuwe, onstandvastige betekenisproducties. Ironie biedt geen exclusieve uitkomst, de reflectie zet zich gewoon voort. Daartegenover wordt atopie in dit onderzoek benaderd als een dynamiek waarin de waarneming aan een onophoudelijke doorverwijzing onderhevig is. Atopie heeft voornamelijk betrekking op de diëgese, in die zin dat deze dynamiek door de romanwereld geënceneerd kan worden. Wel werd hieraan nog toegevoegd dat ironie en atopie allebei de onstandvastigheid van de betekenis op de voorgrond laten treden. Dit sluit dus niet uit dat de atopische dynamiek ironie kan veroorzaken.

Wat de Franse filosoof Sébastien Rongier bestempelt als de blik van de ironicus, stemt in grote mate overeen met wat hier als een atopische blik wordt omschreven: de “regard oblique” (2007: 37), waarvan de ‘mankende’ (“claudique”) dynamiek “renverse les reconnaissances univoques et immédiates car elle est à l’oblique des regards aussi sûrs d’eux que du monde qu’ils contemplent.” (2007: 86) Het incipit van *Mystiek lichaam* kan trouwens beschouwd worden als een illustratie van een dergelijke atopische waarneming. “Eén oog op een kier probeerde A.W. Gijselhart aan het licht te raden hoe laat het was” (*ML*, 297). Zijn ene oog is gesloten – of open? – en het andere “op een kier”. Het object en zijn waarneming worden onophoudelijk in twijfel getrokken. Gijselharts ogen zijn dezelfde, symmetrisch, maar anders: het ene oog open of gesloten, het andere half gesloten of half open²⁷. Een analoog paradigma van de atopische blik, uitgebeeld door een ‘slechtziende’ figuur, is het hemelend oog van de schele Magda. Het volgende citaat toont verder hoe fascinerend de schoonheid kan zijn die in de wanorde schuilt:

Alleen was [Prul] ten gevolge van haar moeilijke geboorte scheel gaan zien: met haar linkeroog keek ze normaal voor zich uit, maar het rechteroog hemelde. [...] Haar broer noemde het haar ‘Heilige-Rita’-oog. Omdat ze scheel was heette ze lelijk, en toch was haar lelijkheid boeiender dan welke conventionele schoonheid ook. De wanorde der lelijkheid verveelt nooit. (*ML*, 327; mijn cursivering)

De dynamiek van atopie laat een eindeloze negatie zien die vergelijkbaar is met Derrida’s ‘rien du tout’²⁸. De waarnemer wordt onophoudelijk herinnerd aan het niets van het alles, de voorlopigheid van het ideale karakter van iedere onderneming, de ‘onvoltooibaarheid’ die steeds maar doorverwijst naar nieuwe mogelijkheden waarvan de voorlopigheid benadrukt wordt²⁹. Het effect van een dergelijke dynamiek op de waarnemer kan misschien wel ironisch genoemd worden, aangezien de afstand tussen twee polen (het ‘niets’ en het ‘alles’) door de atopie én beklemtoond én radicaal geproblematiseerd wordt. Het alles bestaat slechts bij de gratie van het niets. Het ideaal wordt mogelijk gemaakt door de onbereikbaarheid ervan te onderstrepen (Colebrook 2006: 110).

Kellendonks personages hebben de grootste moeite om de ironie van hun situatie in te zien, die zij meestal unilateraal vereenvoudigend gaan interpreteren. Dat is vooral het geval voor Kellendonks zoonfiguren. Als uit de vertelling blijkt dat een van die figuren zich bewust wordt van de ironie van zijn situatie, dan past dit personage zijn daden niet aan zijn inzichten aan. Zo kan de vraag gesteld worden naar het consequente gedrag van de vertellers in hun weergave van het bewustzijn van de personages. Uit de passages waar de verteller duidelijk zijn eigen mening weergeeft, blijkt dat hij over veel scherpzinnigheid beschikt wat betreft de situationele ironie van de personages. Hoe duidelijker de vertellers dissonant hun kennis met de lezer delen, hoe groter de ironie die in de vertelling gelezen kan worden. Dat neemt niet weg dat ook personages bewust ironisch kunnen handelen en van inzicht kunnen getuigen. De klaarziendheid van Leendert kan trouwens atopisch genoemd worden. Hij is immers in staat om zijn eigen situatie en die van andere personages correct in te schatten in hun steeds doorverwijzende veelzijdigheid en complexiteit – dus niet unilateraal vereenvoudigend.

De ironische spanning tussen verteller en personage die door het kennisverschil veroorzaakt wordt, lijkt nog groter als de werkelijkheidsillusie in twijfel wordt getrokken. Daarmee krijgt de lezer de gelegenheid om na te denken over zijn eigen ironische situatie als lezer van een ‘ver-kunstmatigde’ figuur waarin hij zichzelf kan herkennen. Dergelijke passages kan de lezer beschouwen als spiegels van een machtspositie, aangezien hij zoals de vertellers meer weet dan Kellendonks personages. Bovendien beslist hij over het leven en de dood van de personages. Ook die macht deelt hij met de vertellers, die echter heersen over de informatieoverdracht aan de lezer, dat wil zeggen over de omvang van zijn macht. Daardoor kan de lezer zijn macht ook ironisch ervaren: hij mag zich almachtig wanen, maar altijd zal hij *slechts* over een deel van de macht van de verteller beschikken – de macht die de verteller hem wil toestaan. Die redenering kan nog doorgetrokken worden: de macht van de lezer hangt, ironisch genoeg, eigenlijk af van de verteller die hij door zijn lectuur zelf in het leven roept.

Ironie draagt in Kellendonks romans bij tot de uitdrukking van het bewustzijn van het onvoltooide karakter van de verteldaad. In verband met die mechaniek van de ironie parafraseert Claire Colebrook mooi Paul de Mans ideeën:

The spirit or imagination that is belied by any of its forms or definitions is created through those secondary definitions. For de Man, only literature can be authentic [...]; only literature acknowledges that it creates through narrative, rather than presenting narrative as the representation of some mythical prior reality. (Colebrook 2006: 110)

Een mooie illustratie hiervan is de simultane meerstemmigheid in de vertelling, zoals bij de Geschiedenis en haar klerk. Uit de ontleding van de verhouding tussen beide vertelinstanties bleek duidelijk dat het vertelde ironisch opgevat kan worden. Het vertelde wordt excentrisch bepaald, juist zoals de Geschiedenis excentrisch door haar klerken geschreven wordt. Zij bestaat uit veranderende geschiedenissen, die nooit

overeenstemmen met het beeld dat de Geschiedenis van zichzelf koestert. In zekere zin kan beweerd worden dat de Geschiedenis aan de Geschiedenis ontsnapt. *Mystiek lichaam* laat duidelijk de ‘onmacht’ van het object van de vertelling zien ten opzichte van de intrinsieke betekenis die ze aan zichzelf toekent.

Wat ontbreekt in het relaas van de zoonfiguur die met de vertelling van zijn vader geconfronteerd wordt, is het onvermogen tot een atopisch perspectief. Een dergelijke blik zou het mogelijk maken om het object simultaan uit verschillende oogpunten waar te nemen in zijn differentiedynamiek. De atopische visie maakt naar mijn mening het atopische vertellen mogelijk. Die vertelling is zich bewust van het ironische vermogen van de woordproductie en maakt hiervan gebruik om ironie zoveel mogelijk dechiffreerbaar te maken. Op sommige plaatsen lijkt het alsof de vertelling de ironie wil benadrukken, bijvoorbeeld door hoog en laag herhaaldelijk met elkaar te laten botsen, door te spelen met kennisvoorsprong tussen personage, narratee en verteller of een lezerfiguur te laten optreden. Daarnaast laat *Mystiek lichaam* ook enkele vertellerfiguren optreden, namelijk Clio en haar klerk. Toegegeven, op die manier wordt ironie niet als zodanig ‘opspoorbaar’. Dat neemt niet weg dat de atopische verteldad in ieder geval de onmogelijkheid van de eenduidige, voltooide betekenisproductie duidelijker naar voren brengt³⁰.

Noten

1. Zijn eensgezindheid met Hutcheon verwoordt Schoentjes als volgt: “Que le groupe puisse imposer une lecture ironique d’un texte alors que celui-ci n’a pas été voulu comme tel montre bien la force du social dans l’interprétation. Dans *Irony’s Edge* (1994), Linda Hutcheon a beaucoup insisté sur le fait que nous appartenons tous simultanément à différentes communautés discursives (chap. 4), qui ne sont en rien monolithiques. Tel lecteur peut être à la fois français, père, chômeur, catholique modéré, supporter enthousiaste de football : il appartient ainsi simultanément à différentes communautés ayant chacune des valeurs particulières, des normes spécifiques et une idéologie propre.” (Schoentjes 2001: 195)
2. Deze aanpak verschilt dus van die van Goedegebuure, die gebruik maakt van drie verschillende omschrijvingen van ironie: “werkelijkheid die eerlijk uitkomt voor haar eigen kunstmatigheid, en zich daarbij bedient van groteske effecten en een artificiële stijl”, “het tegengestelde [zeggen] van wat men bedoelt” en “polaire tegenstellingen scherper [stellen] door ze op de spits te drijven” (Goedegebuure 1992: 16). Goedegebuures meest recente publicatie waarin Kellendonk en de ironie aan bod komen, *Nederlandse schrijvers en religie. 1960-2010* (2010), steunt vooral op de eerste omschrijving.
3. Voor een andere mening over ironie en (auteurs)intentie verwijs ik naar Brigitte Adriaensens artikel “L’ironie postmoderne et le retour de l’auteur” (2004).
4. Uiteraard werd er veel gepubliceerd over Kellendonks opvattingen over ironie. Het uitvoerigst waarschijnlijk door Boon (1998). Verder verwijs ik voor meer informatie hieromtrent naar Goedegebuure (2005: 7). Daniël Rovers (2007: 291-292) biedt een overzicht van de kritiek op Kellendonks opvattingen over ironie. Voor een diepgaande studie naar het verband tussen idool, icoon, mysterie en waarneming verwijs ik naar het werk van Jean-Luc Marion (1990 & 1991) en Marie-José Mondzain (1996).
5. Zie ook Stefan Hertmans en Helena de Preester (2006: 827). In een brief die hij naar De Preester stuurt, maakt Hertmans de volgende Kierkegaardiaanse bedenking: “Ironie doet haar intrede op het ogenblik dat men denkt over het denken [...]. Zo is hij of zij die zich ergert aan de al te makkelijke hedendaagse ironie die over de media lijkt te domineren, eigenlijk zelf de ironicus [...]. Anderzijds zou men kunnen zeggen dat de ironisch volkomen uitgekauwde, arrogante pose van weekbladen als *Humo*, van de eindeloze wisecracks in even eindeloze columns, van radde talkshows op de televisie, van flauwe stand-up comedians die niet voorbij het ‘épater le bourgeois’ geraten, van de tongue in check bla bla vervallen literaire kritiek, van allerlei protserige potentiaatjes van de ontspanningsterreur, alleen maar *in schijn* ironisch is: ze stuurt niet langer aan op de kritische ontmaskering die in Socrates’ vraagtechniek school, maar wil alleen nog maar tonen hoe knap soeverein zij eigenlijk tegenover alles staat.” Voor een historisch overzicht van het debat over voor- en nadelen van de ironie op het gebied van moraal verwijs ik verder naar Schoentjes (2004).
6. Zie hiervoor ook Martijn Hendriks & Maaïke Lauwaert (2006).
7. Zo beweert Schoentjes ook: “L’ironie met donc nécessairement en présence deux sens contradictoires dans une aire de tension: l’écart ironique naît du fait que l’ironie exprime toujours l’un *et* l’autre, le oui *et* le non.” (Schoentjes 2001: 93-94)
8. Deel III van de roman is trouwens het enige deel dat met een motto begint.
9. Zie in verband met het lot van de minoriteiten in *Mystiek lichaam* ook Wam de Moor (1986).
10. Die dynamiek waarin hoog en laag met elkaar in botsing komen, kan ook teruggevonden worden in de ironische beschrijvingen van Opa’s huis en de ligging ervan. Iedere indruk van hoogte gaat met een berispende laagte gepaard: “[De kroonprins en Aapje] klommen tot boven in het

trappenhuis en betraden het pedante torentje, op welks dak het uivormig ornament met de windwijzer prijkte. Het torentje parodieerde in zijn parmantige overbodigheid het hele huis, dat stond op de enige heuvel – eigenlijk meer een oneffenheid dan een heuvel – die kilometers in de omtrek te vinden was.” (BVL, 61) De term “torentje” wordt door een verkleinend suffix gekenmerkt, maar dat torentje is toch wel “pedant”. Die interne tegenstrijdigheid wordt in de volgende zin opnieuw beklemtoond. Het torentje wordt er “parmantig” en tegelijkertijd “overbodig” genoemd. Daarna legt de verteller een metonymisch verband tussen het torentje en het huis waarop het staat, waarvan het torentje een “parodie” is. Ook de verhevenheid van het huis wordt door de vertelling verkleind. Het huis is niet alleen even overbodig als de heuvel waarop het staat, die heuvel is bovendien “meer een oneffenheid dan een heuvel”.

11. *De Jacobs ladder* is ook de naam die Oek de Jong en Frans Kellendonk bedacht hadden voor een gezamenlijk tijdschrift dat nooit het licht heeft gezien. Over de naamkeuze beweerde De Jong: “[E]en naam die tevens is verbonden met het baggerwezen, het is immers de op de baggermolens ronddraaiende band met kuipen waarmee de modder van onder water wordt opgehaald. Ook is een jacobsladder een instrument voor hoekmeting, dat lang geleden op schepen werd gebruikt en diende voor de positiebepaling op zee. De naam [...] stemde ons beiden tevreden. Hemel en aarde, het verhevende en het banale, engelen en modder waren erin verbonden. Het was bovendien zo’n mooi simpel instrument, net als de zonnwijzer, waarmee de mens zich met kosmische bewegingen verbindt.” (De Jong 1998: 58)
12. “Toen kreeg hij [Jakob] een droom. Hij zag een ladder die op de aarde stond en helemaal tot de hemel reikte, en daarlangs zag hij Gods engelen omhoog gaan en afdalen.” (uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)
13. Zie: hoofdstuk 1 van het eerste deel van dit boek.
14. Zie in dat verband en in verband met andere Bijbelse intertekstualiteit in *Mystiek lichaam* Bernd Albers (1989).
15. Dat beweert ook Hutcheon: “The ‘ironic meaning’ is not, then, simply, the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said [...]: it is always different – *other than* and more than the said. This is why irony cannot be trusted [...]: it undermines stated meaning by removing the semantic security of ‘one signifier : one signified’ and by revealing the complex, inclusive, relational and differential nature of ironic meaning-making. If you will pardon the inelegant terms, irony can only ‘complexify’; it can never ‘disambiguate’ [...]” (Hutcheon 1995: 12-13)
16. Schoentjes schreef over de ironicus als figuur van de kennis: “Celui qui domine est libre: l’ironiste regarde le monde d’en haut, de même qu’il prend les choses de haut ; le savoir et la raison sont entre ses mains. A l’opposé, la condition de la victime, c’est l’ignorance.” (Schoentjes 2001: 201)
17. In een soortgelijke val van de vervagende veralgemening (waardoor aan nuancerings ingeboet moet worden) loopt mijns inziens Rolf Bosboom (1994: 109) wanneer hij over de verteller in Kellendonks fictie beweert: “Hij is De Grote Regisseur die achter de schermen staat en die op elke scène, elk woord, elke gimmick zijn invloed heeft. Hij is de leemte in elke schepping, kortom: Hij is Het Grote Spook, die sommigen onder ons God noemen.”
18. De synthetische stijl waarmee de verteller Mandaats waarneming verwoordt, doet denken aan de krantenkoppen van sensatiebladen.
19. Ik spreek hier doelbewust niet van *intentionele* ironie. Met Hutcheon ben ik van mening dat intentioneel is wat als intentioneel geïnterpreteerd wordt: “In other words, intentional/non-intentional may be a false distinction: all irony happens intentionally, whether the attribution be

made by the encoder or the decoder. Interpretation is, in a sense, an intentional act on the part of the interpreter.” (Hutcheon 1995: 118)

20. Het kan vergeleken worden met wat Hutcheon “the aggregative function” van ironie noemt: “Irony may create communities, as so many theories argue, but I have also suggested that irony is created *by* communities too. In a negative sense, irony is said to play to in-groups that can be elitist and exclusionary. Irony clearly differentiates and thus potentially excludes: as most theories put it, there are those who ‘get’ it and those who do not. [...] Images of voyeurism, sadism and, as we have seen, ‘victimization’ proliferate in these discussions of the ironist as a kind of omniscient, omnipotent god-figure, smiling down – with irony – upon the rest of us. This idea of irony functioning in an elitist way obviously involves an inference about both the ironist (as feeling superior) and the interpreter (who ‘gets’ the irony [...]). As this suggests, however, irony that excludes includes as well [...]” (Hutcheon 1995: 54)
21. Vincent Jouve spreekt van “identification lectorale primaire”. Spijtig genoeg gaat hij niet zeer duidelijk in op het onderscheid tussen verteller en focalisator: “[J]e m’identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi. [...] Le regard du lecteur, avant de prendre en écharpe le regard de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur. Le point de vue de l’énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages. [...] Celui qui est à la même place que moi, c’est donc d’abord celui qui voit *de* la même place que moi. Le lecteur, dès la première ligne, s’identifie au sujet de la narration, à cette voix qui, selon une trajectoire précise, le conduit à travers une succession d’événements. Il a l’impression que l’histoire s’organise tout entière pour cette perspective unique dans laquelle il la lit.” (Jouve 1992 : 124) Interessant is ook dat Jouve het heeft over identificatie met de instantie die over dezelfde kennis beschikt : “[L]e lecteur s’identifie à qui a le même savoir que lui sur le monde du récit.” (Jouve 1992 : 129)
22. Zo beweert ook Jouve: “Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l’œuvre.” (Jouve 1992: 13)
23. Het motief van de regenboog duikt ook op bladzijde 419 op, wanneer Leendert net besloten heeft om zoveel mogelijk jonge mannen dodelijk te besmetten. In die passage is er sprake van individuele regenboogjes die afsteken tegen het gemeenschapsideaal waarnaar het Bijbelse Verbond streeft. Door de eenzaamheid waartoe hij gedoemd is, kan een homo slechts met zichzelf een akkoord sluiten, aangezien hij geen familie kan stichten. Dit motief kan een ironische lading hebben, want Leendert is net een pact met de dood aan het sluiten. Meer daarover in het laatste hoofdstuk van dit deel van het boek.
24. Michiel van Diggelen (1987) merkte terecht op hoe van ironie ook sprake is in de samenstelling van de familie Gijselhart, die volgens de Geschiedenis aan strenge Bijbelse normen zou moeten beantwoorden: “Want wie zetten De Geschiedenis voort in deze roman? Dat zijn een prul van een vrouw, een groteske realisatie van het vrouwelijke, en een jood, een vertegenwoordiger van een volk dat door de eeuwen heen buiten de geschiedenis heeft bestaan. Zij produceren notabene een buitenechtelijk kind. En dat kind zou dan een voortzetting van De Geschiedenis moeten zijn! Wie denkt hierbij niet aan de Bijbelse geslachtsregisters die uitmondten bij de geboorte van Jezus. Jezus als eindpunt van een geslacht vol hoeren en overspelingen”. Ook zou de geschiedenis van de familie Gijselhart volgens Van Diggelen een uitdrukking van de Geschiedenis zijn zoals zij dweperig door de mensheid gemodelleerd wordt: “[Kellendonk] laat zien dat de geschiedenis in laatste instantie een zaak van mensen is. Het zijn de mensen zelf die bepaalde maatschappijstructuren eerst ontwerpen en er vervolgens in geloven. [...] De orde die volgens de Bijbel in de schepping is gelegd door God, is volgens Kellendonk een door de mens ontworpen constructie, die orde en gemeenschap in de maatschappij brengt. En de mens blijft eraan vasthouden, ook als ze een geschiedenis (die van Prul en Pechman), een aanfluiting voor de goddelijke geschiedenis zijn [sic].”

25. Dat kenmerk van de ironie in *Mystiek lichaam* werd ook in zeer scherpzinnige bewoordingen door Albers (1989: 68) beklemtoond in de conclusie van zijn artikel. Verder beschouwt Boon (1998: 76) dit kenmerk terecht als “een wezenlijke eigenschap van Kellendonks schrijverschap [...]: het onlosmakelijke verband tussen de hardhandigheid van de ideeën zoals die in zijn werk gepresenteerd worden [...] en de voorlopigheid waarmee dat gebeurt. Anders gezegd: naarmate die ideeën hardhandiger worden, uitdagender en meeromvattender, zullen ze meer en meer *zichzelf* gaan ironiseren, ondergraven en voorlopig maken.”
26. Zie ook Anbeek (1987: 16, 18): “Blijkbaar heeft de Geschiedenis weinig macht over deze geschiedenis (of over haar onderdaan), want kort daarop komt de joodse vriend van Prul het huis binnen en het boek eindigt met de overpeinzingen van Broer die met zijn vader ten slotte alleen achterblijft. Dit is een van de dubbelzinnigheden van het boek. Hoe de passages tussen haakjes geïnterpreteerd moeten worden, en op wiens rekening ze moeten worden geschreven, daar mogen toekomstige werkgroepen aan de universiteit zich over buigen. [...] [D]e Geschiedenis geeft aanwijzingen die vervolgens niet worden opgevolgd. Ook de verteller biedt geen houvast omdat hij vrijwel volledig achter de personages verdwijnt.” Voor een andere interpretatie van deze passage verwijs ik verder naar Boon (1998: 89).
27. Daaraan herinneren ons ook de ontwerpen van de kaften van Schoentjes' (2001) en Rongiers (2007) monografieën over ironie. Daarin wordt het identieke karakter van symmetrische herhaling op losse schroeven gezet. Zie Schoentjes (2001: 318-320) en Stéphanie Vanasten (2006) voor een lectuur van Schoentjes' kافت.
28. Zie ook Rongiers opvatting over ironie: “Face au monde heureux de la réconciliation, on envisage une distance et un retard, une *inconciliation* comme une fêlure sans résolution, une brèche qui serait celle d'une conscience authentique et critique. L'ironie est alors une mise en crise de l'apparence et une résistance à l'achèvement par une dynamique négative.” (Rongier, 2007: 102)
29. In dat opzicht staat atopie dicht bij Paul de Mans opvattingen over ironie: “The irony is the radical negation, which, however, reveals as such, by the undoing of the work, the absolute toward which the work is under way.” (De Man 1997: 183)
30. De atopische plek van waaruit de ironie waargenomen en verteld kan worden, heeft iets weg van het *effet de visière* van Derrida's spook (Derrida 1993: 26-28). Net als voor het spook is het voor de vertellende instantie mogelijk om op een tijdruimtelijk paradoxale wijze te zien zonder gezien te worden. Voor het object van de waarneming is het een voelbare blik vanuit de afwezigheid. Zowel de vertellende instantie als het spook zijn representaties van autoriteit: “[C]e *quelqu'un d'autre* spectral *nous regarde*, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité [...] et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. L'anachronie fait ici la loi. Que nous nous sentions vus par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser, voilà *l'effet de visière* depuis lequel nous héritons de la loi. Comme nous ne voyons pas qui nous voit, et qui fait la loi, [...] nous ne pouvons pas l'identifier en toute certitude, nous sommes livrés à sa voix.” (Derrida 1993 : 27-28) Derrida gaat echter niet in op de eventuele meerstemmigheid van het spook in de atopische ruimte.

Hoofdstuk 2

Tragiek en groteske

*Staat dus ook de literatuur die ware ervaring daadwerkelijk in de weg,
of kan ze ons juist helpen in te zien dat
de 'ware ervaring' een fictie is van taalgebruikers?*
(Stefan Hertmans, *Het zwijgen van de tragedie*, p. 30)

In het hoofdstuk over ironie in Kellendonks romans werd slechts zijdelings ingegaan op de existentiële dimensie van ironie. Het accent werd vooral gelegd op de verschillende gestalten die ironie in de tekst kan aannemen. Voor de analyse van de illustratieve passages werd vaak een beroep gedaan op het narratologische instrumentarium om het onderzoek te verfijnen. Meermaals bleek dat bij het ontleden van ironie in Kellendonks romans ook existentiële vraagstellingen betrokken kunnen worden die nader onderzoek vergen. Uit het vorige hoofdstuk blijkt bijvoorbeeld dat de zoonfiguur het moeilijk heeft om de ironie van zijn situatie in te zien. En als de zoonfiguur soms toch meer inzicht heeft in zijn ironische positie, handelt hij daarom niet noodzakelijk in functie van zijn existentiële bevindingen. Herhaaldelijk werd ook vastgesteld dat de atopische visie gepaard kan gaan met existentiële angst, aangezien zij ook de leegte van het bestaan laat zien.

Dit hoofdstuk buigt zich over de tragiek in de romans van Kellendonk. Het heeft als doel het existentiële facet te onderzoeken dat door de ironie blootgelegd wordt en de implicaties daarvan op de atopische waarneming. In dat opzicht kan het bekeken worden als een soort inhaalmanoeuvre ten opzichte van het vorige hoofdstuk. De ontleding van de ironie wordt niet ondergraven en evenmin wordt hier een antithese opgeworpen. Wel wordt er werk gemaakt van een tragisch pendant. Hoe sterk de tragiek aan het voorafgaande gebonden blijft, zal snel duidelijk worden. Zo zal blijken dat de tragiek bij Kellendonk een gedragslijn ten opzichte van het vertelde blootlegt en op die manier de weg voorbereidt voor onder meer de ethische beschouwingen die dit onderzoek besluiten. Het onderzoek naar die existentiële opstelling vormt het eerste deel van dit hoofdstuk. Het wordt gevolgd door de vraag naar het groteske potentieel van Kellendonks tekst. Een groot aantal theoretici heeft het nauwe verband tussen tragiek en groteske in tijden van literaire ontkerstening duidelijk gemaakt. Zo zal blijken dat in een hoofdstuk dat aan tragiek gewijd is, een uitweiding over het groteske bijzonder verhelderend kan zijn.

Van tragiek

Een vastomlijnde ‘tragische essentie’ bestaat volgens Pierre Gravel (1979: 5) niet. Dit neemt niet weg dat een aantal theoretici die hier aan bod zullen komen, zoals de Franse filosoof Paul Ricoeur, verdienstelijke pogingen ondernomen heeft om die essentie te omschrijven. Aangezien deze pogingen in het kader van dit onderzoek verhelderend kunnen zijn, zal er ondanks de essentialistische aanpak rekening mee gehouden worden.

In het kader van tekstanalyse is het handig om een onderscheid te maken tussen tragedie en tragiek (Ribard & Viala 2002: 5). Verwijst de tragedie op literair vlak vooral naar een dramatisch genre, gaat de aandacht in het geval van Kellendonks romans eerder naar wat tragiek genoemd kan worden. Uitgaande van de omschrijvingen van Dinah Ribard en Alain Viala (2002: 5-28) beschouw ik tragiek als een leeseffect dat ontstaat wanneer de lezer een personage beschouwt als iemand die verwickeld is in een bij voorbaat verloren gevecht tegen elementen waarop hij als mens geen greep heeft. Hieraan moet worden toegevoegd dat tragiek doorgaat voor een typisch westerse visie op het bestaan. Freddy Decreus schrijft hierover:

Puisque le tragique est une vision du monde spécifiquement occidentale et une hypothèse fondamentale au sujet de la vie et de la mort, égale en profondeur et en complexité à l’hypothèse de la foi catholique, son approche conceptuelle renvoie immédiatement au champ existentiel dans lequel nous pensons, aimons et travaillons et qui prédétermine certains de nos choix philosophiques, culturels et religieux. [...]

La question fondamentale qui se pose est simple et difficile en même temps : après tant de siècles qui ont apporté autant de preuves de la rationalité et autant de paradis créés par autant de religions et d’idéologies, pourquoi le XXe siècle a-t-il dû constater que le sentiment tragique existe toujours et qu’il n’a cessé d’interférer dans l’histoire de l’Occident ? [...] Le tragique ne ressurgit-il pas pour nous rappeler à des vérités douloureuses et pourtant très élémentaires, comme, par exemple, le statut existentiel, simple et nu, de l’homme situé hors de toute tentative sotériologique ? (Decreus 2004: 14)

Vanzelfsprekend kan tragiek in sommige gevallen ook aan tragedies herinneren. Voor onze ontleding zal trouwens naar canonieke tragedies teruggegrepen worden. Die stukken bevatten immers de vraag die ons zal bezighouden en die door de Franse letterkundige Claude Puzin (2000: 5) beschouwd wordt als de tragische vraag bij uitstek: welke zin moet de mens aan zijn bestaan geven^{1*}?

Kellendonks fictie kreeg door de kritiek dikwijls het etiket ‘tragisch’ opgeplakt. Symptomatisch voor de tragiek is volgens sommige critici Kellendonks omgang met Bijbelse stof. Zo stelt Kellendonk volgens Gerard Raat (1993: 274) de vraag “naar de waarde van [het christelijke erfgoed] voor een samenleving die hij zonder overkoepe-

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 197 e.v.

lend beginsel ziet desintegreren.” De verbindende macht van religie in de postchristelijke West-Europese maatschappij wordt door Kellendonks teksten ter discussie gesteld, aldus Raat. De criticus trekt vervolgens een parallel tussen de auteur als mens en zijn romanwereld. Zowel Kellendonk als zijn personages zouden uit hun isolement willen treden om een antwoord te vinden op de tragedie van het bestaan: “Net als zijn personages hoopte [Kellendonk] op deze wijze te ontkomen aan de benauwende vraag die hij zichzelf stelt in een reisverhaal: ‘Wat moet ik hier.’” (Raat 1993: 274) In dit geval vloeit de tragedie dus voort uit de vaststelling dat de tekst die eeuwenlang als bindmiddel diende voor de leden van de christelijke samenleving en zin gaf aan hun bestaan, vandaag de dag die rol niet meer vervult. Vandaar de vraag of die tekst nog over een zeker verbindend of zelfs transcendent vermogen beschikt en, indien dat het geval is, hoe voortaan met die tekst omgegaan dient te worden.

Ook Goedegebuure bijvoorbeeld vindt Kellendonks omgang met de Bijbelse stof tragisch. Terwijl de vraag naar het nut van de Bijbelse stof bij Raat onbeantwoord blijft, geeft Goedegebuure wel een eenduidig antwoord: “Zo vallen in *Mystiek lichaam* inhoud en vorm samen in de suggestie dat Bijbel en liturgie dermate zijn uitgehold dat hun soortelijk gewicht zich hoogstens nog leent voor verbaal jongleurswerk.” (Goedegebuure 1986) De bevestiging van deze “tragische conclusie” (Goedegebuure 1986) meent hij terug te vinden in het uiteenvallen van de familie Gijselhart aan het einde van de roman. Het is echter niet helemaal duidelijk of de ironische dynamiek van ontbinding en vereniging op dat moment definitief stilvalt. Vader en zoon Gijselhart zijn in de slotbladzijden van de roman paradoxaal herenigd, zoals uit het einde van het eerste deel van dit onderzoek blijkt. Ook Bruno Pechman vertrekt samen met zijn zontje en Magda naar Zwitserland om er aan een nieuwe toekomst te bouwen. Zij vormen een herenigde familie, maar voor hoelang?

De verleiding is groot om nog een verband te leggen tussen de biografische gegevens over de schrijver als mens en zijn romanwereld. Kellendonk leed aan aids toen hij *Mystiek lichaam* schreef. De ziekte was toen nog vrij onbekend. Net zoals zijn romanpersonage Leendert is Kellendonk wellicht besmet geraakt tijdens een liefdesrelatie die in Nederland is begonnen en in de Verenigde Staten is blijven duren (Peppelenbos 1998: 78; Kooiman 1991: 145). In de documentaire van Jan Louter over Kellendonk komt de samenhang tussen de levensloop van de schrijver en *Mystiek lichaam* ter sprake. Ed Spanjaard, die voor de documentaire geïnterviewd werd, zegt hierover:

Ik denk dat *Mystiek lichaam* te maken heeft met het van zich af willen schrijven van de woede en het verdriet van het lot [...]. Hij [Kellendonk] wist bijna dat hij waarschijnlijk ten dode opgeschreven zou zijn [sic]. Dat heeft, geloof ik, de dramatiek van het boek en de scherpte voor een deel bepaald. (Spanjaard in Louter 1998)

Ook Arnold Heumakers ziet in de ziekte van Kellendonk een reden om een verband te leggen tussen de auteur als mens en de indruk die de roman op hem heeft gemaakt: “Kellendonks voortijdig overlijden doet het vermoeden van de inzet waarmee deze roman moet zijn geschreven [sic]. *Mystiek lichaam* is niet alleen [Kellendonks] meest

ambitieuze, maar ook zijn meest persoonlijke roman geworden [...]” is Heumakers’ (1990) mening.

Ik ken geen andere roman in de recente Nederlandse literatuur die op een vergelijkbare manier intelligentie, stijl, ideeënrijkdom en moed om schrijvend tot het uiterste te gaan in zich verenigt. Dat maakt de zekerheid dat het tevens Kellendonks laatste roman is geweest maar des te tragischer. (Heumakers 1990)

Dat een van de beste romans uit de laatste jaren nu juist de laatste is van een jonggestorven auteur, is volgens Heumakers tragisch. Daarnaast is bij Heumakers tussen de regels door te lezen dat Kellendonk misschien wel vermoedde dat *Mystiek lichaam* zijn laatste roman zou worden en daarom met “moed om schrijvend tot het uiterste te gaan” een “zeer persoonlijke roman” gepubliceerd heeft met herkenbare elementen uit zijn eigen levensloop. Deze opvatting wordt door Herman Franke (2000: 51-52) gedeeld.

Zijn dodelijke ziekte heeft Kellendonk echter niet belet om nieuw materiaal te beginnen verzamelen. Terwijl hij al stervende was, is hij blijven werken aan een volgende roman, wat uiteraard bijdraagt tot de tragische beeldvorming van zijn levensloop: blijven werken aan een volgende roman terwijl je doodziek bent. De situatie is weliswaar ook ironisch: een roman schrijven over vroegtijdig sterven terwijl je zelf vroegtijdig zult sterven en dat misschien wel weet, en van die roman daarenboven je beste roman maken. De situatie is eveneens tragisch in die zin dat de vermelde ironie betrekking heeft op Kellendonks levensloop die op dat moment blijk gaf van een bij voorbaat verloren gevecht tegen elementen waarop de schrijver, als mens, geen greep had. Bij de ironische situatie wordt dus een existentieel perspectief betrokken. Ironische krachten hebben Kellendonks leven mee bepaald, terwijl hij zich in zijn daden verzette tegen dat lot door aan een volgende roman te werken.

Volgens Daniël Rovers (2007) duurt de tragiek in *Mystiek lichaam* slechts één hoofdstuk lang. Alleen het hoofdstuk met de titel *De idioten* zou volgens Rovers beantwoorden aan de aristotelische *tragische* begrippen ‘medeleven’ en ‘huiver’:

In deze roman is het de lezer simpelweg niet gegund om zich mee te laten slepen door emoties – zich te laten wiegen op de golven van een genre. De tragiek van *Mystiek lichaam* duurt maar één hoofdstuk lang. (Rovers 2007: 297)

Tragisch vindt Rovers het feit dat Leendert hoogmoedig in de homoseksuele onsterfelijkheid wil blijven geloven door het lymfevocht van zijn jongen te drinken. Dat Leendert zijn liefde voor zijn jongen verraadt door homorelaties parodistisch te noemen, noemt hij eveneens tragisch. Het valt inderdaad niet te ontkennen dat de twee aangehaalde passages meer inzicht bieden in de existentiële hopeloosheid van het personage: ook de homo’s zijn onderworpen aan de biologische dood en alle homoseksuele liefdesverhoudingen zijn gedoemd tot nabootsing van heterorelaties. Wat de laatste bewering betreft, werd eerder al aangegeven hoe Leendert over voldoende inzicht beschikt om te beseffen dat ook heterorelaties zich aan steriele imitatie onderwerpen. Alles draait voortaan om seks, niet meer om het verwekken van kinderen om

de geschiedenis in stand te houden. Mijns inziens valt er meer te vertellen over de tragiek in *Mystiek lichaam*.

Op één plaats wordt er in Kellendonks romans gepeild naar de betekenis van de tragiek. In *De nietsnut* noemt Ben, de lifter, de omstandigheden van de dood van Frits' vader "tragisch" (NN, 124). Frits Goudvis gaat daar helemaal niet mee akkoord: "Er kleeft juist zo weinig tragiek aan. Dat is voor mij het onverteerbare." (NN, 124) Frits vindt dat de dood van zijn vader juist door "zo weinig tragiek" (NN, 124) gekenmerkt wordt, omdat de omstandigheden van zijn overlijden volgens hem te anekdotisch zijn, "een ongelukkige samenloop van omstandigheden" (NN, 124). Deze "feiten" blijven in Frits "rammelen zolang ze niet in een verhaal zijn gezet [...]" (NN, 125) Die opvatting van de tragiek laat een (in feite bedrieglijke) tegenstelling zien tussen de plaats die contingentie enerzijds en het voorzienbare anderzijds in het bestaan innemen.

Frits hoopt dat hij erin zal slagen aan de hand van een relaas over de dood van zijn vader een betekenis toe te kennen aan de tussenkomst van de contingentie – een onverwachte dood – in het leven van zijn vader (Peeters 1979). Dit leven kan in Frits' woorden worden samengevat tot een reeks loshangende feiten. Anderzijds biedt de tragiek volgens Frits de gelegenheid om het onvermijdelijke van de toekomst en haar contingentie onder ogen te zien, en de contingentie iets meer voorzienbaar te maken, hoe paradoxaal dat op het eerste gezicht ook mag lijken. Die paradox blijkt uit de volgende zin van Frits: "Je zou daarentegen in kunnen brengen dat ieder overlijden tragisch is, want we zijn tenslotte allemaal sterfelijk." (NN, 124) Hoewel Frits van zijn vaders overlijden vindt dat het amper tragisch te noemen valt, kan volgens hem toch om het even welk sterfgeval in fine 'tragisch' genoemd worden. Tragiek maakt volgens Frits het onverwachte aanvaardbaar en voorspelbaar door het een plaats toe te kennen in een verwachtingspatroon, zoals het coherente verhaal dat Frits probeert te vertellen over zijn vader. Belangrijk is dus dat de tragiek om het even welke (contingente) omstandigheden acceptabel maakt. Wat telt, is de manier waarop die omstandigheden benaderd worden. Hoe meer de omstandigheden deel uitmaken van het verwachtingspatroon en ze dus behoren tot de persoonlijke belevingswereld, hoe minder contingent zij worden. In dat opzicht kan Frits' toestand vergeleken worden met de situatie van de Geschiedenis in *Mystiek lichaam*. Allebei hebben ze een hekel aan de teleologieloze "plop-plop-plop van feiten als druppels uit een lekke kraan" (ML, 399) en hopen ze in de vertelling soelaas te vinden. Frits hervertelt zijn vaders laatste momenten en vertelt daarmee zichzelf. De Geschiedenis laat haar geschiedenis door haar klerk neerpennen en krijgt daardoor vorm. De greep van beide op hun weerspiegelende vertellingen is echter illusoir, zodanig dat het net die vertellingen zijn die hun ondergang zullen vormen, zo bleek. De tragiek is voor Frits dus een manier om de rol van de contingentie in het bestaan te verwerken, maar de vraag blijft of de manier waarop hij die verwerking in praktijk brengt niet voor zijn ondergang zorgt.

Om meer vat te krijgen op de tragische verhouding tussen contingentie en vrijheid is het de moeite waard om even stil te staan bij Ricoeurs (1988: 355-373) onderzoek

naar de essentie van de tragiek. De Franse filosoof is van mening dat die kern in de Griekse tragedie schuilt, omdat het de oudste en meest oorspronkelijke vorm van tragiek is. Het is volgens hem de meest authentieke verschijning van de mens die verblind door de goden naar zijn ondergang wordt geleid. Ricoeur sluit hier aan bij ons uitgangspunt door het accent te leggen op de tragiek als effect op de denkwereld van de toeschouwer/lezer, die reageert op de waarneming van een *onverdraaglijke* (“insupportable”) revelatie van de menselijke verblinding (Ricoeur 1988: 356). Voor Ricoeur is de weg vrij voor tragiek als de scherpe grens tussen goed en kwaad bij de godheid vervaagt. Een soortgelijke bewering over de vervaging van de grens tussen goed en kwaad in de tragiek is trouwens bij de Franse denker Jean-Marie Domenach te vinden:

La faute sans coupable renvoie à une culpabilité divine [...]. Mais comment le même dieu peut-il être en même temps l'auteur de mon salut et de ma perte ? Comment peut-il vouloir en même temps ma réussite et mon échec, et, ce qui est pire, mon échec par ma réussite ? Telle est l'aporie dont toutes les situations tragiques sont des approximations [...]. (Domenach 1967: 24-25)

De godheid wordt dan onvoorzienbaar, “dieu méchant”, “unité indivise du divin et du satanique” (Ricoeur 1988: 361). Die ambivalente goddelijke instantie kan de mens zowel op het rechte pad houden als om de tuin leiden. Hij doet dat niet om de mens te straffen voor een of andere fout, maar juist om hem een fout te doen begaan (Ricoeur 1988: 358). Vanuit een historisch perspectief kan worden gesteld dat de Griekse goden kwaadaardiger en jaloers op de mensheid werden, naarmate ze meer menselijke trekken toegekend kregen. De motieven van de verplichte nederigheid en de bestraffing van de hybris wijzen hierop, aldus Ricoeur (1988: 360).

Er is sprake van tragiek als de voorbeschikking tot het kwaad stuit op het heldhaftige van de mens, beweert Ricoeur. De vrijheidsdrang van de tragische held moet het even kunnen opnemen tegen het lot, voordat hij erdoor verpletterd wordt. Ricoeurs theorie veronderstelt een transcendentie die mogelijk kwaadwillig is. Om de tragiek te doen ontstaan zal de mens in zijn drang naar vrijheid het tegen die transcendentie opnemen. Dit is het ‘gevecht’ tegen de elementen waarop de mens geen greep heeft. Die vrijheid zal het lot als het ware *vertragen*, zegt Ricoeur. Ze doet het lot twijfelen (Ricoeur 1988: 363-364). Voor de toeschouwer is het alsof het lot van de held niet meer zo zeker is. Het spel ziet er contingent uit. Toch weet de toeschouwer wat de held te wachten staat. De Franse denker heeft het over de

paradoxe du ‘tragique’: tout est passé, [le spectateur] connaît l'histoire, elle est révolue, elle a eu lieu ; et pourtant il attend qu'à travers le fortuit, qu'à travers l'incertitude du futur, la certitude du passé absolu survienne comme un événement neuf : maintenant le héros est brisé. (Ricoeur 1988: 364)

In *De nietsnut* is de “paradoxe du tragique” zoals hij net beschreven werd, voor Frits niet terug te vinden in de sporen van zijn vader en zijn dood. Als toeschouwer lukt het hem niet om in het bestaan van zijn vader enige tragiek te ontwaren. Daarom

geeft Frits de geschiedenis van zijn vader in zekere zin een tweede kans door ze in een verhaal te gieten. Ook dat levert niet veel op voor Frits, behalve het besef dat hij niet in de voetsporen van zijn vader wil treden, dat hij anders wil zijn dan hij. Is er dan helemaal geen tragiek aanwezig in Lucas' geschiedenis? De moord op Lucas Goudvis kan beschouwd worden als een gecamoufleerde zelfmoord, leert ons Oom Richard: "Het zou moord op eigen verzoek kunnen zijn – euthanasie – zelfmoord bij volmacht." (*NV*, 141) Lucas had ervoor kunnen zorgen dat hij door Dirkzwager vermoord werd. Had hij immers al geen zelfmoordpoging achter de rug, die deze 'geslaagde' zelfmoord zou kunnen aankondigen? In dat geval kan Lucas' sterfgeval in de bewoordingen van Ricoeur (1988: 364) beschouwd worden als "passé absolu du destin [qui] se découvre avec l'incertitude du futur". Uiteraard kan in Lucas' (zelf)moord door Dirkzwager de weerspiegeling van zijn onzelfstandig bestaan herkend worden, ook een "passé absolu du destin"³.

In dat opzicht is het de manier waarop Lucas zijn doel bereikt zou hebben die de tragiek van Lucas' bestaan onaanvaardbaar maakt voor zijn zoon: een hopeloos voorzienbare doch kwakkelige zelfmoord die helemaal in het verlengde staat van Lucas' onzelfstandige bestaan. Zoals in het derde hoofdstuk aangetoond zal worden, zou Lucas' zelfmoord bij volmacht hem in een situatie 'tussen twee doden' plaatsen die hem een atopische visie op zijn bestaan zou kunnen bieden – een visie waartoe Frits, zelfs als verteller van zijn vader, geen toegang heeft. De tragiek die verbonden is aan de dood van zijn vader als voorzienbare zelfmoord bij volmacht, zou Frits dan zodanig onaanvaardbaar kunnen vinden dat hij die mogelijkheid gewoon verwerpt en doet alsof die tragiek niet bestond. Als Frits' vader echter niet door middel van zelfmoord bij volmacht wilde sterven, dan kan beweerd worden dat zijn leven op een ironische wijze beëindigd werd: na een mislukte zelfmoordpoging toevallig sterven op een manier die mensen kunnen interpreteren als een geslaagde zelfmoordpoging. In het geval van een tragische interpretatie zijn Ricoeurs beweringen over de afstand tussen de zelfbeschikking en het lot niet van toepassing op Lucas. Hij beschikt over zijn eigen lot door zelf een einde aan zijn leven te maken. Hij is niet langer afhankelijk van zijn aangetrouwde familie en hun bedrijf. Van transcendentie is geen sprake meer. Lucas' zelfmoord is in dat geval een vrijheidsdaad waarmee hij aantoont dat hij over zijn eigen bestaan beschikt. Dit is onaanvaardbaar voor zijn zoon, wiens zelfbeeld volledig van zijn vader afhangt.

Ricoeurs theorieën, die in dezelfde lijn liggen als onze werkdefinitie van tragiek, zijn toepasbaar op de vier romans van Kellendonk. Daarvan zullen enkele illustraties volgen. Laten we daar al meteen aan toevoegen dat die theorieën tekortschieten, voor zover in Kellendonks romans de Ricoeuriaanse transcendentie grotendeels ontbreekt.

In *Bouwval* duurt de vrijheid van de kroonprins tot hij beseft dat zijn volwassenwording op Allerzielen zijn onderwerping aan de "geest van zijn familie" inluit (*BVL* 99). De vertelling gebruikt de heuse term "doemenis" om die onderworpenheid te kenschetsen. Voor de reis naar Opa is Ernst onderworpen aan de vormeloosheid die met de kinderjaren overeenstemt (*BVL*, 17). Na de openbaringen in *Alverna* wordt

Ernst zich ervan bewust dat hij van zijn verleden afhankelijk blijft. Dit verleden strekt zich uit tot ver voor zijn geboorte en zal pas later, na de tragische vertraging, zijn verregaande verwickelingen reveleren. De tragiek die met Ernsts doemenis samenhangt, is op zijn minst dubbel. Om te beginnen kan beweerd worden dat Ernsts tragische verblindheid het moet opnemen tegen het Ricoeuriaanse absolute verleden van zijn familie, die naar Opa's zeggen alleen maar uit onbeschofte lomperds bestond. Ernst kan niet ontsnappen aan de erkenning van het bestaan van die bloedverwantschap. Voor Ernst zijn zijn vader en Langueurs zelfportretten daar het spiegelende spoor van⁴.

Op ethisch vlak zou beweerd kunnen worden dat die erkenning Ernst zijn hybride ontleent en hem tot bescheidenheid verplicht. Deze analyse doet denken aan het slot van *Mystiek lichaam*, waar over Gijsselhart en zijn zoon het volgende verteld wordt: "De hele zomer waren ze groter dan zichzelf geweest. Nu hadden ze exact hun eigen afmetingen." (ML, 449) Verder is er de belangrijke tragische paradox die ervoor zorgt dat voor Ernst alles al verloren is voordat hij van zijn illusoire vrijheid mag proeven. Nooit heeft zijn vader een vinger uitgestoken om de familietraditie in stand te houden. Daardoor heeft Opa naar eigen zeggen de nodige maatregelen getroffen om zijn huis met loods en timmerfabriek te verkopen. Al voor de zoonfiguur zijn val kon vermoeden, had het Ricoeuriaanse absolute van het verleden reeds zijn taak volbracht.

Dat Mandaats onderneming in *Letter en geest* tot mislukken gedoemd is, wordt vrij vlug duidelijk, al bij de aanvang van het tweede hoofdstuk om precies te zijn. Weer speelt hybride een rol. Volgens de verteller kent Mandaat zichzelf godgelijke trekken toe:

Alles schikte zich in concentrische cirkels rond dat ene middelpunt: Mandaat. Alles en iedereen was naar zijn beeld en gelijkenis geschapen. Wie zich zo verheft brengt de wereld ten val.
Mandaat is nu hier om zichzelf ten val te brengen. (LG, 215)

Deze passage herinnert uiteraard aan *Genesis* I, 26-27:

God zei: 'Laten wij mensen maken die ons evenbeeld zijn, die op ons lijken; zij moeten heerschappij voeren over de vissen van de zee en de vogels van de hemel, over het vee, over de hele aarde en over alles wat daarop rondkruipt.' God schiep de mens als zijn evenbeeld, als evenbeeld van God schiep hij hem, mannelijk en vrouwelijk schiep hij de mensen. (Uit: *De nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)

Frits Goudvis was het slachtoffer van het beeld dat hij van zijn vader gesmeden had om zichzelf aan de hand van dat beeld te identificeren. In *Letter en geest* is het alsof Mandaat zich van dat gevaar bewust is, maar niet weet hoe hij uit die "kooi van taal" (Storm 1997: 103) met zijn spiegelende wanden verlost kan worden. Hij zit opgesloten in het solipsistische karakter van de taal, waaraan hij niet kan ontsnappen. "Wie verlost me van mezelf?', roept hij, onder zijn stolp." (LG, 237) Ondertussen weten we dat ontsnappen misschien wel mogelijk was geweest, als hij ingegaan was op Van

Uffels avances om samen de liefde te verkennen. Dat blijkt uit de passage hieronder, waarin een verteller aan het woord is. Aangezien in de laatste zin over Mandaat gesproken wordt in de derde persoon (“hij”), is het weinig plausibel dat de passage Mandaats innerlijke monoloog weergeeft. Tijdens Mandaats laatste rit naar huis loopt conservator Molhuysen een eindje mee.

(Alles met jezelf te maken, Mandaat. Alles heeft altijd alles met jezelf te maken. Je wilde niet meer zo belangrijk zijn. Je wilde jezelf verliezen en je leven redden. Je bent gekomen om een mens onder de mensen te worden, in de hoop dat die stulp van ijdelheid aan scherven zou barsten. Het is je niet gelukt. Je denkt dat het nooit zal lukken. Er ontbreekt namelijk iets, dr. Molhuysen. Er is een woord voor, een woord dat anderen gemakkelijk in de mond nemen. Als u dat woord eens zou uitspreken, dr. Molhuysen? U bent zo gewetensvol en precies. Als u het zou uitspreken, *dan* zou hij geloven dat het iets betekent.) (LG, 283)

De verteller hoopt (ironisch?) dat Molhuysen zal toegeven dat hij zijn baan uit ‘liefde’ uitoefent, dat Molhuysen dus het woord ‘liefde’ zal uitspreken en daarmee zal aantonen dat liefde in de werkomgeving wel degelijk mogelijk is. Als Molhuysen zijn naam eer aandoet, is van hem geen heil te verwachten, want dan ‘huist’ hij solipsistisch zoals een ‘mol’. Wat Mandaats ‘tragische vrijheid’ genoemd zou kunnen worden, duurt de periode van honderd dagen die hij in de bibliotheek werkzaam is. Kan hier beweerd worden dat het absolute van het verleden gedurende die tijd in twijfel getrokken wordt? Vanuit Mandaats oogpunt is dat best mogelijk als hij geen kennis heeft van het commentaar van de verteller. Voor de lezer die het commentaar van de verteller wel kent, lijdt het echter geen twijfel dat Mandaats poging gedoemd is om te mislukken. Mandaats tragische val wordt bevestigd door zijn oplossing in de taal waaruit hij geschapen is. Het lot waardoor Mandaat verpletterd wordt, is het talige spiegelbeeld dat hij van zichzelf koestert en waaruit hij niet kan ontsnappen.

De tragiek in *Mystiek lichaam* is gebaseerd op het feit dat Leendert er maar niet in slaagt om aan zijn vader te ontsnappen. Hij kan A.W. Gijssels’ mondelinge erfenis maar niet zodanig dechiffren dat hij niet “zo wordt als [zijn] vader” (ML, 343). In zijn New Yorkse illusoire vrijheid wakkert Leendert met zijn oppositionele geschriften zijn vaders spookachtige aanwezigheid aan. Ook groeit in Manhattan Leenderts kapitalistische voorliefde voor de metafysische band tussen kunst en geld, die aan zijn vaders religieuze toewijding aan het geld herinnert. Sommige passages wijzen er discreet op dat Leendert zich bewust is van het hopeloze karakter van zijn onderneming.

[De rijpere jongen en Leenderts] ideale liefde had nooit een toekomst gehad. Er kon niets uit voortkomen. Ze was noodzakelijkerwijs in zichzelf gekeerd. Alleen in een sfeer van verheven gekte kon ze zich handhaven. Daarom moest ze wel een obsessie worden. In bed lukte het nog het best om de uitzichtloosheid te bezwieren. Nergens aan denken, alleen de bedwelming van dit jongensvlees, zacht en stevig meegaand vlees. Ze kwamen het bed haast niet uit. Het had ook wel zijn voordelen om met een hoer getrouwd te zijn, merkte Broer. (ML, 378)

Het begin van de passage kan gelezen worden als een consonant commentaar van de verteller, maar aan het einde wordt Leenderts bewustzijn steeds sterker aanwezig. Hij treedt zodanig op de voorgrond dat de passage zelfs de indruk kan wekken van bij het begin Leenderts bewustzijn uit te drukken. Die voorkennis van de mogelijke val vermindert uiteraard de hevigheid van de tragische paradox. Het is haast alsof Leendert ironisch een toeschouwer is van zijn eigen val, die hij aan het afwachten is.

De ironie wordt daarna doorgetrokken, op een manier die de tragische paradox misschien nog duidelijker doet blijken. De zoon wordt altijd ingehaald door het absolute van het verleden, dat door zijn vader wordt vertegenwoordigd. Daarom is de beste manier om Gijselhart te trotseren misschien wel Leenderts terugkeer naar de Doornenhof. Het absolute van het verleden dat ook als toekomst verschijnt, is de vader. Zich naar die toekomst begeven is misschien wel de beste manier om er toch aan te ontsnappen.

Deze korte toepassing van Ricoeurs theorieën op Kellendonks romans laat zien dat Kellendonks zoonfiguur meer een slachtoffer is van zichzelf dan van transcendenten machten die buiten zijn bereik blijven. Zijn omgang met de taal is problematisch. Hij is immers afhankelijk van de woordconstructie, de “*énonciation*” (Pouilloux 2008), in zijn confrontatie met de representatie van de vaderfiguur die zoals reeds bleek altijd al een veranderd, een ‘gedifferentieerd’ beeld is van een zelfbeeld. In zijn zoektocht naar vrijheid identificeert de zoonfiguur zich met zijn woordconstructies, die door die talige ‘essentie’ onherroepelijk het spoor dragen van datgene waaraan de zoonfiguur zou willen ontsnappen. De gebondenheid aan de ‘*énonciation*’ is dus ook gebondenheid aan zichzelf (LG, 281). Het is een “tautologische hel”, om met Stefan Hertmans te spreken, die laat zien dat “juist het besef van die onoplosbare breuk tussen taal en bestaan de waarheid van het bewuste leven bevat.” (Hertmans 2007: 45)

Hier ga ik graag even dieper op in. Ernst van Alphen's studie over de effecten van de Holocaust laat zien hoe de trauma's van de overlevenden juist zijn ontstaan uit de discrepantie tussen taal en ervaring. Kellendonks personages hebben de Holocaust uiteraard niet meegemaakt, maar de representatieproblematiek waarmee de personages en de overlevenden geconfronteerd worden, vertoont analoge mechanismen:

The difficulty survivors of the Holocaust have in expressing their experiences can be explained by the fact that the nature of their experiences is in no way covered by the terms and positions the symbolic order offers them. It is exactly this discrepancy, therefore, that must be investigated. The problem, in short, is not the nature of the event, or any intrinsic limitation of representation per se, but the split between the living of an event and the availability of forms of representation in which the event can be (re)experienced.

[...] Such a conception would seem to suggest that experiences are not discursive, that they arise without connection to the symbolic order. The experience of an event or history is, however, dependent on the terms the symbolic order offers. It needs these terms if *living through* the event is to be transformed into an *experience of* the event. [...] Hence the experience of an event is already a representation; it is not the experience itself.

[...] The Holocaust has had a traumatic impact for many because it could not be experienced, because a distance from it in language or representation was not possible. (Van Alphen 1997: 44)

De vraag rijst of voor de personages die breuk tussen taal en ‘authentieke ervaring’ op een radicaal andere, ‘betere’ manier waargenomen kan worden. De zoonfiguren zouden meer willen zijn dan wat ze over zichzelf kwijt kunnen, maar aangezien dat ‘meer’ nooit meer kan zijn dan het effect van de ‘énonciation’, dus onherroepelijk talig zal blijven, zal de zoonfiguur nooit boven zijn situatie kunnen uitstijgen. Hij blijft aan de taal vastgeklonken. De Franse denker Jean-Marie Domenach vroeg zich zelfs af in hoeverre het transcendente lot in de tragiek overeenstemt met de verblindende van de helden door hun eigen woordconstructies. “Séduction de soi par soi, où les mots suggèrent des rêves vagues qui ne contiennent rien qui n’existât à l’origine.” (Domenach 1967: 35) Kellendonks zonen proberen aan de hand van de taal een autonome identiteit te bereiken. Ricoeurs “dieu méchant” is in Kellendonks romans dus niets anders dan de woordconstructies die de zoonfiguur smeedt om zich eraan te verbinden en er daarna door verpletterd te worden. Met de woordconstructies geeft de zoonfiguur vorm aan zijn verlangens en het zijn diezelfde woordconstructies die hem naar zijn ondergang leiden. Van die “goutte de perfidie transcendente” (Ricoeur 1988: 364) waarin een boosaardige godheid de mens misleidt, valt geen spoor te bekennen. Wel wordt vastgesteld dat “[l]a fatalité, c’est le triomphe du langage.” (Domenach 1967: 33)

Naar groteske

Moet dan aangenomen worden dat Kellendonks romans de onmogelijkheid van de transcendentie in kaart brengen? De vraag naar de aanwezigheid van de transcendentie blijft pertinent voor literaire werken die zo nadrukkelijk Bijbelse sporen bevatten. Over de “grote woorden” (1993: 933) die transcendente waarden uitdrukken, beweerde Kellendonk “[J]e [kunt] misschien wel die grote woorden afschaffen, maar niet het verlangen waarvan ze hebben geleefd.” (1993: 933) Dat verlangen blijft volgens Kellendonk voortleven, al wordt er steeds minder een transcendent vermogen toegekend aan de woorden die traditiegetrouw aan dat verlangen gestalte geven.

Ook de oorsprong van de tragedie is te vinden in een periode waarin de transcendentie op losse schroeven kwam te staan, beweert Jean-Marie Domenach. De tragedie zou ontstaan zijn in een crisisperiode waarin de goddelijke macht over de mens in twijfel getrokken werd. Het menselijke initiatief leek toen de overhand te krijgen (Domenach 1967: 44) ten koste van de goddelijke macht. Jean-Ernest Joos (1979: 22) situeert het ontstaan van de tragedie in het Athene van de vijfde eeuw na Christus, toen de goddelijke rechtvaardigheid radicaal aan de orde gesteld werd door een steeds verfijnder politiek stelsel en rechtsapparaat. Op rechtskundig en politiek vlak moest de goddelijke macht terrein prijsgeven aan de mens. Er is sprake van een crisisperiode, omdat door dat onafhankelijkheidsgevoel van de mensen een tweespalt ont-

stond die aan de opvattingen van Ricoeur doet denken: de menselijke verdeeldheid tussen enerzijds de drang naar de verkenning van hun *hernieuwde* vrijheid waarin de goden geen inspraak hebben en anderzijds de eenzaamheid van de mens die zich de geruststellende gemeenschap met de goden herinnert (Domenach 1967: 28). Voortaan zouden de goden slechts voortbestaan als zondebok voor het schuldgevoel van de overmoedige, tragische mens die zich godgelijk waant. Freddy Decreus meent dat de twintigste eeuw een vergelijkbare tragische periode vormt:

Par le développement de son appareil technologique et économique, *par l'avènement d'une liberté qu'on a crue totale et par la proclamation incessante de la mort de Dieu*, ce siècle a lancé des défis d'une telle envergure qu'il devenait difficile, pour ne pas dire impossible, d'atteindre la plénitude de ce nouveau type d'humanisme [...]. Pourtant ce nouveau maître de l'univers a vite découvert qu'il est loin de se maîtriser lui-même [...]. La mort de Dieu, en effet, a été suivie par la mort de l'homme. (Decreus 2004: 30-33; mijn cursivering).

Werken zoals Kellendonks romans kunnen literaire configuraties bevatten die het tragische bewustzijn oproepen dat door Decreus verwoordt wordt. De auteur beoogt leeseffecten die beschouwd kunnen worden als complexe esthetische paradigma's van een contemporain tragisch bewustzijn. Aangezien tot nog toe de term 'tragiek' gebruikt werd met betrekking tot een existentiële dimensie in Kellendonks proza, zou ik hier de term 'groteske' willen inleiden. Het groteske zal hier beschouwd worden als esthetische tegenhanger van het contemporaine tragische bewustzijn. In navolging van Elisheva Rosen (1991: 106; 110) en Stéphanie Vanasten (2005: 45) wordt hier gekozen om het groteske als een esthetische categorie te beschouwen⁵. De twee 'canonieke' groteskentheoretici Wolfgang Kayser en Mikhail Bakhtin hanteerden een soortgelijke aanpak. Voor ons onderzoek is het grote voordeel hiervan dat deze werkwijze een direct verband mogelijk maakt met de problematisering van de waarneming in Kellendonks romans⁶.

Hoewel ik er gemakshalve en voor de leesbaarheid voor kies om over 'het' groteske te spreken, wordt de categorie niet essentialistisch opgevat. Wie een conceptuele zoektocht naar 'het' groteske onderneemt, komt met lege handen thuis. Vanasten (2005: 37; 65) toonde aan dat het begrip 'groteske' aan een meerstemmig metadiscours onderhevig is dat de onderzoeker aanzet om het fenomeen als "onvast en steeds vergelijkend" te beschouwen. Een analoge centrifugale dynamiek (Vanasten 2004: 236) schuilt in het effect dat het groteske uitoefent op het literaire systeem: het werkt tegen de "verstarring door voortdurend en met radicale gedrevenheid nieuwe creatieve en veelvormige constellaties uit te werken." (Vanasten 2005: 65) Deze constellaties stellen ook de waarneming op de proef. Daar komen we later nog op terug.

Mijn uitgangspunt is dat de esthetische configuraties die ontstaan als de afstand tussen transcendente godheid en mens een kritiek punt bereikt, beschouwd kunnen worden als paradigma's van het groteske. De menselijke handelingen staan dan niet meer ten dienste van de goddelijke zingeving aan de geschiedenis. Voortaan staat de mens er alleen voor om zin te geven aan zijn eigen maaksels. Er moet vastgesteld wor-

den dat de tragiek niet volledig verdwijnt uit het groteske. “Le grotesque est situé dans un monde tragique”, beweerde de Poolse Shakespearespecialist Jan Kott (1992: 112). Hiermee bedoelt hij een wereld waar fundamentele vragen naar de zin van het bestaan blijven bestaan⁷. Ook Jean-Claude Averous (1988: 57) gaat ervan uit dat: “[l]e tragique, privé du moindre sens dans un univers étranger à la transcendance et à ses avatars, s’est mué en grotesque.” In mijn benadering van Kellendonks romans zal ik er echter van uitgaan dat het transcendente door het groteske radicaal geproblematiseerd wordt, maar dat het transcendente daarom niet volledig uit beeld verdwijnt. Het kan als paradox blijven voortbestaan, wat uit Kellendonks werk zal blijken. Als de transcendentie binnen de tragiek overmatig in twijfel getrokken wordt en de immanente finaliteit van het bestaan uit het zicht raakt, staat de deur open voor groteske leeseffecten:

L’échec du héros tragique est la confirmation et la reconnaissance de l’absolu; l’échec de l’acteur grotesque, c’est l’absolu tourné en dérision et désacralisé, sa transformation en un mécanisme aveugle, en une sorte d’automate [...]. [L]e grotesque est la critique de l’absolu au nom de l’expérience humaine. (Jan Kott 1992: 112)

Moet het groteske daarom beschouwd worden als een uitdrukking waarin zingeving aan het bestaan geen plaats heeft⁸? De invalshoek waarvoor in dit onderzoek wordt gekozen, sluit eerder aan bij Dominique Iehl (1997: 123), voor wie het groteske ook aanleiding kan geven tot een vorm van helderziendheid die in crisistijd nuttig kan zijn.

Kan de periode waarin Kellendonk leefde, in het licht van het voorgaande, beschouwd worden als een ‘crisisperiode’ die groteske effecten kan teweegbrengen? Hier spelen naar mijn mening enkele ingrijpende socioculturele veranderingen een belangrijke rol. Ik wil de aandacht vestigen op de ontkerstening in Nederland, tijdens de jaren zestig van de vorige eeuw. Kellendonk zat toen op een internaat dat deels ook een seminarie was. In zijn essay *Beeld en gelijkens. Over God* beschrijft hij de consequenties van de ontkerstening op dat seminarie als volgt:

[H]et was de tijd dat steeds meer paters het klooster verlieten. Dat uittreden ging gepaard met vaste symptomen. Eerst werd het witte habijt (het waren Dominicanen) voorgoed in de kast gehangen en liepen ze de hele dag rond in een zwart kostuum met witte boord [...]. Het zwarte kostuum moest vervolgens wijken voor een terlenka pantalon met vlotte trui. Dan duurde het nooit lang voor ze in het gezelschap van een vrouw werden gesignaleerd, zonder duidelijkheid begonnen te blozen en geen orde meer konden houden. (Kellendonk 1993: 844)

“Het aantal priesterstudenten [op dat seminarie] liep van tweehonderd naar nul”, voegt Hans Goedkoop (2004d: 25) eraan toe. In datzelfde essay beweert Kellendonk dat hij “in het hart van de schepping een leemte ontdekt [heeft] waar God, als hij bestaat, mooi in zou passen, maar helaas is het niet zo dat het geloof begint waar het verstand ophoudt.” (Kellendonk 1993: 845) In die naoorlogse jaren heeft Nederland zich volgens Hans Goedkoop opnieuw moeten uitvinden. De oude tradities met

“ideologische houvast” (Goedkoop 2004c: 37) vallen weg. Het probleem is dat er geen ander houvast te vinden is om het vroegere te vervangen. Betekenis geven aan het menselijke doen wordt onmogelijk (Goedkoop 2004c: 40). De welvaartsstaat neemt de rol van de religie over, maar op cultureel vlak blijven Kellendonk en zijn generatiegenoten⁹ verweesd achter, meent Goedkoop (2004d: 26). “Er is geen vervanging en geen troost, en zelfs de tijd heelt de wonden niet. Er is nog altijd: leegte.” (Goedkoop 2004d: 28) Deze leegte doet denken aan de leegte die Kellendonk in het bovenstaande citaat in de schepping vaststelt en is ook vergelijkbaar met de leegte die Kellendonk ervaart wanneer hij het Dominicuscollege verlaat:

Ik ontdekte dat we leven in een maatschappij zonder theologische of metafysische bovenbouw, dat het gemeenschappelijke doel van de mensen en hun leiders niet langer de vestiging is van het koninkrijk van God of zelfs van de proletariërs op aarde, dat er in feite geen gemeenschappelijk doel is en dat daarom al onze instellingen hol en willekeurig geworden zijn. [...] Ik had het gevoel dat de wereld waarin ik leefde een uitdragerij was van gammele lege vormen, sociale, politieke, religieuze, literaire vormen, waar ik desalniettemin niet buiten kon omdat het enige alternatief neerkwam op vormeloosheid, anarchie, dood. (Kellendonk geciteerd in Boon 1998a: 100)

Toch moet Kellendonks proza geenszins geïnterpreteerd worden als een nostalgisch verlangen naar een definitief verloren gegaan paradijs waarin iedereen hetzelfde geloof deelde¹⁰. Uit de lectuur van zijn romans blijkt veeleer een radicale problematisering, een ‘herwaardering der waarden’, een vraag naar de nieuwe configuraties die zij kunnen aannemen. Daar verwijst ook Kellendonks generatiegenoot Oek de Jong naar in Jan Louters (1998) documentaire over Kellendonk. Hij beschrijft *Mystiek lichaam* als een roman die toen “politiek incorrect” was, omdat het de “verworvenheden van de jaren zestig die in de samenleving waren opgenomen” op een radicale manier in twijfel trok. Het is volgens De Jong dan ook niet zo verrassend dat het een vertegenwoordiger van die generatie was, met name Aad Nuis, die zo fel tekeering tegen de roman.

Naast Tijn Boon, wiens bijdrage later aan bod zal komen, heeft Goedegebuure wellicht het meest geschreven over Kellendonk en het groteske. Volgens hem heeft Kellendonk het groteske “tot genre” (Goedegebuure 1990; Goedegebuure & Musschoot 1995: 47) gekozen. “Het groteske ontstaat waar het tragische en het komische met elkaar in botsing komen, als er gelachen wordt waar eigenlijk niets te lachen valt”, beweert Goedegebuure in *De Haagse Post* (1986). Iets meer dan tien jaar later publiceert Goedegebuure een lang artikel over Kellendonk, in het tweede deel van zijn studie over de Bijbel in de moderne literatuur. Daarin werkt hij het begrip verder uit met betrekking tot *Mystiek lichaam*:

De zogenaamde gewone wereld en de carnavaleske werkelijkheid die hij in zijn lachspiegel opvangt, laat [Kellendonk] net zo lang om en om buitelen tot ze volledig met elkaar verkleefd zijn; predikatie en parodie zijn tot synthese gekomen binnen één register, dat van de groteske. (Goedegebuure 1997: 123)

Jammer is dat Goedegebuure in zijn artikel begrippen zoals ‘groteske’, ‘carnavaleske’, ‘predikatie’ en ‘parodie’ niet duidelijker omschrijft en vooral niet kritisch tegenover elkaar situeert. Zo blijft het onduidelijk in hoeverre aan de hand van deze termen een nieuw licht op Kellendonks proza kan worden geworpen en is het moeilijk om voort te bouwen op Goedegebuures publicaties.

Ook Carel Peeters zag een verband tussen Kellendonk en het groteske, meer bepaald de meerstemmigheid. Net als Graa Boomsma (1989: 235) beweerde Peeters (1986) dat *Mystiek lichaam* zodanig ‘grotesk’ is dat er tegengestelde betekenissen aan toegekend kunnen worden. Volgens Carel Peeters ontstaat het ‘groteske’ uit de combinatie van tegenstellingen. Hij vermeldt in Kellendonks geval de combinatie van distantie en betrokkenheid, van het ernstige en het komische – overigens ook door Goedegebuure vermeld – en van het verhevende en het triviale. Deze “dualistische dynamiek” (1984: 120) treedt naar Peeters’ mening op in het kader van een existentiële queeste. In soortgelijke zin gebruikt Cyrille Offermans het woord ‘grotesk’. Na de publicatie van *Mystiek lichaam* schrijft hij een artikel waarin hij het heeft over “Kellendonks affiniteit met het groteske” (Offermans 1986) die blijkt uit diens eerder uitgegeven werk. Zo wil Offermans benadrukken dat de uitspraken in de roman niet letterlijk opgevat mogen worden. Opnieuw wordt grotesk met meerstemmigheid verbonden. Hoewel groteske en ironie elkaar niet noodzakelijk hoeven uit te sluiten, hebben al die beweringen mijns inziens eerder betrekking op het ironische gehalte van de roman, zoals in het hoofdstuk over de ironie vastgesteld werd. De afstand tussen ironie en groteske wordt in sommige gevallen trouwens erg klein. Rovers (2007: 208) noemt *Mystiek lichaam* een “groteske heilsgeschiedenis”. Weinig later voegt hij eraan toe: “*Mystiek lichaam* is een ironisch boek.” Naar het verband tussen groteske en ironie blijft het voor zijn lezer gissen.

Op basis van de invalshoek en de terminologie van Sébastien Rongier in *De l'ironie* (2007) zou bewaerd kunnen worden dat ironie en groteske misschien wel de socratische *e/normiteit* gemeenschappelijk hebben. De ironische afwijking, de *e/normiteit*, zit volgens Rongier in de norm zelf. Er wordt van het centrum afgeweken zonder per se het centrum te hoeven verlaten. Ook het groteske ontsnapt ‘van binnenin’ aan de norm. Het weigert om zich te laten vastleggen. Verder kan het groteske ook *e/norm* zijn door het radicale leeseffect dat door zijn dynamiek wordt veroorzaakt:

In de esthetische encenering wordt het groteske m.i. enerzijds in de norm, code, canon geïnstalleerd om anderzijds inbreuk, afwijking, ontwrichting te genereren, waarbij de reeds besproken spanning, tegenstrijdigheid, crisis mogelijk ontstaat tussen centrum en marge. Het groteske spoort aan om van stabiele normatieve centra af te wijken, om *daar* op een excessieve en uitbundige manier inbreuk op te maken en normverschuivingen te organiseren. (Vanasten 2005: 61)

De *e/normiteit* bracht er Michiel van Diggelen (1987) waarschijnlijk toe om het personage Prul “een groteske realisatie van het vrouwelijke” te noemen. Peeters, van zijn kant, bestempelt *Mystiek lichaam* als een “groteske moraliteit”. De groteske *e/normiteit* kan inderdaad ook aan morele gezichtspunten in een roman toegeschreven wor-

den, aangezien die morele gezichtspunten radicaal doorgedreven kunnen worden. Anthony Mertens (1982) heeft het over *Letter en geest* als spookverhaal, als “anekdote” die “groteske vormen aanneemt”. Een soortgelijke commentaar op *Letter en geest* gaf Hans Warren (1982): “[De schrijver] heeft dat alles tot in het absurde en het groteske doorgetrokken [...]” Over het hoofdpersonage in *Letter en geest* beweert Ronald Soetaert:

De dagelijkse realiteit neemt groteske vormen aan voor Mandaat; hij draaft regelmatig achter zijn spook aan, hij wordt geplaagd door een ongewenste verliefdheid op de hoogzwangere secretaresse en als hij Van Uffel in vertrouwen neemt, ontpopt zijn collega zich tot een overspannen homopedofiel. (Soetaert 1982b: 860)

Warrens indruk van *Mystiek lichaam* ligt in dezelfde lijn: “De personages hebben zulke extreme eigenschappen dat ze zonder meer als hilariteitverwekkende types in zo’n programma [als *The Cosby show*] zouden kunnen rondwandelen.” (Warren 1986) De e/normiteit kan ook teruggevonden worden in Jan Huismans (1986) beschrijving van Kellendonks laatste roman als een “ongebruikelijke en groteske familiegeschiedenis.” Yves van Kempen en Anthony Mertens bestempelen de openingsscène van *Mystiek lichaam* als een

onorthodoxe uitbeelding van een allegorie aan vroeg-christelijke tijden ontsproten, waarin de band tussen hemel en de aarde, tussen Christus en de kerk, wordt belichaamd in de voorstelling van het mystieke lichaam. [...] Het groteske karakter van de scènes zou de lezer ervoor kunnen behoeden de roman te lezen als een gedramatiseerde uiteenzetting van ideeën. (Van Kempen & Mertens 1993: 24)

We kunnen vaststellen dat de beschouwingen over het groteske in Kellendonks proza zich concentreren op hoogstens twee kenmerken, of dat nu meerstemmigheid, ironie, e/normiteit of overdrijving zijn. Die opvattingen die het bij een zeer gering aantal eigenschappen houden, zijn niet noodzakelijk fout, maar kunnen wel beperkend genoemd worden. Het groteske kan door zijn paradoxale karakter niet gereduceerd worden tot enkele veralgemenende kenmerken. Om dat beperkende inzicht te vermijden wil ik zonder mijn probleemstelling over tragiek en atropie uit het oog te verliezen, in het volgende punt het groteske bij Kellendonk aansnijden vanuit een tekstgerichte aanpak. Met andere woorden: er wordt van de tekst uitgegaan om het groteske op te sporen.

Groteskenconstellaties

Wat volgt is een verkenningstocht van twee ‘groteskenconstellaties’ in Kellendonks werk. De metafoor ‘constellatie’ is aantrekkelijk, want hij veronderstelt geen logisch verband tussen de verschillende componenten, aangezien de constellatie op een arbitraire manier door de waarnemer samengesteld wordt. Hij kiest zelf de sterren uit waarin hij een of andere figuur ziet, zoals een leeuw, een beer of een waterman. De constellatie bestaat altijd uit de elementen die de waarnemer heeft gekozen, terwijl

andere elementen gewoon weggelaten worden en eventueel deel uitmaken van een andere constellatie. Hoe zorgvuldig de cartografie ook opgesteld wordt, aan de historische willekeur valt niet te ontsnappen. Met het model van het sterrenbeeld in gedachten kan daarnaast beweerd worden dat een constellatie altijd anders kan worden waargenomen. Een of meerdere van de sterren kunnen intussen uitgedoofd zijn, hoewel hun licht voor een tijd nog waarneembaar blijft¹¹. Het licht van een of meerdere sterren uit de constellatie kan de waarnemer ook nog niet bereikt hebben. Dit zou betekenen dat de waarnemer nog niet ziet wat in feite al is. Wat waargenomen wordt, is in feite altijd al aan het verglijden. Wie het groteske op een nuchtere manier wil benaderen, moet beseffen dat de beschrijving van het groteske van meet af aan inadequaat zal zijn. Zo ook beschrijft Isabelle Ost (2004: 9) de “dynamique propre du grotesque” als “un processus antidialectique capable de nier l’identité conceptuelle afin de s’arracher à la logique de la signification [...]”

Aangezien *Mystiek lichaam* volgens mij de roman met het grootste groteske potentieel is en ook de gepubliceerde reacties op die roman in die richting wijzen, kies ik ervoor om zoveel mogelijk uit te gaan van dat werk, om daarna uit te weiden over Kellen-donks andere romans.

In de eerste constellatie wordt de aankomst van Pechman op de Doornenhof verteld. Even daarvoor had Magda aangekondigd dat Pechman ’s middags naar zijn zoon Victor zou komen kijken (*ML*, 420). Zowel Leendert als zijn vader verzetten zich tegen Pechmans aankomst. Gijselhart wil geen jood in zijn huis en Leendert vindt van Pechman dat hij een schurk is. Om die “vijand” (*ML*, 425) weg te jagen neemt Broer plaats op de bovenverdieping met een buks waarvan hij weet dat hij niet geladen is. Leendert zal, met andere woorden, bewust ironisch een nietswetende Pechman met de dood bedreigen. En dat terwijl de enige dreiging voor Pechman in feite een lege buks is. De ironische dreiging komt vanuit de leegte, waar de kogel of de hagel had moeten zitten. Dat motief van de dreigende leegte is ons ondertussen bekend en zal nog terugkomen met de vraag of die dreiging au sérieux genomen moet worden.

De groteske leeseffecten in de beschrijving van Pechmans aankomst kunnen gerechtvaardigd worden door het feit dat de handelingen vanaf dat moment als een “voorstelling” (*ML*, 425) gepresenteerd worden, zelfs een circusvoorstelling zoals Boon (1998a: 79) eerder opmerkte. Zo staat er in *Mystiek lichaam* het volgende te lezen: “Ongeduldig, als een dompteur met zijn vlammeende tijger, wachtte Broer op het begin van de voorstelling.” (*ML*, 425) Leendert wordt een dompteur, zijn buks die ongeladen is en dus geen vuur kan spuwen, wordt een “vlammeende tijger”, klaar om Pechman te bespringen die aan het stuur van zijn Zwitserse Jaguar de Doornenhof nadert. De term “voorstelling” kan als een mededeling opgevat worden voor een eventuele afwijking van een gangbare norm: in deze passage komt een verdwenen gewaande vader niet zomaar zijn zoontje opzoeken, er komt een hele circusvoorstelling op gang. De aankomst van Pechman als een voorstelling aankondigen, impliceert niet dat het “radicaal onanticiperbare” groteske (Vanasten 2005: 57) aan ver-

rassingseffect moet inboeten. Op wat de vermelde voorstelling in petto heeft, kan immers niet vooruitgelopen worden. Het programma is niet bekend.

In Pechmans aankomst als ‘circusvoorstelling’ kunnen allerlei intertekstuele verwijzingen gelezen worden naar passages uit *Mystiek lichaam* of andere literaire werken. Dat maakt van die andere passages echter geen groteske passages. Zo kan een verband gelegd worden tussen Pechmans terugkomst en de titel van het hoofdstuk, namelijk “Enfant perdu”. De verschillende manieren om die titel te dechiffren werden al besproken in hoofdstuk 3 van het eerste deel van dit boek. De verloren gewaande (maar ‘teruggevonden’) vader komt zijn verloren kind weer opzoeken. Boon, voor wie die passage “grotesk [is] en buiten proportie” (1998a: 80), wees erop dat de titel van het hoofdstuk ook de titel is van een gedicht van Heinrich Heine. Juist zoals Broer in *Mystiek lichaam*, wacht in Heines gedicht een gewapende figuur op een joodse ‘snoodaard’. “En ook daar laat zich een omkering aanwijzen – de aanvaller die ten slotte zelf slachtoffer wordt.” (Boon 1998a: 81) Hier moet verder opgemerkt worden hoe iedere aankomst op de Doornenhof vanuit een verheven plek waargenomen wordt. Vanaf de bovenverdieping ziet Leendert Pechman aankomen. Enkele maanden daarvoor bekeek ook A.W. Gijsselhart vanaf de bovenverdieping Magda’s en Leenderts respectievelijke aankomsten. In dat opzicht vormt Pechmans aankomst op de Doornenhof slechts een herhaling. Bovendien wordt in beide gevallen de aankomst waargenomen door een figuur die voldoening vindt in de haat. Eerder werd al aangetoond hoe Gijsselhart zijn voortbestaan te danken heeft aan de haatgevoelens die hij voedt. In wat volgt zal blijken hoe ook Leendert plezier heeft in de haatgevoelens die hij voor Pechman koestert. De talloze intertekstuele verwijzingen dragen bij tot het onwaarschijnlijke karakter van de roman, ook omdat we hier met een inscenering van een circusvoorstelling te maken hebben, waarin acteurs soms niets beseffend optreden.

Doordat ze gereduceerd zijn tot het spelen van een rol in een groteske opvoering, verliezen de personages psychologische diepgang. Het is alsof de bestaansgrond van de personages zich tot het spelen van hun rol beperkt. Hun spel lijkt het enige gelaat, het enige ontraadsebare spoor waarmee de personages zich tonen, terwijl datzelfde spel iedere individualiteit onmogelijk maakt. De mens ondergaat een ontpersoonlijking, wordt haast een anonieme automaat (Kayser 1963: 183-184). Muriel Lazzarini-Dossin (2004: 46) spreekt over het ‘uitgegomde ik’, het “je biffé” in de hedendaagse tragiek. De ontpersoonlijking geeft aanleiding tot de motieven van de marionet, de dubbelganger en het masker die zo vaak opduiken in groteske werelden (Iehl 1997: 63)¹². De hele ruimte van de Doornenhof en zijn bewoners lijken doordeesemd van het woekerende groteske. Al wie tot die ruimte behoort, is potentieel onderhevig aan de onzichtbare absurde wetten die er gelden en die de personages een ontmenselijking doen ondergaan. Het is alsof al wie zijn intrek neemt in de Doornenhof, zich moet neerleggen bij het mogelijke groteske rond zich, maar ook bij het groteske als macht waarvan men zelf in de ban kan raken. Trouwens, de Doornenhof wordt door Broer beschreven als een plek “waar de bewoners, zo ze van zichzelf niet vonden dat ze opgesloten zaten, van elkaar vonden dat ze nodig opgesloten moesten

worden.” (*ML*, 428) In dat opzicht noemt Arie Storm (1998: 55)¹³ Kellendonks oeuvre:

[...] een soort anti-schepping, een tegen-universum waar Kellendonk geen mensen doorheen joeg maar uitdrukkelijk *personages*: bizarre machines die, zonder psychologische smeerolie, een akelig geknars laten horen (zo omschreef Kellendonk eens de personages van Wyndham Lewis) en die er bovendien vroeg of laat achter komen dát ze niet meer dan bizarre machines zijn, marionetten die zich stram voortbewegen in een papieren wereld. (Storm 1998: 55)

In Kellendonks romans heersen onbekende krachten die de personages ontmenselijken, maar tegelijkertijd ook een onbekende en oncontroleerbare richting geven aan hun bestaan. Om naar Ricoeur en de tragiek te verwijzen: de mens wordt een deel van zijn vrijheid ontnomen, maar tegelijkertijd wordt hem een illusoir lot voorgespiegeld. De mens kan zich overgeven aan de absurde groteske machten en zo de teleologische illusie koesteren dat hij ‘ergens’ naartoe gaat, al laat hij zich leiden door richtingloze machten. In de handen van dat richtingloze, absurde lot krijgt hij de allures van een marionet, een clown, een circusfiguur in een ruimte vol overdrijvingen:

Broer had uit den vreemde een knus beeld van zijn verwanten meegebracht. Gijselhart een oude *clown* en touwharige Magda ten langen leste voorzien van felbegeerd hummeltje. Tussen die twee komische en statische figuren, tegen een achtergrond van gekwaak en getsjilp en geritsel in het gras, zou hij de gekwelde held komen spelen [...]. (*ML*, 408; mijn cursivering)

En iets later:

Het pastorale decor wilde [Broer] maar niet als hoofdrolspeler erkennen [...]. Alles was er georganiseerd rond zijn zuster. Prul en A.W. hadden het hele toneel voor zichzelf nodig [...]. Voor Broer was er alleen een plaatsje in de coulissen, waar opdringerige herinneringen hem gezelschap hielden. (*ML*, 410)

Op een plek wordt een verband gelegd tussen de absurde krachten en een schrijver. Opnieuw worden de personages voorgesteld als opgesmukte, clownachtige figuren, die ditmaal een blijspel spelen. Opmerkelijk is dat zij door de vertelling aangeduid worden als slachtoffers van een cynische auteur. In die passage zijn de groteske machten dus ook minder anoniem, aangezien ze vergeleken worden met de macht van een “gewetenloze schrijver”. In de volgende passage staat Gijselhart met zijn dochter op het punt om naar een restaurant te gaan waar hij met een acculader zal betalen:

Hij was gekleed in een glimmend kermispak, waaronder een overhemd met geplooid front en manchetknopen met chrysolieten. Zijn grijze haar had hij bovenop met een tandenborstel een paar graden uitbundiger geblondeerd dan geloofwaardig was, een geplogenheid die hem in het dorp de bijnaam ‘Goudhaantje’ had bezorgd. Ze zagen eruit, zo getweeën, als een paar overgebleven bijfiguren in een blijspel, die van de gewetenloze schrijver ook zo nodig nog lang en gelukkig moeten leven. (*ML*, 318)

Hierbij verwijs ik graag even kort naar de andere romans van Kellendonk. In *Bouwval* komen sommige van de bovengenoemde motieven al voor. Tante Tonia is zodanig gemaquilleerd dat de vertelling telkens vermeldt dat zij uit een masker spreekt. Daarnaast moet toegevoegd worden dat Ernsts zusje, Aapje bijgenaamd, haar tante voortdurend na-aapt. Door die na-aperij bevat de roman situaties waarin beschreven wordt hoe twee overdreven geschminkte maskers elkaar aanspreken (zie bijvoorbeeld *BVL*, 24). Zo duikt naast het motief van het masker ook het motief van de dubbelganger op, als een asymmetrische weerspiegeling door onder meer het generatieverschil tussen beiden. Bovendien kan in dezelfde passage een verwijzing gelezen worden naar de opvoering van een scenario: “Aapje’s tekst was kort, maar ze wist er heel haar wezen in te leggen: ‘Nee!’” (*BVL*, 24) In een lange passage waarin Ernst Aapjes schmink afwast, kan het idee gelezen worden dat het verwijderen van het masker pijn kan doen – de zeep prikt in Aapjes ogen – maar ook kan bijdragen tot helderziendheid.

Zeker nu hij moest beginnen aan de delicate taak het vele zwart uit haar ogen te verwijderen waagde de kroonprins het niet om zijn zusje direct tegen te spreken [...].

‘Au! Au! Het prikt in m’n ogen. Het pri-ikt!’

Haastig wrong de kroonprins het washandje uit onder het stromend water.

[...]

‘Wat zullen we doen?’ vroeg hij [...]. Maar Aapje klapte zich bij het horen van die vraag plotseling in de handen en fluisterde, bang dat Theet haar vanuit de keuken zou horen: ‘Zullen we overal stiekem gaan kijken, in alle kamers overal? Misschien is er een geheim.’ (*BVL*, 60)

Onmiddellijk na de verwijdering van het masker gaan Ernst en zijn zus op ontdekkingsstocht in Opa’s huis. Ze zien er een tweede zelfportret van Languueur. Door deze nieuwe confrontatie met zijn demon zal Ernst zijn vader en zichzelf in het zelfportret kunnen herkennen (*BVL*, 63).

Ook in *De nietsnut* komt het motief van de dubbelganger voor. Frits kan het niet laten om zijn gestorven vader na te bootsen:

Ik [Frits] acteerde [mijn vader], welbewust aanvankelijk, maar later moest ik mijzelf erop betrappen dat ik zijn hebbelijkheden overnam [...]. Het was eerder een parodie dan een imitatie [...]. In feite veranderde ik in mijn vader. (*NN*, 104)

Door een vergelijkbaar kwaad wordt Mandaat getroffen in *Letter en geest*. Het motief van de dubbelganger achtervolgt hem tot in zijn naam. Zijn hele bestaan draagt het brandmerk van de ersatz:

De grote liefde van zijn moeder is bij een verkeersongeval omgekomen. Zijn vader was haar tweede keus. Hun eerste kind werd dood geboren. Daarna kwam hij. Nu komt hij waarnemen voor de heer Brugman. (*LG*, 204)

Hier moet ook opgemerkt worden dat uit het citaat blijkt dat Mandaat de liefde, waarnaar hij onbewust op zoek is, nooit zal vinden. “De grote liefde” is immers

“omgekomen”. De naam Mandaat is verder een verwijzing naar het niet-kunnen, de onmacht, zoals Agnes Andeweg opmerkte:

Voor iemand wiens naam naar zijn sekse (man) en naar actie (daad) verwijst, is Mandaat echter een behoorlijke mislukking. Hij is bepaald geen man van de daad [...], en zeker niet de Daad. (Andeweg 2007: 328)

Met de Daad verwijst Andeweg naar het hoofdstuk *Twee beschamende herinneringen*, waarin twee mislukte verleidingspogingen verteld worden. Hier wordt Mandaat/d afgetekend als een figuur van het onvermogen, een soort opvolger van Lucas Goudvis uit *De nietsnut*. Mandaat zet hiermee op narratief vlak de logica voort waarmee *De nietsnut* eindigde: door in het familiebedrijf de functie van zijn vader in te nemen, bestendigde Frits Goudvis gewoon de onmacht die met een dergelijke levensloop verbonden is. Mandaat krijgt langzamerhand besef van het onvermogen waarvoor hij onbewust gekozen heeft door er bewust aan te willen ontsnappen.

De aankomst van Pechman in *Mystiek lichaam* is een opsomming van clichés. Alleen zijn naam al kan opgevat worden als een verwijzing naar de historische doem die op de joden rust¹⁴. Daarnaast vermeldt de vertelling hoe overdreven plechtig Pechmans aankomst verloopt. Victors verloren gewaande vader komt aan “[s]tipt om twee uur, als betrof het een staatsbezoek met streng protocol” (*ML*, 425). Naar verluidt is Pechman platzak – nog een gemeenschappelijk kenmerk met Leendert bij zijn aankomst –, toch rijdt hij met “een blauwe Jaguar met Zwitsers nummerbord” (*ML*, 425-426).

Leendert is op dat ogenblik volledig in de ban van de afkerige gevoelens die hij koestert tegenover Pechman. Hij wordt door de verteller niet meer geantropomorfiseerd, maar geanimaliseerd tot een beestachtige concretisering van de haat. Vanaf dat ogenblik wordt hij beschouwd als ‘anders dan een mens’. Dezelfde passage laat echter zien dat door het verrassingseffect, dat ook een ander taalregister met zich meebrengt, Leendert iets verder zijn menselijke trekken terugkrijgt:

De wagen stopte, de haat stond op zijn achterpoten en zwaaide krijgshaftig met zijn staart, het ‘Halt of ik schiet!’ bleef echter in Broers mond steken, want het portier dat geopend werd was niet het portier van de bestuurder en degene die uitstapte was niet de biologische vader, maar een in de opwindning helemaal vergeten Magda. (*ML*, 426; mijn cursivering)

Op Pechmans aankomst volgt een twist tussen de dreigende Broer enerzijds en Pechman en Prul anderzijds. Die ruzie heeft veel weg van een amateuristisch theaterstuk waarin slechte acteurs amper iets van het scenario afweten en daardoor zonder zin voor nuance spreken en handelen. “In deze Kellendonk-geschiedenis treden toneelspelers op die veelvuldig aan over-acting doen”, was dan ook het commentaar van Graa Boomsma (1989: 239). Voor de personages die erin meespelen is het een stuk waarvan het verloop niet anticipeerbaar is. Onbekende machten trekken aan de touwtjes. “Een muf gevoel van onwerkelijkheid begon Broer te beklemmen. Magda wist dat hij theater speelde. Ze speelde mee!” (*ML*, 426) De uitdrukkingen en han-

delingen zijn aarzelend en geforceerd tegelijkertijd, en doorspekt met passages die de ernst van de scène ondermijnen. Zo vraagt Magda aan haar broer om “niet zo Zuideuropees [te doen] en [...] dat gevaarlijke ding naar beneden [te gooien]”, waarop Leendert reageert: “Zo’n mooi geweer naar beneden gooien, waar zag ze hem voor aan?” (*ML*, 426) Als Magda daarna naar boven loopt met Victor in haar armen, als menselijk schild voor een angstige Pechman, aarzelt Leendert hoe het verder moet. Hij zit gevangen in de bespottelijke mogelijkheden en beperkingen die zijn rol hem oplegt:

Broer voelde zich gefopt en opgelucht tegelijk. Maar hoe moest het nu verder? Wilde hij doorgaan met zijn heroïek, dan moest hij naar beneden rennen, Magda bij haar schouders pakken, met Torretje en al opzijschuiven en de verkrachter doodschieten, wat zonder munitie onmogelijk was. (*ML*, 427)

De groteske circusvoorstelling wordt voortgezet op de bovenverdieping van de Doornenhof. Daar vindt een nieuwe woordenwisseling plaats tussen Leendert en Pechman en Magda die zich naar hun kamers begeven. Opvallend is de woordkeuze, die bijzonder militair is. Voor een deel kan die verrassende woordenschat misschien aan de aanwezigheid van de ongeladen buks toegeschreven worden. Het “nucleaire matriarchale gezinnetje” (*ML*, 427) komt “als op *rupsbanden*” (*ML*, 427; mijn cursivering) de trap op. Pechman maakt gebruik van de schutting die Magda en zijn zootje vormen “om een paar onomwonden meningen op Broer *af te vuren*.” (*ML*, 427; mijn cursivering) Even later ‘schiet’ Pechman opnieuw: “Liberaal spuug oliede [Pechmans] woorden en ze werden zijn mond uit *geschoten met het kruut* van een exuberant egoïsme.” (*ML*, 428; mijn cursivering) Hier kan een chiasme in de rolverdeling vastgesteld worden. Broer draagt een geweer waarmee hij niet kan schieten omdat het niet geladen is, terwijl Pechman zonder geweer wel in staat is om te ‘schieten’. Ook Magda lijkt daartoe in staat. Als zij boven aan de trap staat, “draai[t] [ze] de geschutkoepel richting Broer”, en “[l]ijzig [neemt] ze hem onder vuur.” (*ML*, 428) Deze beeldspraak maakt niet alleen een omkering van de rollen mogelijk, maar biedt, zoals Boon opmerkte, ook de mogelijkheid om nog sterker de nadruk te leggen op de ontmenselijking van de personages. Het zijn “speelgoedsoldaatjes”, of nog beter “humorsoldaten” die door “abstracte krachten” aangestuurd worden (Boon 1998a: 80). Volgens hem stelt Pechman in deze passage “de eeuwige jood” voor, Leendert “de aanvallende met een ‘oersterke haat’” en Magda de “oervrouw”.

Om beter vat te krijgen op de irrationele wetmatigheden waarvan de personages in de ban raken, kan uitgegaan worden van de gemoedsgesteldheid van Leendert wanneer hij Pechman aan het opwachten is. Tot nog toe werd vastgesteld dat zowel de ruimtes als de personages doordrenkt kunnen worden van de groteske machten. In de ban van die machten lijken de personages op speelpoppen. Wanneer hij Pechman aan het opwachten is, voelt Leendert zich slechts “een uitvoerend orgaan” van “een oersterke haat” (*ML*, 425). Dat gevoel wordt beschreven als een beest dat in hem huist en waarop hij gaat lijken, zoals wij al hebben kunnen vaststellen (*ML*, 426). Verder staat vermeld dat het beest zich voedt met de onlustgevoelens van Leendert.

Door zich over te geven aan de onbekende krachten in de Doornenhof gaat Leendert zich zelfs steeds beter voelen:

Zijn lichaam tintelde tot in de verste uiteinden, net als wanneer hij in de kolk zwom, maar met dit verschil dat zijn huidige gelukzaligheid verdrietbestendig was. (*ML*, 425)

Door zich door de haat te laten overheersen, draagt Leendert ook bij tot het voortbestaan van zijn vader, van wie beweerd werd dat hij zich met haatgevoelens voedt. Ik wijs erop dat Leendert in dit geval geen perifere positie meer inneemt, maar zich zoals zijn vader gedraagt, als een normatieve kern die geen andersheid duldt. Op dat ogenblik wordt hij door zijn vader niet naar een randpositie verstoet, maar eerder beschouwd als een bondgenoot tegen de indringerige jood (*ML*, 421-422). Bij Pechmans aankomst is Gijselhart trouwens aan het slapen, zodat Leendert de enige heer en meester in de Doornenhof is. Eens te meer treedt het bekende mechanisme in werking waarin de vader zich terugtrekt, zodat zijn zoon de gelegenheid krijgt om hem op te volgen. Zelfs na zijn terugkeer naar Nederland kan er dus een passage worden aangeduid waarin Leendert zijn vader nabootst als figuur van de haat.

De existentiële perspectieven die de haatgevoelens bieden, zijn voor Leendert bijzonder verleidelijk. De haat maakt een teleologische levensbeschouwing mogelijk, aangezien men altijd iemand of iets haat. Haatgevoelens richten zich op een object dat een (bijkomende) bestaansreden wordt voor het subject van de haat. Wanneer Leendert in de ban van de haat raakt, gaat hij Pechman als een vijand beschouwen, het object van zijn haat. De tragiek toont een conflict tussen vrijheid en gebondenheid, waarin de mens zich godgelijk moest wanen om de illusie van vrijheid te kunnen koesteren. Daartegenover laat Leendert een conflict zien tussen bestaan en vormeloosheid. Om zijn bestaan te rechtvaardigen laat Leendert zich meeslepen door onbepaalde krachten. Het personage staat bij Kellendonk niet meer 'in dienst van'. Aan zijn bestaan kan geen richting of betekenis meer gegeven worden. De machten handelen blindelings, absurd. Hun richting is het richtingloze. De vertelling geeft in Leenderts geval wel een naam aan deze machten: de haat. Het fenomeen wordt echter niet meer anticipeerbaar omdat men er een naam op geplakt heeft.

Leenderts haatgevoelens in deze passage kunnen beschouwd worden als een paradigma van de Geschiedenis en de absurde Jodenhaat waarvan zij getuigt. "[Magda] kon haar omgeving terroriseren met wereldhistorische krachten, door zich met een jood te verbinden" (*ML*, 425), is Leenderts mening. Clio, de muze van de Geschiedenis, duldt geen minoriteiten en is in de ban van een teleologisch gerichte opvatting van haar bestaan. Niettemin werd vastgesteld hoe de Geschiedenis niet over zichzelf kon beschikken en altijd anders was dan datgene waarnaar zij verlangde, omdat zij bepaald werd door instanties waarop zij geen enkele greep had. Zij was namelijk het effect van de excentrische taal van haar klerken – een taal die haar nooit had toebehoord. Op een soortgelijke manier kunnen Leenderts gedrag en de waarneming van de krachten waardoor hij bepaald wordt, gekenmerkt worden. Leendert kan zich dan wel inbeelden dat hij met zijn haatgevoelens een richting geeft aan zijn bestaan, hij

zal altijd anders zijn dan het zelfbeeld dat hij meent na te streven, doordat hij door de groteske machten bepaald wordt.

De tweede groteskenconstellatie uit *Mystiek lichaam* die hier ontleed wordt, laat een paradoxaal beeld van het mystieke lichaam en de transcendentie zien. De passage betreft de bruidsnacht van Scott en Liliane, twee vrienden van Magda. Die nacht brengen ze door in hun huis in Brussel, met Magda, Broer en de rijpere jongen. Zoals in de eerste groteskenconstellatie wordt de verbintenis tussen een vrouw en een jood (Scott) geproblematiseerd. Een ander gemeenschappelijk kenmerk tussen Scott en Pechman is dat van beiden verteld wordt dat zij pedofiel zijn (*ML*, 332 & 361). Verder wordt er in de passage gealludeerd op de komst van Victor, wanneer de rijpere jongen tegen de verlegen Scott, die zijn echtelijke plicht niet durft uit te voeren, zegt: “Je heilige plicht Scott, [...] ‘Pak ’r dan! Wie weet zul je vannacht de ziel van jullie Messias planten.” (*ML*, 367)

De hele passage is doordrongen van een beelden netwerk dat aan de vorige constellatie herinnert, maar ook aan steriliteit en onmacht. Opnieuw duikt het motief op van het personage als marionet in de ban van anonieme machten. Deze keer moeten de personages niet alleen aan autonomie en individualiteit inboeten, ze zijn daarenboven het slachtoffer van een doodse verlamming. Ze zijn “sprakeloos van beklemming” (*ML*, 364) met uitzondering van Magda, die maar niet kan ophouden met praten. *Bouwval* bevat een analoge passage, wanneer de personages op het punt staan om de atemporele ruimte van Opa Van Zypflich te betreden. In die roman wordt dat verlamming moment op een grenspositie gesymboliseerd door het wachten voor een spoorwegovergang. Het is alsof de tijd dan plots stilstaat en de personages levenloos zijn (*BVL*, 32).

De personages in de passage uit *Mystiek lichaam* zijn tot immobiliteit veroordeeld. Ze lijken vastgevroren en worden “stenen nabootsingen” (*ML*, 369) genoemd. Ze worden niet meer door het leven voortbewogen. De slaapkamer wordt beschreven als “de werkplaats van een poppendokter, waar in sprookjes de poppen ’s nachts tot leven komen, maar in werkelijkheid blijkt niet.” (*ML*, 366) Ook de ruimte lijkt dus levenloos. Het grote bed waarop de bruidsnacht gevierd dient te worden, is een barre ruimte, een onherbergzame “poolvlakte” (*ML*, 364). De levenswarmte blijft zoek. De personages zijn niet alleen “roerloos” vastgevroren, ze worden bovendien gefragmentariseerd. De lichamen van Broer en zijn rijpere jongen vormen geen welomlijnde, harmonische eenheid. De verteller beschrijft uiteengevallen, soms misvormde stukken lichaam, die als geheel altijd een chaos vormen, waardoor dat beschreven lichaam altijd minder dan een mens zal voorstellen. Er wordt meer gefocaliseerd op details dan op een mogelijk harmonisch geheel. Zo vermeldt de passage ook hoe “een tevreden gebrom” klinkt uit de “Magdakeel” (*ML*, 365). De personages zijn een samenraapsel van onderdelen die niet thuisgebracht kunnen worden en waar de focalisator geen raad mee weet:

Maanlicht glazuurde het vel op de ribben en knoken van de twee naakte mannen.
Zestien besluiteloze armen en benen, kriskras door en over elkaar, met veertig

vingers en veertig tenen, of liever achtenderdtig tenen, want bij de jongen waren er aan elke voet twee met elkaar vergroeid, die dus bezwaarlijk volledig konden meetellen. (*ML*, 365-366)

Nog meer dan in de vorige constellatie blijkt de ontmenselijking van de personages verder uit hun animalisering. Ditmaal is het niet Broer die tot dier gemetamorfoseerd wordt, maar wel Scott. De bruidegom is zich bewust van zijn plicht om na het huwelijk de liefde te bedrijven met zijn vrouw, maar hij zit ermee verlegen. Op de dorre oppervlakte van het bed ondergaat hij een hele reeks metamorfosen. Van pluimvee op zoek naar eten wordt hij een beest dat met zijn tentakels beschutting zoekt. Uiteindelijk verandert hij in een lastig hondje:

[H]alfhartig schoof [de bruidegom] op handen en knieën over het bed, hij scharrelde naar links, naar rechts, maar niet naar zijn bruid uiteindelijk, hij kroop naar de jongen, bij wie hij zijn beschaamde gelaat in de schoot legde [...]. De jongen schudde de tentakels van de kleine behaarde bruidegom van zich af, maar die kwam steeds opnieuw over hem heen, de hond Israël, die zijn baas kwispelend verkeerd bleef begrijpen. (*ML*, 366)¹⁵

Israël als een hond beschouwen kan uiteraard als een racistische vergelijking opgevat worden. Dat deed bijvoorbeeld Aad Nuis in zijn recensies (1986a & 1986b), waarop Kellendonk (1986) in *NRC* reageerde. Meerdere recensenten volgden daarna Nuis' voorbeeld, terwijl een ander deel van de kritiek het voor Kellendonk opnam. Zoals Boon (1998a: 81) echter vaststelde, hebben we ook hier weer te maken met een intertekstuele verwijzing naar het literaire werk van Heinrich Heine. Hieruit blijkt nogmaals dat Scott als aankondiging dient voor Pechman: "De figuur Pechman is gebaseerd op een gedicht van Heinrich Heine, 'Prinzessin Sabbath'", legt Boon uit. "Dit is een soort sprookje waarin de hond Israël wordt omgetoverd tot een prins, als teken van het verbond tussen God en Zijn volk." (Boon 1998a: 81) In Kellendonks tekst wordt de hond Israël echter niet tot prins omgetoverd, onmachtig als hij is om zijn plicht als bruidegom te doen en in de geslachtsdaad God met zijn volk te verbinden.

Magda ontsnapt evenmin aan de animalisering. Als zij Lilianes bruidsjurk aangetrokken heeft om volgens Broer "eventjes voor bruid te kunnen spelen" (*ML*, 365), om met andere woorden te 'acteren', wordt "[d]e badkamerdeur [...] opengetrokken en [komt] uit het licht een grote gehavende mot de kamer binnengefladderd – Magda." (*ML*, 366) Daarna "deed [Magda] het badkamerlicht uit en nam [zij] plaats in een stoel voor het raam, waar ze haar vleugels achter haar spichtige lijf vouwde." (*ML*, 367)

Om de beschrijving van de animalisering in deze passage af te sluiten neem ik een lang citaat op waarin personages auditief waargenomen worden. Er treden een heleboel vogelachtige figuren in op zoals de feniks, waarover ik het eerder al meermaals had. Stomdronken keren Lilianes ouders van het huwelijksfeest terug. Dat hun dochter getrouwd is met Scott, is voor hen een financiële opsteker. Tussen hun overwinningkreten door kotsen en hoesten zij overmatig. Het is best mogelijk dat zij zich

onder het venster van de pasgehuwden overgeven aan hun geslachtsdrift. Het hangt ervan af hoe “obsceen geschater en gerochel” geïnterpreteerd wordt:

Beneden op het tuinpad stonden Liliane's ouders, twinkelend van de sieraden, harpij en griffioen. Gouden tanden waren bakens in de vochtige mondhouten die het gekras voortbrachten. Ze krasten, met gekrulde tongen, over een hoed van rozen en perels van ongemene glans. Over hanegekraai, drupp'lende dauw, verflauwende sterren. Over het bruidsbed, maagdengraf en moederwieg en over de feniks, hun kind. Ze waren niet erg tekstvast en braken herhaaldelijk uit in een obsceen geschater en gerochel. Dauw rijmde op gauw, merels op perels, rozen op blozen, beloofd op ooft. Met grote angstogen luisterden de vijf in de bruidskamer naar het ouderlijk victoriegekraai, dat door hoestbuien onderbroken werd en dan toch weer begon [...]. Het krassen duurde tot het licht werd en alles grauw. Er klonk een slotakkoord, slaande autoportieren, en het was weer stil. (*ML*, 370)

De scène is decadent, orgiastisch, niet alleen door de dronkenschap van de personages, maar ook door de nadruk op de weelde en materiële rijkdom die zij tentoonspreiden en die in een nuchtere toestand evenzeer van raffinement hadden kunnen getuigen. Ook verfraaiingen en versiersels kunnen met andere woorden afkeer wekken.

Mijns inziens kan deze passage ook gelezen worden als charivari waarin een reeks omkeringen optreden. Met de term ‘charivari’ verwijs ik naar rituelen die door een gemeenschap, meestal de jongere leden ervan, 's nachts uitgevoerd werden om herrie te schoppen als protest tegen huwelijken die niet overeenstemden met de regels van die gemeenschap. Voorbeelden daarvan zijn weduwes of weduwnaars die hertrouwen, of huwelijken die werden gesloten met een lid van een andere gemeenschap (Cleda 2006: 98). Charivari vond meestal plaats onder het venster van pasgehuwden en ging gepaard met wanorde, muziek, herrie, spot en andere buitensporigheden (Cleda 2006: 109). Het gedrag van Lilianes ouders kan als charivari beschouwd worden, maar het groteske gedoe wordt door omkeringen en een verdubbeling gekenmerkt. Naast Scott en Lilianes huwelijk is er die nacht namelijk ook een ‘huwelijk’ tussen Leendert en zijn jongen. In tegenstelling tot Scott en Liliane blijken Leendert en zijn partner in staat om elkaar te kussen en op die manier hun huwelijk te voltrekken (*ML*, 370).

Verskillende maritale overtredingen rechtvaardigen in *Mystiek lichaam* charivari. Wat Scott en Magda betreft, kan het ontbreken aan geloof tijdens de huwelijksceremonie genoemd worden. Het huwelijk is “een mariage de raison, dat eigenlijk tussen de handelsfirma's van de schoonvaders werd gesloten [...]. Liliane trouwde alleen om haar vader te plezieren.” (*ML*, 360) Bovendien “was het maar een huwelijk in de sacristie, aangezien Scott een Israëlitische hond is [...].” Over Leendert en zijn jongen kan beweerd worden dat zij nooit meer dan een “parodie” zullen vormen, “een tegenzang in de biologische tragedie.” (*ML*, 371)

Verder kunnen een aantal omkeringen vastgesteld worden ten opzichte van het ‘normale’ charivari, waardoor het effect van een parodie van een parodie ontstaat. In Kellendonks roman maken niet de jongeren herrie onder het venster, maar de ouders van

de bruid. Ook wordt hier geen charivari uitgevoerd uit protest tegen het huwelijk. Eerder is er sprake van victoriegekraai omdat het huwelijk eindelijk gesloten werd. Charivari bekrachtigt hier het gesloten huwelijk.

Uit de charivaripassage blijkt verder een scherp contrast tussen enerzijds de (seksuele) onmacht van de personages op het bruidsbed en anderzijds de (seksuele) macht die door de vogelachtige figuren buiten vertegenwoordigd wordt. Deze tegenstelling herinnert aan de configuratie van een andere groteske episode. In een eerder aangehaalde passage ejaculeert een volledig aangeklede Mandaat toevallig tegen het achterwerk van zijn niets beseffende assistente, die van een tafel gevallen was met haar achterwerk tegen zijn kruis. Die groteske verwezenlijking van een onvolbrachte geslachtsdaad vindt plaats terwijl twee duiven, die overigens aan de Heilige Geest herinneren, elkaar iets hoger aan het liefkozen zijn (*LG*, 246). In tegenstelling tot de Heilige Geest als duif worden Lilianes ouders in *Mystiek lichaam* beschreven als vogelachtige mythologische dieren die hun lichaam en hun taal niet meer kunnen beheersen. Ze hebben de klanken die uit hun mond ontsnappen niet meer onder controle en ze laten zich door hun lichaam overweldigen. Hieraan moet toegevoegd worden dat Lilianes ouders “niet erg tekstvast” zijn, zoals de figuren in de vorige groteskenconstellatie. Ironisch genoeg vieren zij wat door de onmacht van hun kinderen niet kan plaatsvinden: de vleselijke gemeenschap die voor een nageslacht en voor nieuwe mogelijkheden moet zorgen. Het bruidsbed kan echter geen “maagdengraf” worden of een “moederwieg” voor een “feniks”. Toch is die andere mythologische vogel in staat om uit ‘bijna niets’ te herrijzen, niet uit een “poolvlakte”, maar wel uit zijn eigen as. In tegenstelling tot de personages op het bed is de feniks in staat om zichzelf te bevruchten. Hij draagt de mogelijkheid in zich om zichzelf te herscheppen (Cazenave 1996: 522).

De animalisering in *Mystiek lichaam* komt ook in andere passages voor dan in de twee groteskenconstellaties. Vooral Gijselhart lijkt aan het proces onderhevig. Er is bijvoorbeeld sprake van zijn “kameelhals” (*ML*, 343). Details van een kameel zijn verder herkenbaar in zijn lippen die als “twee slakken” (*ML*, 301) bewegen. Voorts wordt de patriarch op de eerste bladzijden van de roman gekenmerkt als “een log reptiel” (*ML*, 297). De slapende Gijselhart wordt als volgt beschreven:

[Broer] zag de mond openhangen, een haaiebek, hij zag de hals met zijn grove poriën en baardstoppels, de neusgaten met hun dorre vegetatie waar de sirocco van zijn adem door woei. Hij hoorde de adem langs de huid schuren, knorrend, fluitend, soms onrustig of kwaadaardig. (*ML*, 424)

Zoals in de tweede groteskenconstellatie is er veel aandacht voor morfologische details, waardoor het lichaam niet als een harmonisch geheel overkomt, maar eerder als een vormeloos samenraapsel.

De tweede constellatie laat verder nog een geest optreden, die van Scott en Liliane eist dat zij hun huwelijk voltrekken:

De geest waarin ze tot één mystiek lichaam waren gedoopt begon akelig rond te spoken in de bruidskamer. Die geest rook mensenvlees. Die geest eiste gemeen-

schap. Wordt één lichaam! commandeerde hij. Bouw uit die ribben en knoken van jullie, op deze matras, maar eens een kerk.
Ach, een kerk – op deze trage verlegen poolvlakte. (ML, 366)

Het valt niet uit te maken of de personages de geest kunnen waarnemen of niet, of door wie of wat de geest waargenomen wordt. De geest heeft de trekken van een wezen dat bedachtzaam voortbeweegt rond het mensenoffer dat hem net gebracht werd. Hij is aangetrokken door het “mensenvlees” dat hij ruikt (ML, 366). Ontevreden over de kwaliteit van de offerande sluipt hij rond. Die optiek past bij de beschrijving van het bruidsbed als een dorre vlakte, dat tegelijkertijd als een gerecht voorgesteld wordt: een “bed vol lichamen, overgoten met een bleke maansaus” (ML, 365), gamel met “ribben en knoken” (ML, 365, 366). De geest ruikt het vlees wel, maar veel valt er voor de geest niet te happen. Het is alsof de personages die als offer dienen ook weten dat er iets ontbreekt, want ze zijn bang en beschaamd (ML, 364).

Is het uit ironie dat de geest van het gezelschap eist het onmogelijke ideaal van één mystiek lichaam te verwezenlijken? Bovendien is het helemaal niet zeker of de mensen tot wie hij zich richt hem kunnen horen. Hij verlangt een waarneembaar spoor van een menselijke onderneming die in gemeenschapsverband uitgevoerd werd. Een kerk bouwen is een van de mogelijkheden, zoals Kellendonk zei tijdens een vraaggesprek (Van Houcke 1991: 124). Daaraan kunnen de tongkus (LG, 230), de wederzijdse liefdesbekentenis (LG, 232) en uiteraard de geslachtsdaad toegevoegd worden. Dat blijkt ook uit Gijselharts reactie wanneer hij Magda met Pechman betrapt als zij aan het vrijen zijn. In tegenstelling tot de personages op het huwelijksbed zijn Magda en Pechman wel bezig met een bouwwerk:

Ze waren samen het Ding aan het *bouwen* daarbinnen, zomaar op de blauwe pers. Het mensonterende sacrament van de seks werd daar gecelebreerd. (ML, 431-432; mijn cursivering).

Aan de eis van de geest om “één lichaam” (ML, 366) te worden kan nog een ironische dimensie toegevoegd worden. Als men de Bijbel raadpleegt, hoeft het mystiek lichaam er namelijk niet zo gelijkvormig uit te zien. Het mystiek lichaam werd door de critici meestal opgevat als een ideaal van harmonie en uniformiteit. Zo omschrijft Boon het mystiek lichaam als de “utopie van een organische samenleving” (1998a: 115). Dat dit oordeel sinds de publicatie van de roman weinig is veranderd, blijkt uit Hugo Brems’ literatuurgeschiedenis. Over de titel van Kellendonks laatste roman schrijft hij:

De titel zelf van Kellendonks bekendste roman, *Mystiek lichaam* (1986), is te interpreteren als een metafoor voor een gemeenschap waarin alle mensen op een organische en harmonische manier met elkaar verbonden zijn, naar analogie van de katholieke betekenis: de gemeenschap van de gelovigen is het lichaam van Christus. Over de teloorgang van dat gevoel van verbondenheid in een ontkerstende wereld, die beheerst wordt door lust, materialisme en winstbejag gaat het boek. (Brems 2006: 397)¹⁶

Zeker legt Paulus in zijn Eerste brief aan de Korintiërs de nadruk op de eenheid van het mystiek lichaam, maar – en hier komt de ironie – hij beklemtoont ook hoe dat lichaam tevens op verscheidenheid berust¹⁷. Het mystiek lichaam heeft die veelheid nodig om te bestaan. Dat blijkt duidelijk uit Paulus' woorden:

Een lichaam is een eenheid die uit vele delen bestaat; ondanks hun veelheid vormen al die delen samen één lichaam. Zo is het ook met het lichaam van Christus. Wij zijn allen gedoopt in één Geest en zijn daardoor één lichaam geworden, wij zijn allen van één Geest doordrenkt, of we nu Joden of Grieken zijn, of we nu slaven of vrije mensen zijn. Immers, een lichaam bestaat niet uit één deel, maar uit vele. Als de voet zou zeggen: 'Ik ben geen hand, dus ik hoor niet bij het lichaam,' hoort hij er dan werkelijk niet bij? En als het oor zou zeggen: 'Ik ben geen oog, dus ik hoor niet bij het lichaam,' hoort het er dan werkelijk niet bij? Als het hele lichaam oog zou zijn, waarmee zou het dan kunnen horen? Als het hele lichaam oor zou zijn, waarmee zou het dan kunnen ruiken? God heeft nu eenmaal alle lichaamsdelen hun eigen plaats gegeven, precies zoals hij dat wilde. Als ze met elkaar slechts één lichaamsdeel zouden vormen, zou dat dan een lichaam zijn? Het is juist zo dat er een groot aantal delen is en dat die met elkaar één lichaam vormen. Het oog kan niet tegen de hand zeggen: 'Ik heb je niet nodig,' en het hoofd kan dat evenmin tegen de voeten zeggen. Integendeel, juist die delen van het lichaam die het zwakst lijken zijn het meest noodzakelijk. De delen van ons lichaam waarvoor we ons schamen en die we liever bedekken, behandelen we zorgvuldiger en met meer respect dan die waarvoor we ons niet schamen. Die hebben dat niet nodig. God heeft ons lichaam zo samengesteld dat de delen die het nodig hebben ook zorgvuldiger behandeld worden, zodat het lichaam niet zijn samenhang verliest, maar alle delen elkaar met dezelfde zorg omringen. Wanneer één lichaamsdeel pijn lijdt, lijden alle andere mee; wanneer één lichaamsdeel met respect behandeld wordt, delen alle andere in die vreugde. Welnu, u bent het lichaam van Christus en ieder van u maakt daar deel van uit. God heeft in de gemeente aan allerlei mensen een plaats gegeven: ten eerste aan apostelen, ten tweede aan profeten en ten derde aan leraren. Dan is er het vermogen om wonderen te verrichten, de gave om te genezen en het vermogen om bijstand te verlenen, leiding te geven of in klanktaal te spreken. Is iedereen soms een apostel? Of een profeet? Is iedereen een leraar? Kan iedereen wonderen verrichten? Of kan iedereen genezen? Kan iedereen in klanktaal spreken en kan iedereen die uitleggen? (1 Kor 12, 12-30, uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)

Het is opvallend dat de transcendente instanties in Kellendonks proza bij nader onderzoek altijd aan ironie onderhevig zijn: de teleologisch gerichte Geschiedenis kan niet zonder haar excentrieke klerken en de geest die in de slaapkamer rondsluip, is dubbel ironisch. Ten eerste kan de geest ironisch genoemd worden, aangezien hij iets eist waarvan de onmogelijkheid vastligt. Tezeldertijd stemt wat hij eist in wezen al overeen met de huidige situatie – een lichaam waarvan de eenheid op verscheidenheid berust.

De geest die in de slaapkamer rondspookt, kan beschouwd worden als het paradoxale effect van de angstgevoelens van (een deel van) de aanwezige personages. Wolfgang Kayser schrijft het volgende over het groteske:

[The grotesque] may begin in a gay and carefree manner [...]. But it may also carry the player away, deprive him from his freedom, and make him afraid of the ghosts which he so frivolously invoked. And now no helper comes to his rescue. (Kayser 1966: 187)

Het groteske kan op een speelse manier beginnen, maar kan voor de instantie die het opgeroepen heeft uit de hand lopen. Elisheva Rosen (1991: 116) voegt daar nog aan toe dat het groteske beschouwd kan worden als een kunst die ook een bezwering is. De angst ontstaat volgens Kayser uit het onverwachte vermogen waarover de speels opgeroepen spoken plots blijken te beschikken. De bezweerder vraagt zich ineens angstig af of hij de spoken nog zal kunnen bedwingen. In deze tweede groteskenconstellatie kan het spook beschouwd worden als een effect van de angst. De personages vrezen het vermogen van de woorden die zij uitgesproken hebben. Al werden ze voor de grap uitgesproken, misschien beschikken die woorden ook over een onverwachte performatieve kracht. Transcendentie is dus nog mogelijk, maar paradoxaal, als effect van de angst voor de mogelijke macht die de uitgesproken woorden nog zouden kunnen hebben. Hier ontstaat het transcendentie dus niet uit het vertrouwen in de macht van de uitgesproken woorden. Het put haar kracht uit het “misschien”, uit de twijfel over vermogen ervan. De twijfel schept de angst voor de macht die de taal eventueel nog in petto heeft, zodat als effect van die gemengde gevoelens het spook opdaagt. Juist doordat de mogelijkheid van de transcendentie op losse schroeven wordt gezet, verschijnt een paradigma ervan, met name de geest. Die spookachtige transcendentie verschijning is het effect van de waarde die toch nog aan de taal toegekend wordt.

Sommige critici¹⁸ beschouwen Kellendonks fictie als de uitdrukking van een nostalgisch verlangen naar een voorgoed verloren gegaan Jeruzalem. Het voorgaande toont aan dat Kellendonks proza ook benaderd kan worden als een experiment met de – eventueel vernieuwende – mogelijkheden van de woorden uit de Bijbel, dus ook als een experiment met de effecten die de Bijbelse taal nog kan teweegbrengen. Wat kan de omgang met de Bijbel de mens nog bijbrengen? Hierop duidt ook het slot van de in november 1987 door Kellendonk uitgesproken Albert Verwey-lezing, die de auteur aan Vondels *Altaergeheimenissen* had gewijd. Deze zinnen vormen tevens de allerlaatste regels van Kellendonks *Het complete werk*:

De religie van de hemel moet een religie van de aarde worden. Geloof is dan geen zekerheid, maar schepping. Betekenis wordt dan niet ontdekt maar gegeven. Oorsprong en doel staan niet buiten de geschiedenis, het zijn verzinsels die de geschiedenis van binnenuit vorm geven. [...] Heilig is wat geheiligd wordt en God troont op de gezangen van de mensen. (Kellendonk 1993: 933-934)

De slotzin toont aan dat het de mens is die *met zijn woorden* God in stand houdt¹⁹. De impuls voor de transcendentie vertrekt vanuit de aarde, de mens en zijn taal. Niet

voor niets wordt in het citaat de term “verzinsels” gebruikt, die herinnert aan Kellendonks definitie van de ironie als oprecht veinzen. Een dergelijk experiment met de macht van de taal is onlosmakelijk verbonden met het besef van haar beperktheid.

Woekerende reductie

Om dit hoofdstuk af te sluiten wordt als uitgangspunt de onbetrouwbaarheid van de taal genomen. Die karaktertrek van de taal werd door Paule Plouvier (1997: 125) gekoppeld aan het moderne tragische theater: “Or le théâtre moderne ‘tragique’, si toutefois le mot peut encore convenir, est celui d’un Ionesco ou d’un Beckett où le langage n’est plus l’instrument de la plainte et du débat, mais où il est lui-même mis en question [...]” Muriel Lazzarini-Dossin (2004: 44) stelt in de hedendaagse tragiek een “désarticulation du langage” vast, een “essoufflement – au sens propre – du matériau linguistique”. Niet alleen is de taal leugenachtig, zij strookt nooit met de werkelijkheid, zoals bijvoorbeeld uit *Bouwval* bleek. Hierna zal ik ingaan op het motief van de woekerende reductie in Kellendonks romans. Door sommige theoretici wordt dat motief met het groteske verbonden. In dat verband is in Kellendonks fictie een spanning merkbaar tussen twee verschillende tendensen: de regeneratie en de angstwekkende, zwellende leegte.

Ten eerste is er het idee dat de “loze vormen waarnaar [Scott en Liliane] zich voor de lol gevoegd hadden” (*ML*, 366) op een paradoxale wijze nog over enige kracht beschikken die zelfs regenererend, feniks-achtig genoemd zou kunnen worden. Dat idee lijkt Bakhtiniaans. Ik denk in dat geval vooral aan de dynamiek van ‘verlaging’ en regeneratie, die Bakhtin in verband brengt met het groteske realisme:

Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C’est la raison pour laquelle il n’a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice: il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s’effectuent la conception et la nouvelle naissance, d’où tout croît à profusion. Ce réalisme grotesque ne connaît pas d’autre bas; le bas, c’est la terre qui donne la vie et le sein corporel, le bas c’est toujours le commencement. (Bakhtine 1970: 30)

In het voorafgaande werd vastgesteld dat de angst voor de heilige woorden nog steeds geesten kan oproepen. Die woorden worden verder nog met de macht van gif vergeleken:

Ik [Liliane] bedoel, gif kun je innemen badend in het zweet, uit een fiool die je bibberend naar je lippen brengt, of door bij de thee achteloos een bonbon in het gat van je mond te gooien, maar gif blijft het. Het is niet niks zo’n huwelijk. (*ML*, 365)

De woorden waarmee Scott en Liliane in het huwelijk zijn getreden, blijven woorden waarmee man en vrouw een echtverbintenis aangaan. Wat zij uitgesproken hebben,

zijn woorden die volgens een bepaalde traditie een heilige, transcendente grondslag hebben, of men nu nonchalant met die woorden omgaat of niet. De andere tendens die in Kellendonks romans voor spanning zorgt, vloeit voort uit een Kayseriaans geïnspireerde – want door angst gevoede – proliferatie van de leegte. De woekering van de leegte blijkt vooral uit de taal van de personages maar komt ook op andere manieren tot uitdrukking.

Uiteraard kan een vervaarlijke existentiële leegte ook opgevat worden als een ‘schepende’ leegte. Daardoor kan om het even welke handeling overeenstemmen met evenzoveel vernieuwende levensbeschouwelijke mogelijkheden. Kellendonk kaartte dit zelf aan toen hij over zijn werk beweerde: “Het gevoel van helemaal alleen opnieuw te moeten beginnen, zoals ik het heb genoemd in *Bouwval*, dat verweesde gevoel, dat is volgens mij wat mijn verhalen ten diepste gemeen hebben” (De Jong 1987). Misschien kan in die ambivalente opvatting van de leegte, die angst met de mogelijkheid tot vernieuwing combineert, wel een raakvlak tussen Bakhtins en Kayser’s opvattingen over het groteske gevonden worden. De filosoof Laurent Van Eynde schreef hierover²⁰:

Car l’objection majeure que Bakhtine oppose à Kayser peut tout aussi bien être retournée : l’occultation de la dimension régénérative est à l’horizon de l’étrangeté que met en avant Kayser, comme l’envers de la forme ; mais ne peut-on dire de même que la dimension destructrice, négative, est, chez Bakhtine, intégrée dans le processus de régénération, à tel point qu’elle peut y apparaître à son tour occultée dans sa réelle force subversive, négatrice ? [...] Pourtant, tout semble bien indiquer que régénération (réalisme grotesque) et altération (grotesque tragique) doivent se voir réellement reconnus une puissance équivalente. L’ambivalence n’est pas là où l’on croit (à l’intérieur du modèle carnavalesque pour Bakhtine), elle est dans la tension entre deux mondes grotesques, qui se distinguent clairement, *mais aussi qui se répondent, comme l’envers et l’endroit d’un même phénomène.* (Van Eynde 2004: 90; mijn cursivering)

De Franse groteskentheoreticus Dominique Iehl heeft uitvoerig geschreven over de proliferatie van de reductie in literaire werken die groteske trekken vertonen²¹. Iehl heeft het meer bepaald over de “réduction proliférante” (1997: 108)²², die volgens hem het best tot uiting komt bij Eugène Ionesco, “qui a un talent remarquable pour concrétiser le mouvement de la désagrégation et rendre visible le passage au vide.” (Iehl 1997: 108) De woekerende reductie zoals Iehl die omschrijft, is een onophoudelijke dynamiek, waarin ontbinding en verbrokkeling een steeds voller wordende leegte teweegbrengen. Een leegte die steeds meer plaats inneemt, alsmar blijft doorgroeien²³.

Zo wordt Opa’s taal in *Bouwval* steeds leger. Ze geeft vorm aan een traditie die niet met de omringende werkelijkheid overeenstemt, maar volledig steunt op zijn “litanie”. Bovendien wordt Opa’s taal gedeconstrueerd door de woorden van zijn familieleden, door zijn knecht Theet en door de ontdekkingsreis die Ernst en zijn zusje in Opa’s huis ondernemen. In de roman wordt het ook letterlijk steeds leger. Het familiehuis gaat in vlammen op, met een reinigend en regenererend effect, aangezien aan

de hand van die leegte Oom Joop en Tante Tonia een nieuw huis kunnen laten bouwen en Pa aan een nieuw bestaan kan beginnen zonder de familietraditie verder te moeten respecteren. Eerder werd al verwezen naar het zelfportret van Willem van Zypflich, dat eveneens onderhevig is aan een dynamiek van ontbinding en regeneratie. Eenmaal per dag, als de zon er fel op schijnt, is het alsof het schilderij aan het verbrekken is. Als de zon weg is, herrijst de figuur (*BVL*, 15).

Een laatste voorbeeld uit *Bouwval* dat ik hier wil vermelden, bevat eveneens het idee van ontbinding en vernieuwing via een steeds voller wordende leegte. Tijdens de rit naar Alverna merkt Tante Tonia op dat het stinkt in de auto. Pa legt haar uit dat er een fles zoutzuur in zijn auto is omgevallen, die stilaan de hele auto aan het aanvreten is. Oom Joop stelt voor om de auto te verkopen. Hij suggereert met andere woorden een radicalisering van de leegte, zodat vernieuwing mogelijk wordt:

‘Ik kan de auto wel weggooien. Dat blijft doorvreten, hè, zoutzuur. Over een maand of wat krak ik zo door het chassis heen.’
 ‘Moet je nou verkopen,’ suggereerde oom Joop die personeelschef was bij een assemblagefabriek en doorgaans erg deugzaam. (*BVL*, 29)

Dat die leegte steeds meer plaats gaat innemen en tot vernieuwing dwingt, moet Ernst op de terugweg vaststellen, als hij een gat op de bodem van de auto merkt. In die opening herkende hij even daarvoor nog het gezicht van zijn demon. Ernst had het portret van zijn demon samengesteld aan de hand van “de stofdeeltjes” (*BVL*, 98) die hij meende te zien in het voorbijglijdende asfalt en die uiteraard doen denken aan het effect van de zon op het zelfportret van Willem van Zypflich. Als de kroonprins aan de aanwezigen in de auto zegt dat er een gat in de vloer is, reageert oom Joop: “Die wagen kun je wel weggooien” (*BVL*, 98).

Van woekerende reductie is ook sprake in *De nietsnut*. Het beeld van de zwellende leegte gebruikt Frits bijvoorbeeld als hij de taal van zijn vader beschrijft de avond van zijn verjaardagsfeestje. De reeds eerder geciteerde passage wordt voor alle duidelijkheid hier nog eens herhaald:

Sigaartje. Er kronkelden wat woorden met de rook mee omhoog. Slierten rook waaraan woorden hingen.
 [...]
 [Mijn vader] begon maar ergens te praten, dat was zo zijn gewoonte. Zinnen kwamen uit zijn mond als pingpongballetjes, eerst balorig stuiterend, om na een steeds sneller gerikketik te blijven liggen in een stoffige hoek van mijn aandacht. (*NN*, 146-147)

Lucas' woorden zijn even vluchtig en weinig samenhangend als de sliertjes rook van zijn sigaar. De omschrijving van Lucas' taal doet denken aan Leenderts beweringen in *Mystiek lichaam* over zijn vaders omgang met de taal: “Gijselhart was ouderwets gul met woorden en spelling, die toch niets kostten.” (*ML*, 344) Eerder werd vastgesteld dat Frits' poging om zijn vader opnieuw te vertellen, bedoeld was om de leegte te vullen die Lucas Goudvis vormde, zowel voor als na diens dood (*NN*, 195). Die

leegte wordt in de roman verder geconcretiseerd door de krijtomtrek die de plek aanduidt waar zijn levenloze lichaam gevonden werd (*NN*, 192-193). Een ander geval van zwellende leegte kan gelezen worden in de beschrijving van de stad op de rand waarvan Frits Goudvis woont. Het is een stad die van binnenin uitgevreten wordt, “een stad [die] wordt uitgehold door de metastase van lege kantoorruimte [...]” (*NN*, 145) En toch kan aan de hand van de titel *De nietsnut* de vraag gesteld worden of men van het ‘niets’ het ‘nut’ niet zou kunnen inzien.

De bedreiging van de taal door de leegte komt ook duidelijk aan bod in *Letter en geest*. Een sleutelfiguur voor het besef van die dreiging is Van Uffel, vooral op momenten waarop hij zich met Mandaat in de oude kapel bevindt die dienst doet als magazijn voor de bibliotheek. Die plek is immers uitermate geschikt om de verhouding tussen taal en transcendentie aan te snijden. De boeken die gevuld zijn met solipsistische taal, worden er bewaard op een plaats die ooit gewijd was. Van Uffel trekt de overdraagbaarheid van taal sterk in twijfel: “Hoe weten we zo zeker dat we iets begrijpen wanneer we lezen?” (*LG*, 212) vraagt hij zich af. Juist zoals voor Scott en Liliane in *Mystiek lichaam* wordt hier de vraag gesteld in hoeverre nog een zeker vermogen toegeschreven kan worden aan de ‘énonciation’ als blijkt dat die ‘énonciation’ door de leegte aangetast wordt. De ‘énonciation’ is met andere woorden niet alleen maar angstwekkend vanwege haar autoreflexieve karakter, dat het personage onherroepelijk tot eenzaamheid veroordeelt. De ‘énonciation’ laat ook een leegte zien waarin het personage dreigt op te lossen:

Ik [Van Uffel] proef woorden. Ik probeer te ontdekken of ze meer substantie hebben dan enkel lucht. Het woord “tafel”, waar de wijsgeren zo dol op zijn. De t is de stevigheid der poten en de l het lange der poten. De a is de uitgestrektheid van het blad. Een prachtig woord! Maar ik heb nog twee klanken over, een f, en een e. Wat stellen die voor? Lucht, meer niet. Het tocht onder de tafel. Ik doe de deur dicht. Weg ermee! Wat houd ik over? Taal. (*LG*, 258)

In deze passage voert Van Uffel een taalspelletje op dat het verband tussen taal en werkelijkheid op een vernuftige manier problematiseert. Van sommige letters waarmee woorden gevormd zijn, zou beweerd kunnen worden dat zij enigszins met aspecten van hun betekenis overeenstemmen. Maar dat is niet het geval voor alle letters. De uitgesproken klank ‘fe’ die we overhouden van het ontmantelde woord ‘tafel’, duidt alleen maar op lucht. En als de lucht weg is, blijft alleen nog ‘taal’ over, dat wil zeggen de letters van het woord ‘tafel’ minus de letters ‘fe’ die de lucht uitdrukken. Volgens Van Uffel zouden de woorden zonder de zuurstof van de werkelijkheid waarnaar zij verwijzen, alleen maar bestaan uit taal. In dat opzicht liet het optreden van het spook in de tweede groteskenconstellatie uit *Mystiek lichaam* zien dat sommige woorden misschien nog altijd meer dan taal bevatten, en nog over een zekere (paradoxe) vorm van transcendentie kunnen beschikken.

In *Mystiek lichaam*, Kellendonks laatste roman, wordt de woekering van de leegte vooral geassocieerd met het lichaam. Dat er een verband gelegd wordt tussen de woekerende reductie en het lichaam is op zich niet zo verrassend gezien de verbrokkeling

en de ontmenselijking waaraan lichamen in deze roman onderhevig zijn. In verband met de woekerende reductie en het lichaam kunnen twee verschillende dynamieken aangeduid worden. Het lichaam kan de omringende werkelijkheid in zijn innerlijke leegte opnemen, als een zwart gat, en daardoor eventueel zwellen, of het lichaam kan integendeel de leegte uitwasemen, rond zich verspreiden zonder daarvoor te hoeven inkrimpen. In Kellendonks romans heeft die allesverslindende, opslorpende dynamiek meestal een angstwekkend effect op haar waarnemers.

In mijn eerste voorbeeld ontmoet Leendert in New York een oude man die hem vertelt dat hij ‘à la baisse’ speculeerde en daardoor rijk maar eenzaam geworden was. Die man wedde op devaluatie, op een reductie van de waarde. Dergelijke handelingen veroorzaken materiële leegte, maar ook relationele leegte: “Al mijn vrienden zaten thuis, berooid neerslachtig. De wereld die voor me openlag was een wereld van na de neutronenbom” (ML, 353), geeft de man toe. Een metonymische concretisering van die dynamiek kan teruggevonden worden in de morfologie van de man. De beschrijving van zijn lichaam toont een groteske verhouding tussen de steeds zwellende maar nooit verzadigde buik en de rest van zijn lichaam:

Broer had nog nooit zo'n lelijke oude man gezien. Hij had een leepoog. Op zijn voorhoofd groeiden de wenkbrauwen in lange scheefgewaaide pollen, als op een oude vestingwal. Maar het afstotelijkst was de lobbes van een buik die bij hem op schoot zat. De gevlekte handen fladderden er bibberig en onderdanig omheen. De benen van de oude man leken te zwak om de buik te dragen, zijn mond te klein om hem van voedsel te voorzien. De man leek doodmoe van het onderhouden van de buik, die er niettemin ontevreden uitzag, alsof hij liever bij iemand anders op schoot zou zitten. De man leek wel met zijn buik getrouwd. (ML, 353)

De oude man is het slachtoffer geworden van de zwellende leegte die hij zelf heeft veroorzaakt, en die hij nu, alleen, moet blijven onderhouden. Hij gaat gebukt onder de logica van een woekerende leegte die nooit voldaan is. Vandaar de vraag of die zwelling op een dag zal ophouden, of deze de doodmoeë man op een dag zal verpletteren of verorberen. De buik, waarmee de man “getrouwd lijkt”, wordt door de vertelling trouwens verzelfstandigd tot een wezen dat voldoende autonoom is om zelf eisen te stellen aan de man.

Het beeld van de lege buik die maar niet verzadigd raakt, kan geassocieerd worden met de lege buik van Magda na haar abortus:

De zwangerschap was niet afgebroken, maar *woekerde op een onstoffelijke wijze voort* nu de vrucht van de baarmoederwand was losgezogen groeide er in mijn lege buik een spookkindje. Wanneer ik mijn hand op mijn buik legde voelde ik de lege harteklop van het spookje en in mijn twintigste week voelde ik voor het eerst zijn holle voetjes tegen de kale buikwand schoppen. [...] Ik vierde de eerste verjaardag van *mijn spookje dat aldoor honger had* naar een voedsel dat deze aarde hem niet kon geven ik vierde de tweede verjaardag. (ML, 357; mijn cursivering)

De passage maakt het mogelijk om de woekerende leegte te verbinden met het spook als paradigma van de paradoxale leegte. Net als in Kaysers geschriften, waar de

bezweerder geen raad weet met de demonische krachten die hij opgeroepen heeft, wordt ook de leegte in beide citaten hierboven door het personage zelf veroorzaakt. Onder die onophoudelijke proliferatie van de leegte waarvoor hij zelf de verantwoordelijkheid draagt, gaat de mens gebukt.

Die voortwoekerende leegte neemt ook voor Gijselhart angstwekkende proporties aan wanneer hij in de stad een prostitutie bezoekt die na gedane arbeid steeds meer geld opeist ondanks “het *lege en hopeloze gevoel* dat ze hem bezorgd had” (ML, 307; mijn cursivering):

Hoe meer je haar gaf, des te groter werd je schuld. Ze had de smaak te pakken van het voedsel waarvan je almaar ergere honger krijgt [...]. Gijselhart werd bang. Het was een astronomische angst die hem beving, de angst van Pascal voor de oneindige ruimten en hun eeuwige stilte. Achter haar ogen en haar ordinaire mond opende zich een helleput die met geen miljoen te dempen was. (ML, 308)

In bovenstaand citaat gebruikt Kellendonk opnieuw de metafoor van de honger als motor van de leegte. Ditmaal heeft de honger wel een object: geld, waarvan Gijselhart het meest houdt op zijn dochter na.

Wat Leendert betreft, dreigt de leegte met datgene waar hij als homoseksueel het meest bang voor is. Zoals eerder al beweerd werd, is dat eenzaamheid (ML, 371). Blaise Pascals “oneindige ruimten en eeuwige stilte” in bovenvermeld citaat doen denken aan “de wereld van na de neutronenbom” waarnaar de man met de dikke buik in *Mystiek lichaam* verwijst. De term “helleput” roept de demonische machten op die de bezweerder aanwakkert. Laten we er ook op wijzen dat de zeventiende-eeuwse Franse wetenschapper en filosoof Pascal een groot deel van zijn leven besteed heeft aan het bewijzen van het bestaan van de leegte²⁴.

De leegte kan zich echter ook vermenigvuldigen met het lichaam als uitgangspunt. Een lichaam kan de leegte met andere woorden uitwasemen. Wanneer Gijselhart aan het slapen is en Leendert Pechman opwacht, is de hele omtrek van de Doornenhof verlamd onder invloed van de slapende patriarch. De omgeving is loom en verstijfd. Er valt geen enkele vorm van activiteit meer te bespeuren. Er gebeurt *niets* meer, of beter: wat gebeurt, is het niets. Er valt ook haast niets meer te horen:

De omgeving van de Doornenhof leek wijd te zijn besmet door de slaap van de vader, terwijl Broer achter zijn raam de komst van Pechman zat af te wachten. De hoogspanningskabels bleken dieper door te buigen dan anders, onder de witte droomloze hemel. Als er even iets zoemde of gonsde, dan klonk dat geschift tussen het reuzenzwijgen. Een tractor stond onbemand op de akker schuin aan de overkant en meeuwen wachtten suf in het gelid tot er misschien weer een voor getrokken en iets lekkers omgewoeld zou worden. Zelfs de kraaien, die aan de rand van hetzelfde veld samenschoolden, waren loom. (ML, 424-425)

De vorm die de leegte aanneemt, duidt er echter op dat het om een tijdelijke, voorlopige leegte gaat. Er wordt geslapen, gewacht, de tractor is “onbemand”. Het is een verlatenheid met een hervatting in het verschiet. De lome stilte die Gijselhart uitstraalt,

gaat aan Pechmans aankomst vooraf. De groteske “voorstelling” zal weldra beginnen. Van Gijssels kan zelfs beweerd worden dat hij zodanig veel leegte schept dat hij er zelf door dreigt te verdwijnen, aangezien de oude patriarch steeds meer onderdelen van de Doornenhof verkoopt om miljonair te blijven, om te kunnen blijven genieten van dat cijfer met zes (lege) nullen: “De Doornenhof ging langzaam op in geld” (*ML*, 301), wordt verteld. Maar als er niets meer van de Doornenhof overblijft, betekent dit misschien een nieuw begin zoals met het verbrande familiedomein in *Bouwwal*.

Leenderts band met de proliferatie van de leegte is complexer. Vrij vlug beseft hij dat hij geen functie kan bekleden in de levensonderneming die zich dankzij zijn zusters’ aanwezigheid in de Doornenhof aan het afspelen is. Daarom beslist hij om een radicaal andere positie in te nemen. Terwijl zijn zus als moeder het leven bevordert, wil Leendert een handlanger van de dood worden. Hij beslist om het virus waarmee hij meent besmet te zijn, door te geven aan zoveel mogelijk mensen:

Want tegenover de dynastie van het leven die Prul had gegrondvest zou hij dan een geheime dynastie van de dood hebben gesticht (‘Gaaf heen en vermenigvuldigt u,’ riep hij de eventuele millimicronbeestjes in de jongen zwijgend na), een anti-schepping tegenover haar schepping. Nu gebleken was dat hij zich onmogelijk kon onderwerpen aan haar vrouwelijke schrikbewind was dat de enige waardige uitweg. Ja, bedacht hij, fietsend langs akkers waar sproei-installaties tuiltjes nevel uitzwiepten, in de kruin van elke neveltuil een eenpersoons regenboogje dat meedraaide met de blik van de fietser – als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel. (*ML*, 419)

Leendert wil in het leven een tegenstroom van dood doen ontstaan, die uiteindelijk het leven moet uitroeien. Als duivelse vertegenwoordiger draait hij Gods scheppende woorden om ten bate van zijn eigen onderneming. In *Genesis* 9,1 en 9,7 vraagt God aan Noah en zijn zonen: “Wees vruchtbaar en word talrijk, bevolk de hele aarde.”²⁵ Ook kan in de sproei-installaties een verwijzing naar een nieuwe zondvloed gezien worden.

De reductie die Leendert op gang wil brengen, vertoont een ironische dimensie. Zoals eerder meermaals geschreven werd, bestaat geen absolute zekerheid of Leendert met de dodelijke ziekte van zijn partner besmet werd. Even onzeker is of hij de ziekte overgebracht heeft op de jongen met wie hij op dat moment net heeft gevrijd. De slaagkansen van Leenderts onderneming zijn daarom onmogelijk te bepalen. Vandaar dat beweerd kan worden dat Leenderts project voor een ironische lectuur vatbaar is. De ironie reikt nog verder, aangezien bovenvermelde passage een verzoening tussen Leendert en de dood laat zien. Vanaf dat ogenblik wordt Leendert een zelfbewuste dienaar van de dood. Hij is niet meer de homoseksueel die zichzelf op een ironische manier onsterfelijk waant. Neen, hij kiest ervoor om een handlanger van de dood te worden. Ironisch genoeg kan deze verzoening beschouwd worden als een stap op weg naar Leenderts verzoening met het leven, waarvan hij meteen ook de eenzaamheid aanvaardt. Hierop zal ik later nog terugkomen. Leenderts verzoening met zijn existentiële conditie blijkt ook uit de tweede verwijzing naar *Genesis* 9 in het

citaat, met name de vermelding van het “eenpersoons regenboogje”. Hier hebben we te maken met een herschrijving van *Genesis* 9, 12-13, waarin God stelt dat de regenboog het teken zal zijn voor het verbond tussen Hem en zijn onderdanen, een verbond tussen God en een gemeenschap:

‘En dit,’ zei God ‘zal voor alle komende generaties het teken zijn van het verbond tussen mij en jullie en alle levende wezens bij jullie : ik plaats mijn boog in de wolken; die zal het teken zijn van het verbond tussen mij en de aarde [...]’ (*Genesis* 9, 12-13, *Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlandse Bijbelgenootschap, 2004)

Daarmee vergeleken is het verbond dat Leendert met de dood sluit een verbond dat niet gesloten wordt tussen een gemeenschap en haar god, maar tussen Leendert en zijn sterfelijke conditie als mens. Daaraan moet toegevoegd worden dat uit het pact met de menselijke sterfelijkheid blijkt dat Leendert zichzelf voortaan als een ‘volwaardig’ mens beschouwt. Als sterfelijk wezen voelt hij zich mens onder de mensen, al voelt hij zich als aanhanger van de dood ook duivel.

Dat de leegte bij Kellendonk waarlijk positief benaderd kan worden, valt mooi aan te tonen aan de hand van het motief van de materiële leegte, en meer bepaald het gebrek van sommige personages. Van zijn stoffelijke bezit ontdaan staat het personage dicht bij zelfkennis. Het krijgt inzicht in wat het niet onder woorden kan brengen. Dat geldt ook voor Leendert, voornamelijk doordat de materiële leegte bij hem veroorzaakt wordt door de oprechte liefde die hij voor zijn jongen voelt. Aangezien Leenderts partner een dief is, veroorzaakt deze jongen leegte rondom zich, in winkels maar ook Leenderts bezittingen moeten eraan geloven (*ML*, 361; 374-375; 377). Op financieel vlak maakt de jongen Leenderts bestaan leeg. Leendert moet instaan voor de steeds hogere ziektekosten van zijn jongen die door geen enkele verzekering terugbetaald worden (*ML*, 377-378). De rijpere jongen is een echte ‘hartendief’, daartegenover stelt Gijselhart, zoals zijn naam laat zien, zich eerder op als een ‘hartengijzelaar’, vooral ten opzichte van zijn dochter.

De rijpere jongen mag dan wel leegte rondom zich veroorzaken, zelf is hij aan een verspoking onderworpen door de ziekte waaraan hij lijdt. Over de jongen beweert zijn conciërge:

By the time he was ready to go into the hospital you could see right through him, like he was a lampshade and the bulb inside might give out any moment. [...] [H]e was slowing down and becoming all pale and transparent. (*ML*, 373)

Als we die lichamelijke reductie vergelijken met de verspoking waaraan Gijselhart lijdt aan het slot van *Mystiek lichaam*, dan wordt het mogelijk om in te zien dat de verspoking waarvan Kellendonks personages het slachtoffer zijn, meer is dan het ‘biologische’ symptoom van een ziekte. Eerder moet de verspoking opgevat worden als het paradigma van een ontmenselijking die tezelfdertijd vatbaar blijft voor een positieve opvatting. De leegte scheidt nieuwe mogelijkheden met het besef van hun voorlopigheid.

Wanneer Leendert na de dood van zijn jongen naar de Doornenhof terugkeert, is hij geruïneerd (*ML*, 413). Nadat zijn jongen is gestorven, is hij bovendien alleen. Zou deze combinatie van de nabijheid van de dood en de materiële leegte de geschikte toestand zijn om op existentieel vlak de atopische positie in te nemen die wij in het kader van dit onderzoek proberen te omschrijven?

Ontsnappen aan de talige essentie, in de nabijheid van de dood (voorlopige conclusie)

In dit hoofdstuk ging de aandacht naar de existentiële dimensie die naar aanleiding van de ontleding van de ironie aan het licht kwam. De vraag werd gesteld naar het inzicht van het personage in de ironische situatie waarin het zich bevond en naar het eventuele verband tussen de problematiek van het existentiële inzicht en de atopische waarneming. Om daar dieper op in te gaan werd gebruik gemaakt van twee begrippen die elkaar binnen het kader van dit onderzoek vervolledigen: de tragiek en het groteske.

De tragiek maakt in Kellendonks romans een verwachtingspatroon mogelijk dat de contingentie van het bestaan meer aanvaardbaar maakt. Frits Goudvis, bijvoorbeeld, probeert de 'onverwachte' dood van zijn vader tragisch te maken door de gebeurtenissen rond diens dood tot een vertelling om te smeden. Deze casus werd verder bestudeerd aan de hand van Ricoeurs theorieën over de tragiek, waarin de lezer/toeschouwer een centrale plaats bekleedt. Die waarnemende instantie weet volgens Ricoeur heel goed dat het tragische personage uiteindelijk verpletterd zal worden door het lot. Toch vertraagt de vrijheidsdrang van de held zijn val. Daardoor is het voor de toeschouwer even alsof de toekomst van dat personage er onzeker uitziet. Hoewel Frits Goudvis geen tragiek kon bespeuren in zijn vaders bestaan, kan dat bestaan in feite wel tragisch genoemd worden. Na een eerste mislukte zelfmoordpoging kan de dood van Lucas Goudvis als 'zelfmoord bij volmacht' wel degelijk opgevat worden als een tragische dood, aangezien na de eerste zelfmoordpoging een verwachtingspatroon ontstond. Dit existentiële inzicht is gewoonweg onaanvaardbaar voor de zoon, omdat hij mijns inziens tot nadenken aangezet wordt over de rol van de dood in het streven naar vrijheid. Dat zal in het volgende hoofdstuk aangetoond worden. De dood van Lucas Goudvis kan immers opgevat worden als een existentiële bevrijding. Zo blijkt dat Kellendonks tragische zoonfiguren minder het slachtoffer waren van transcendente machten dan van hun 'énonciation'. Tegelijkertijd blijven zij in hun pogingen afhankelijk van hun woordconstructies om aan hun talige conditie te ontsnappen. Zij vertellen om afstand te nemen van hun talige conditie en tegelijkertijd blijven we hen maar herkennen in die productie. De verlossingsperspectieven waaraan de personages zich vastklampen, worden bovendien ernstig in gevaar gebracht, als men beseft hoezeer de taal door de leegte bedreigd wordt. Lucas' dood laat zien dat er voor Kellendonks personages nog andere wegen bestaan dan de spiegelende 'énonciation'. Die andere oplossingen hebben in Kellendonks

romans met de nabijheid van de dood te maken. De omstandigheden rond Lucas' dood doen de vraag rijzen naar de beleving van het leven vanuit een atopische plaats waar de dood reeds aanwezig is, waar de leegte niet langer als een bedreiging ervaren wordt, maar als een scheppingskans. Die vraag zal in het volgende hoofdstuk uitgediept worden.

Ter afronding van het hoofdstuk werd het groteske onderzocht, aangezien de verheldering van sommige passages door middel van de tragiek haar grenzen bleek te bereiken. De 'groteskenconstellaties' die blootgelegd werden, waren vooral esthetische realisaties van wat 'ontmenselijking' zou kunnen worden genoemd. De personages worden dan voorgesteld als 'minder dan een mens', vooral aan de hand van de animalisering waaraan zij ten prooi vallen. De personages zijn speelballen in handen van blinde irrationele krachten die hen ondanks het gebrek aan oriëntering een (misleidende) teleologische indruk kunnen bieden.

Bovendien werd duidelijk gemaakt dat de transcendentie zich in Kellendonks romans op een paradoxale wijze waarneembaar kan maken, ondanks het feit dat de personages opgesloten zitten in een solipsistisch discursief systeem. Tijdens de huwelijksnacht van Scott en Liliane treedt de geest juist op dankzij het vermogen dat nog aan de taal toegekend wordt. Dat vermogen voedt zich met de angst die de personages voor haar koesteren. Aan de hand van deze passage en ook aan de hand van de vorige blijkt dat de transcendentie altijd het effect is van de waarde die de personages aan de taal toekennen. In de slaapkamer van Scott en Liliane sluipt een geest rond die het effect is van de angst voor de transcendente macht van de taal. Uit dat optreden van de geest bleek verder dat de onderwerping aan de eisen van transcendente krachten op teleologisch vlak onhoudbaar is. De geest eist gemeenschap, een concretisering van het mystiek lichaam door de personages. Maar in feite wordt iets verlangd wat van meet af aan onmogelijk is en dat bij nader inzien al overeenstemt met de huidige situatie.

Noten

1. Zie ook Alain Beretta (2000: 99): “En s’interrogeant sur le sort de l’homme ballotté entre fatalité et liberté, le tragique remet en question la vie, la condition humaine, le monde.”
2. Het gaat om *Een missie* (1987), Kellendonks relaas van zijn reis naar de Sovjetunie in juli 1983.
3. “[D]e manier waarop de vader tenslotte vermoord wordt, ligt in het verlengde van de passieve manier waarop hij heeft geleefd [...]”, zei Kellendonk bovendien tijdens een gesprek met Anne-riek de Jong (1980).
4. In dat verband liet Kellendonk trouwens het volgende optekenen: “[H]et is wel duidelijk dat [Ernst] altijd enigszins één zal blijven met datgene waaruit hij is voortgekomen. Dat besef bij de personages in mijn boeken noem ik soms het lot. Maar het lot is natuurlijk een produkt van de geschiedenis. In het verleden zijn er dingen gebeurd die op een zodanige wijze tegen jou samenspannen dat je je er niet aan kunt onttrekken [...]. [A]llemaal mensen die door de gevolgen van het verleden ingehaald worden.” (De Jong 1980) Zie in verband met de doem en het lot ook Wam de Moor (1993: 13).
5. Zie in verband met esthetiek en letterkunde ook Jouve (1992 : 13-14).
6. Verwijzend naar het onderzoek van Annie van den Oever (2003) merkt Vanasten op: “[H]et schone’, onderwerp van de esthetica, [is] uit het Grieks ‘aisthesis’ afkomstig [...]: de gewaarwording of de waarneming [...]. Het onderwerp van het groteskenonderzoek begrijp ik in het verlengde daarvan [...] onder meer als de menselijke waarneming in haar eigen figuratie en dus als de tekstuele *realisatie* van een antropologische ervaring.” (Vanasten 2005: 45-46)
7. Zie in dat verband Dominique Iehl (1988: 100).
8. “As an artistic genre, tragedy opens precisely within the sphere of the meaningless and the absurd possibility of a deeper meaning – in fate, which is ordained by the Gods, and in the greatness of the tragic hero, which is only revealed through suffering. The creator of grotesques, however, must not and cannot suggest a meaning.” (Kayser 1963: 186)
9. Grotendeels diegene die eind jaren zeventig en begin jaren tachtig net als Kellendonk rond het tijdschrift *De Revisor* actief zullen zijn.
10. Zie in dat verband ook Bas Heijne (2001: 14-15). Volgens Heijne pleitte Kellendonk eerder voor een “ironische” manier van geloven: “Kellendonk stelde voor te ‘geloven’ in de grote woorden in ons leven, zonder ze een bovenmenselijke waarheid toe te dichten.” Ook Arnold Heumakers beweerde: “*Mystiek lichaam* verkent het gat dat de verdwijning van de ‘Grote Woorden’ heeft achtergelaten, maar de radicaliteit waarmee de diepte wordt gepeild, mag niet verward worden met een kritiekloos vasthouden aan wat is verdwenen. De roman is eerder een oefening in beeldenstorm, gericht tegen de progressieve illusies die in comfortabel optimisme het bestaan van dat gat trachten te ontkennen.” (Heumakers 1998: 19)
11. Zo denkt ook de grootvader erover in het verhaal dat Mandaat vertelt in de kantine: “Hoe wonderlijk het is dat je sterren ziet stralen die al jaren gedooft zijn.” (LG, 271) Iets verder beweert Mandaat in datzelfde verhaal over zijn grootvader die op zijn motor vastgevroren voortrijdt: “Straks zal hij zijn als het licht van zo’n gedooft ster: met grote snelheid zal zijn motor over de weg blijven jagen en de mensen zullen niet weten dat de motorrijder die ze zien niet meer is.” (LG, 272)
12. Laten we hieraan toevoegen dat volgens Michail Bakhtin (1970: 49-50) deze motieven vooral typisch zijn voor het *romantische* groteske: “Dans le romantisme, le masque perd presque entièrement son aspect régénérateur et rénovateur, il prend une nuance lugubre.”

13. In een ander artikel legt Storm uit hoe in *Bouwval* de reis naar Opa vergeleken kan worden met een reis naar een “andere, onrustbarende wtereld [...], die niets van doen lijkt te hebben met de ons omringende werkelijkheid.” (Storm 1997: 104) Het citaat van Storm (1998: 55) moet mijns inziens met enig voorbehoud benaderd worden vanwege zijn exclusieve dualismen. Liever beweer ik dat groteske vertekeningen onophoudelijk veranderingen, verschuivingen kunnen teweegbrengen. Het is overigens gemakkelijk om aan te tonen dat niet alle personages plots besef krijgen van hun toestand.
14. Voor een uitgebreide analyse van het naamgebruik in *Mystiek lichaam* verwijs ik naar het artikel van Ernst van Alphen “Mystiek lichaam’: Een geschiedenis tegen allegorie” (1991).
15. Deze passage kan trouwens ook politiek gelezen worden. Het uitverkoren volk Israël blijft de woorden van God (“zijn baas”) slecht interpreteren (“verkeerd bleef begrijpen”) en hierdoor blijft het *ronddolen* en neem het het beloofde land (“zijn bruid”) niet in.
16. Ik ga hier niet in op de vraag of een roman een welbepaalde interpretatie toegeschreven moet worden, zoals Brems dat doet. Zijn omschrijving ontleent Brems waarschijnlijk aan Kellendonk's essay *Ons wilde westen. Literatuur en publieke opinie* (1986), waarin hij inging op het verschil tussen literatuur en journalistiek: “[*Mystiek lichaam*] is een moderne moraliteit, waarin het paulinische beeld van de samenleving als organisme, als mystiek lichaam, wordt afgezet tegen distinctiedrift, seksverslaving, de nepwaarde van het geld die werkelijke waarden vernietigt.” (Kellendonk, 1992: 868)
17. Ik zou mijn dank willen betuigen aan Prof. Dr. Jean-Pierre Delville, die mijn aandacht heeft gevestigd op dit paradoxale kenmerk van het mystiek lichaam.
18. Zoals bijvoorbeeld Kees Fens (2002: 18), die *Mystiek lichaam* beschouwt als “die laatste grote poging om de oude grote metaforen te laten functioneren in de roman en zo een samenhangend wereldbeeld te scheppen. [...] Het verdwijnen daarvan, maar tegelijk ook de onontbeerlijkheid ervan wordt in de roman [*Mystiek lichaam*] indrukwekkend gedemonstreerd, niet minder echter de grootheid ervan, alleen al te zien aan de wijze waarop er mee kan worden gewerkt.”
19. Vergelijk in verband hiermee Goedegebuure (1997: 132-133). Voorts is dit ook de mening van Hans Goedkoop, hoewel zijn interpretatie mijns inziens iets te veel weg heeft van een romantische apologie van de literatuur en de verbeelding, waardoor het bewustzijn van het ironische van de taal dreigt te verdwijnen: “[Een gemeenschap], [n]iet meer gestoeld op de gedachte aan een sturende hand van God die ziet dat het goed is, maar op de menselijke verbeeldingskracht die nodig is om je de glorie daarvan voor te stellen. Niet meer geïnspireerd op openbaringsteksten uit de eeuwen der eeuwen, maar op eigen woorden die in onze eigen wereld wortelen. Waar vroeger het mystieke lichaam leefde, daar zal nu het literaire groeien.” (Goedkoop 2004b: 61)
20. Zie verder ook Iehl (1988: 98): “Dans les deux cas [zowel bij Kayser als bij Bakhtin], le grotesque apparaît comme un style doté d’une singulière intensité, qui invente des formes et tire du tragique comme du comique des possibilités nouvelles.”
21. Verder is het mogelijk om een verband te leggen met de postmoderne roman. Terwijl in het groteske volgens Iehl de leegte eindeloos wordt vermenigvuldigd, wordt volgens Vervaeck (1999: 49) “de postmoderne leegte bereikt door het overvolle.”
22. Zie voor commentaar over Iehl, Philippe Wellnitz (1999: 22-23).
23. In verband met het groteske en reductie verwijs ik verder naar Iehl (1988: 105-106).
24. Voor een uitvoerige studie naar de invloed van Pascal op Kellendonk verwijs ik naar Hugo Brandt Corstius (1998).
25. *Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004.

Hoofdstuk 3

Waarnemen vanuit de dood

*Zou dát het doods-uur wezen,
Waar alles op zijn best,
Verheerlijkt opgerezen
Verschemert voor het lest?*
(Willem Kloos, *Verzen*)

La rencontre de la mort et de la mort ?
(Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*)

In dit hoofdstuk verdiep ik me verder in de tragische dimensie van Kellendonks romans. Die ontleding van de tragiek in het werk van Kellendonk vindt zijn oorsprong in de vraag naar het inzicht van de personages in hun ironische situatie en naar hun gedrag wanneer zij zich van hun ironische situatie bewust worden. Uit het vorige hoofdstuk blijkt dat de existentiële vervolmaking van de personages onbereikbaar wordt gemaakt door hun afhankelijkheid van de 'énonciation', de woordproductie. Toch rijst uiteindelijk het vermoeden van een atopische, vrijheidsscheppende mogelijkheid om het leven vanuit een autonome positie te beschouwen. Deze positie zou met de nabijheid van de dood te maken hebben. In dit hoofdstuk gaat mijn aandacht naar deze laatste hypothese: wat is de rol van de dood in het streven naar vrijheid van de zoonfiguur? Die vraag is nauw verbonden met een andere vraag: hoe groot is de afstand tussen de dood en de vrijheid op existentieel vlak? We zullen ons ook moeten afvragen hoe die singuliere doodstoestand eruitziet, of deze overeenstemt met de biologische dood en hoe die toestand kan worden bereikt. Kan zelfmoord een mogelijke weg zijn? En is het personage dan helemaal verlost van de 'énonciation'?

Op de vragen hierboven wordt ingegaan aan de hand van passages uit de vier romans van Kellendonk. Op theoretisch vlak maak ik vooral gebruik van het werk van de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan en zijn ontleding van Sofokles' *Antigone*. Verder wordt inspiratie geput uit de geschriften van Maurice Blanchot over dood en zelfmoord, en uit het commentaar op een deel van die geschriften door de Franse filosoof Jacques Derrida.

Wedijveren om de dood

Uit het vorige hoofdstuk blijkt dat de omstandigheden rond de dood van Lucas Goudvis in *De nietsnut* het vermoeden in stand houden van een autonoom bestaan buiten de greep van de taal. Lucas' dood kon tragisch genoemd worden op basis van

de definitie die aan tragiek werd gegeven^{1*} én op basis van Frits' opvattingen over tragiek. Niettemin viel er volgens Frits in zijn vaders bestaan geen tragiek te bekennen. De vraag rijst of Lucas' sterven onaanvaardbaar is voor Frits, omdat de dood het bestaan als een afgerond geheel laat zien, los van de talige onderwerping. Dit lijkt plausibel, vooral met de passage van de verdrinkingsdood in het achterhoofd, die ik verder zal bespreken.

Ik wil mij eerst afvragen of de *biologische* dood een voorwaarde vormt om van de existentiële vrijheid te mogen genieten. Kan met andere woorden de existentiële autonomie bereikt worden via een andere weg dan de biologische dood? Al in het eerste deel van dit onderzoek viel op dat Lucas Goudvis in de vertelling van zijn zoon vanaf een zeker punt tekenen van onafhankelijkheid vertoont. Wanneer hij met Dirkzwager uit de psychiatrische instelling vlucht naar Mohrbach-Saint-Hubert en dus overgaat van een gesloten ruimte naar vrijheid, beslist Lucas om het huis van zijn schoonfamilie te laten schilderen (NN, 192). Die beslissing toont aan dat hij zelf iets wil ondernemen op onafhankelijke wijze. Daarnaast beslist hij om 's anderendaags "naar huis" (NN, 193) terug te keren. Ik wil benadrukken dat deze autonome beslissingen genomen worden door een man van wie het bestaan altijd door anderen bepaald werd. Op deze twee beslissingen volgt nog Lucas' bevestiging van zijn herwonnen vrijheid, die ik hier voor de duidelijkheid opnieuw citeer: "Ik kan gaan en staan waar ik wil. Ik had het volste recht om te vertrekken uit Zand en Schut. Ik zat daar tenslotte nog steeds vrijwillig, zonder rechterlijke machtiging." (NN, 193) Pas na die twee beslissingen en die vrijheidsbevestiging wordt Lucas Goudvis door Dirkzwager vermoord. Het valt niet met zekerheid te bepalen of Lucas – zoals hij door zijn zoon verteld wordt – er zich van bewust was dat hij met zijn vrijheidsbevestiging Dirkzwagers woede zodanig zou aanwakkeren dat hij door hem vermoord zou worden. Of dit een gecamoufleerde zelfmoord is of niet, blijft dus een raadsel. Ook staat niet vast of Lucas ervan overtuigd was dat hij 's anderendaags naar huis zou terugkeren.

Op de vraag of Lucas zich al dan niet door Dirkzwager wilde laten vermoorden, is nog een ander antwoord mogelijk. Er kan wellicht beweerd worden dat Lucas Goudvis die autonomistische bevestiging slechts kon uiten in het besef dat hij in zekere zin al dood was, dat hij zijn vrijheid uitsluitend kon beleven vanuit een positie waarin niet meer aan de dood te ontsnappen viel. "Ik zal het leven voortaan alleen in de spiegel des doods aanschouwen" (NN, 160), is Lucas' mededeling bij zijn opname in *Zand en schut*. Kon Lucas zijn vrije, autonome bestaan alleen maar beschouwen vanuit een atopische positie waarin hij in zekere mate al dood was?

Die problematiek kan in *De nietsnut* verder onderzocht worden aan de hand van een passage waarin de zoon een soortgelijke blik op zijn bestaan werpt. Op de drempel van de dood, op het moment dat hij aan het verdrinken is, zal opnieuw blijken dat de existentiële voltooiing binnen handbereik is. Ik zal deze passage, die door de zoon-

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 215.

figuur verteld wordt, ook lezen als een paradigmatische weergave van de machtsstrijd tussen vader en zoon in de romans van Kellendonk, zonder de moederfiguur uit het oog te verliezen. Op weg naar Mohrbach-Saint-Hubert vertelt Frits een jeugdherinnering aan Ben. Wanneer hij op zevenjarige leeftijd met zijn ouders een middag doorbrengt bij een meertje, is hij gefascineerd door de “grote jongens” met “gespierde benen” (*NN*, 182) die hij er ziet. Op het strand zijn zijn ouders blijkbaar begonnen met een voorspel. Frits staat op om te gaan zwemmen en nodigt zijn vader uit om met hem mee in het water te gaan. Zijn moeder antwoordt in plaats van haar man: “Je vader kan niet zwemmen.” (*NN*, 183) Frits stapt dan maar alleen, achterwaarts, het water in. “Nietsnut! Volslagen nietsnut!”, roept hij zijn vader toe. Daarna verdwijnt hij onder water om in een moment van intens genot bijna te verdrinken:

Nog nooit had ik mijn ogen open durven houden onder water en nu ik in dat gat was gestapt deed ik het moeiteloos. [...] Ik zag zilver, het zilver van ingehouden tranen, droomloze slaap: geel – van laat wakker worden en ook van ellende en uitputting; bruin, monkelend bruin, van aarde, van geheimen tegen wil en dank; het groen van tevredenheid en het groen van afgunst; het grijs van alles wat ik vergeten was en nog vergeten zou; en blauw, het blauw van mijn vaders ogen, zijn maandagen en boodschappen, scheermessen, blauw-blauw, en het blauw van mijn moeders ogen. Wat ontbrak was rood, maar misschien deed ik het niet. Tegelijkertijd moet ik geweten hebben dat ik bezig was, zo niet om te stikken, dan toch om te sterven, want die minuten [...] waar alles overbelicht leek, die ogenblikken herinner ik me als de enige waarin ik mijn leven heb kunnen zien als iets volledig, dat niet alleen een begin en een midden had, maar ook een eind, iets dat afgerond was en mooi. (*NN*, 184-185)

Bovenstaande passage legt de nadruk op het ‘kunnen zien’ van de pluraliteit, de veelheid van betekenissen die aan het waargenomeene toegekend kan worden. Er blijken onverwachte verbanden te kunnen worden gelegd tussen wat op die ogenblikken onder water wordt waargenomen en andere ervaringen. Ook belangrijk is het bewustzijn van de nabijheid van de dood, het besef dat men nog leeft, maar dat er aan de dood zeker niet meer te ontsnappen valt, dat men in zekere mate ‘al dood’ is. Het is vanuit die atopische positie dat het bestaan in zijn differentie beschouwd wordt en tegelijkertijd als iets dat “afgerond” kan zijn “en mooi”. Deze beschouwingen omvatten tezelfdertijd de semantische onvatbaarheid, het besef dat de betekenis nooit voltooid is.

Als Frits de laatste momenten van zijn vaders leven vertelt, doet hij dat tot aan de grenzen van het vertelde leven. Die grenzen van het vertelde biologische bestaan worden vergeleken met het vertrekpunt van een radicale leegte, het punt waar “ieder verhaal [moet] eindigen” (*NN*, 194)². De vaderfiguur wordt verteld tot op het punt waar de vertelling noodgedwongen ophoudt, verstomt en het woord afstaat aan de radicale niet-vertelbare leegte van de dood. Als we Frits’ houding vergelijken met het gedrag van de vader die zijn zoon op het droge brengt, dan zien we dat Lucas Frits dat punt waar “ieder verhaal moet eindigen” (*NN*, 194) niet laat bereiken. Vandaar misschien dat Frits de dood van zijn vader en de tragiek die de dood omringt zo moeilijk kan

aanvaarden: terwijl Frits, toen hij nog een kind was, door zijn vaders tussenkomst de biologische dood onthouden werd, is zijn vader de andere kant van de drempel gaan verkennen. Daardoor voelt Frits zich gedwongen om die onaanvaardbare ‘overtreding’ te vertellen. Frits’ vader zou een radicale handeling uitgevoerd hebben die hij aan zijn zoon verboden had.

De roman bevat nog andere passages waarin de dood en water met elkaar verbonden worden. Lucas’ zelfmoordpoging in zijn *badkuip* kwam al ter sprake. Even voor zijn eerste zelfmoordpoging had hij de kleintjes van zijn kat in een zak gestopt die hij daarna in een *gracht* liet verdwijnen (*NN*, 151-152). Als Frits met zijn auto vertrekt, moet hij “de neiging onderdrukken om af te scheuren op zo’n goedmoedig knipperend stoplicht of [zich] met auto en al te laten verdwijnen in het kalme, donkere water.” (*NN*, 106; telkens mijn cursivering) Hieraan kan nog de naam van de plaats waar Lucas met een *natte vod* vermoord werd, toegevoegd worden: Mohrbach, die naar de Duitse termen ‘Moor’, in het Nederlands ‘moerasland’, en ‘Bach’, ‘beek’, zouden kunnen verwijzen. Frits’ verdrinkingspassage doet trouwens denken aan de door Mircea Eliade (1959: 115-118) beschreven inwijdingsrituelen waarin de noviet voor zijn wedergeboorte door een zeemonster verzwolgen wordt. Dergelijke episodes kunnen gelijkgesteld worden met een *regressus ad uterum* waarin de dood een nieuwe geboorte aankondigt. Maar in hoeverre hebben we bij Kellendonk met een dergelijk geboorteproces te maken? Terug op het strand wacht Frits zijn straf af: “[Z]o wachtte ik tot ik krijsend opnieuw geboren mocht worden, tot mijn wereld opnieuw binnestebuiten zou worden gekeerd, van baarmoeder tot moeder aarde. Maar [mijn vader] sloeg me niet.” (*NN*, 186) Frits’ nieuwe geboorte is onvoltooid. Net als in *Bouwval* wordt de zoon belemmerd door de vaderfiguur en zijn nietsdoen, de machteloosheid van de vader om in alle onafhankelijkheid een daad volledig af te maken. (On)macht en kunnen zwemmen kunnen hier paradigmatisch met elkaar in verband worden gebracht, aangezien bleek – in tegenstelling tot de beweringen van Frits’ moeder – dat Lucas voldoende kon zwemmen om zijn zoon uit het water te redden. Zoals Arie Storm (1992) eerder al opmerkte, heeft het niet kunnen zwemmen hoogstwaarschijnlijk betrekking op de seksuele impotentie van de vaderfiguur³ – nog een vorm van onkunde dus.

In de onmachtproblematiek kan nog dieper gegraven worden. De ruimtelijke situering van de protagonisten in deze scène vertoont symmetrie. De twee mannelijke, mobiele figuren bevinden zich tussen twee vrouwelijke, immobiele elementen: de moeder en het water. Zo bekeken is de redding door Lucas Goudvis van zijn zoon uit het meertje een vaderlijk verbod op incest. *Bouwval* verried een kinderlijk verlangen naar patriarchale ontkroning. In *De nietsnut* wordt de vaderfiguur letterlijk vermoord, hoewel niet rechtstreeks, door de zoon. Het motief van de vadermoord wordt in deze episode narratief discreet gesuggereerd. Dat blijkt uit de woordkeuze, die aan de moord op Lucas in het vakantiehuis doet denken.

‘Om m’n schouders – je wurgt me! M’n schouders!’

Hangend aan mijn vaders rug, een vale rug met hier en daar een weinig opmonterende sproet, werd ik schokje voor schokje naar de kant gezwommen. (*NN*, 185)

De mislukte verdrinking toont handelingen waarvan de onvolmaaktheid volgens de zoon te wijten is aan het (gebrekkige) optreden van de vaderfiguur. De verdrinkingsdood liet het leven als een afgewerkt geheel zien. Deze ervaring van existentiële voltooiing wordt echter door de tussenkomst van de vader verstoord, net als Ernsts dans in de voorouderlijke loods in de roman *Bouwval* (75). Bovendien volgt op Frits' redding geen straf waarmee de navelstreng kan worden doorgesneden. De vraag is aan de orde in hoeverre de vader zijn zoon bewust wil maken van diens eigen passiviteit: in de episode geeft Frits zich over aan de verdrinkingsdood, hij *laat* zich door zijn vader naar het strand brengen, waar hij gelaten op zijn straf wacht. Is Frits' bijdrage tot zijn persoonlijke inwijding voldoende en verwacht de vaderfiguur niet meer van zijn zoon dan een weerspiegeling van de patriarchale onkunde zoals die door de zoonfiguur waargenomen wordt? De vaderlijke houding zou, voor een deel althans, kunnen opgevat worden als een taallose aansporing tot een scheppingsdaad.

Dat de aanwezigheid van de vaderfiguur nog drukkender is na zijn dood – denk ook aan Brugmans spook in *Letter en geest* –, is op zich niet zo verrassend. Die spokende aanwezigheid kan worden beschouwd in het licht van Freuds *Totem und Tabu* (1913). In dat werk legt Freud aan de hand van een mythisch verhaal de oorsprong uit van het verbod op incest: een gewelddadige en jaloerse patriarchfiguur die over alle wijfjes van zijn primitieve horde beschikte, werd op een dag door zijn zonen vermoord en opgegeten. De collectieve uitschakeling van de vaderfiguur veroorzaakte echter schuldgevoelens.

Der Tote wurde nun stärker, als der Lebende gewesen war [...]. Was er früher durch seine Existenz verhindert hatte, das verboten sie sich jetzt selbst in der psychischen Situation des uns aus den Psychoanalysen, so wohl bekannten "nachträglichen Gehorsams". Sie widerriefen ihre Tat, indem sie die Tötung des Vatersatzes, des Totem, für unerlaubt erklärten, und verzichteten auf deren Früchte, indem sie sich die freigewordenen Frauen versagten. (Freud 1940: 173)

Dood wordt de vermoorde vaderfiguur nog machtiger dan levend. Wat hij met zijn lichamelijke aanwezigheid verhinderde, wordt met zijn dood een regelrecht verbod.

Ook de vervangingsdrang van de zoonfiguur in Kellendonks romans kan vanuit een psychoanalytisch perspectief verklaard worden. Hoe afweziger de vader, hoe intiemer de relatie wordt tussen moeder en zoon. "[C]et éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte, mais aussi quelqu'un dont la place est vide et qu'il est tentant de remplacer." (Robert 1972: 51) Denk maar aan Mandaat die in *Letter en geest* "ongewenst verliefd" (LG, 239) wordt op de moederfiguur Qualing. Mandaat krijgt zelfs een zaadlozing in zijn broek terwijl Qualing met haar achterste toevallig tegen zijn kruis komt.

Opvallend in *De nietsnut* is dat het verbod op incest na Lucas' dood door de moederfiguur gehandhaafd wordt. De dag van Lucas' begrafenis belet zij de toenadering van haar zoon:

[Mijn moeder] vouwde haar handen voor haar schoot, een geduldig gebaar dat betekende dat ik haar kon kussen, en ik stond al voorovergeheld om mijn lippen op haar wang te drukken toen ik merkte dat ze een voile voor had en niet van zins was om het gaas op te tillen. Even stond ik te wankelen op mijn voeten, zwaaide ik als een dronken schooier voor haar heen en weer, zodat ze mij bij mijn arm moest grijpen. Met haar kleine, sterke hand duwde ze me naar de rouwwagen. (NN, 125-126)

De voile die de kus belemmert, herinnert aan Mandaats broek die de penetratie verhindert. In dit geval behoudt de moeder bewust een scherm tussen haar eigen persoon en haar zoon. Het is alsof zij hem herinnert aan de realiteit van zijn vaders dood. Deze paradoxale situatie duidt erop dat de vaderfunctie in de romans van Kellendonk bij beide ouders ligt. Tezelfdertijd bevestigt deze situatie het motief van het gebrek bij de biologische vader. Als de biologische moeder gaat waken over het verbod op incest, dan neemt zij een van de fundamentele functies over van de vader in de oedipale driehoek en wordt zij, om met Lacan te spreken, als het ware de drager van de fallus. Deels verklaart deze fallische dimensie van de moeder waarom zij het object van het filiale verlangen wordt, terwijl de fallus vanuit een psychoanalytisch perspectief juist een instantie is die orde zou moeten brengen in de economie van dat verlangen. Zo blijkt dat bovengenoemde driehoeksrelatie in *De nietsnut* geen systeem vormt waarvan de interne werking een logisch verloop kent.

Van die fallische tendens gaf de moederfiguur al blijk voordat haar man stierf. Daarop wijst uiteraard het castrerende verwijt over Lucas Goudvis' 'zwemprestaties', maar ook de moederpersonages in de drie andere romans. In *Bouwval* blijft de moeder zwanger thuis, apart van de familie Van Zypflich, en bovendien luistert zij niet naar de vader taal. Willy's taal wordt door zijn vrouw genegeerd en daarmee ook de functie die de vader bekleedt als symbolische belichaming van de Wet (Lacan 1994: 579):

Pa was opgewonden. Helemaal tegen zijn gewoonte in had hij voor haar monumentale onbeweeglijkheid lopen ijsberen, druk gesticulerend had hij zijn verhaal verteld. Toen hij haar ten slotte om haar mening had gevraagd, had ze geglimlacht. Ze had maar wat zitten suffen, zei ze; ze had niet geluisterd. (BVL, 99)

Een vergelijkbare moederfiguur vinden we terug in *Letter en geest*. De eerste maal dat Mandaat Qualing ziet, wordt ze beschreven als "een formidabele vrouwenschaduw" (LG, 211). De manier waarop zij haar telefoon vasthoudt, alsof zij bliksems aan het wegdonderen is, verandert haar in een Zeusfiguur: "De krullen van het telefoonsnoer zigzagden weg uit haar hand, als een bliksemschicht." (LG, 211) Als assistente in dienst van Mandaat legt zij hem de manier van werken uit (LG, 215) – zij is het immers die de bliksems uitdeelt. In *Mystiek lichaam* kan worden vermoed dat Gijsselhart zijn vrouw seksueel niet kon bevredigen en dat zij daardoor een relatie had met een andere man. Daarop wijzen het boek over het vrouwelijk orgasme (ML, 329) dat Gijsselhart zo fascineert en de woede die hij op een bepaald ogenblik voor zijn vrouw voelde (ML, 410-411).

Vandaar de vraag of hier, vanuit een psychoanalytische invalshoek, de vinger niet gelegd wordt op een cruciale problematiek in de filiatiedynamiek in de romans van Kellendonk: als de moeder de vader niet meer beschouwt als het object van haar verlangen, dat wil zeggen als drager van de fallus, en zich die wetgevende vaderfunctie gedeeltelijk⁴ toe-eigent, in hoeverre kan de zoon zichzelf dan nog (h)erkennen als zoon van een vader? (Dor 2003: 102)

‘Tussen twee doden’

De hypothese dat het leven slechts beleefd kan worden vanuit een positie waarin men al enigszins dood is, werd overgenomen van de ontleding van Sofokles' *Antigone* door Lacan. Dat personage noemt hij een figuur “entre deux morts” (Lacan 1986: 315). Voor de Franse psychoanalyticus bekleedt Antigone een radicale grenspositie, ‘Atè’⁵ genoemd, waaruit het mogelijk blijft om de waardigheid van haar bestaan te behouden (Lacan 1986: 325). Een personage als Antigone is een paradigma van de “illusie-loze mens”, beweert Stefan Hertmans als hij Lacan becommentarieert, “hij of zij bevindt zich tussen het eerste besef van de dood en de feitelijke dood, en leeft daarin dicht bij de essentie van het leven [...]” (Hertmans 2007: 152) Zodra die grenspositie tussen twee doden bereikt is, eenmaal dat men te ver is en de dood als het ware onvermijdelijk wordt, als de dood ‘er al is’, dan kan het leven beleefd worden vanuit een positie waarin het bestaan ervaren wordt als datgene wat verloren is gegaan. “[P]our Antigone, la vie n’est abordable, ne peut être vécue et réfléchie, que de cette limite où déjà elle a perdu la vie, où déjà elle est au-delà – mais de là, elle peut la voir, la vivre sous la forme de ce qui est perdu.” (Lacan 1986: 326) Het bestaan wordt beschouwd als een ideaal waarvan de onbereikbaarheid meteen duidelijk is. Het leven wordt voluit beleefd, maar tegelijkertijd als onmogelijkheid, als “geste radical par lequel les héros proclament leur adhésion au point qui les a faits tels et qui est en connivence avec la mort [...]” (Plouvier 1997: 124)

Opvallend genoeg heeft Derrida het over een soortgelijke positie als hij een tekst van de Franse schrijver en denker Maurice Blanchot ontleedt die *L’Instant de ma mort* (2002) heet. De tekst vertelt hoe een jongeman tijdens de Tweede Wereldoorlog op het punt stond om gefusilleerd te worden maar op het nippertje aan de dood kon ontsnappen. Voor de jongeman is het alsof hij dan al dood is. Hij denkt en spreekt dan ‘vanuit’ de dood:

Quelqu’un entend parler, nous parler, non seulement de sa mort, mais *de* sa mort au sens du *de* latin, au sens de *depuis* sa mort : non pas *aus meinem Leben*, comme *Dichtung und Wahrheit*, de ma vie depuis ma vie, mais *au contraire*, dirait-on, *depuis* ma mort, *depuis* le lieu et *de* l’avoir-lieu, mieux, de *l’avoir-eu-lieu*, déjà, de ma mort. (Derrida 1996: 33)

Het personage bevindt zich in een tijdruimtelijke dimensie waarin hij op een paradoxale manier al dood is. Het leven moet nog uit het lichaam vloeien, maar de dood

heeft al plaatsgevonden, omdat er geen ontsnappen meer mogelijk is. Wat voor Derrida belangrijk is, is in feite niet of de biologische dood al dan niet zal plaatsvinden, maar de ervaring, de belevenis van die paradoxale staat waarin men al dood is:

Tout, tout ça, s'est déjà passé parce qu'on sait ce qui va se passer. On connaît le scénario, on sait ce qui va se passer. [...]

Ce qui va se passer maintenant s'enfoncera donc dans l'accompli, comme à l'envers, dans ce qui était déjà arrivé, dans ce qui est déjà arrivé, c'est-à-dire la mort [...]. On ne ressuscite pas de cette expérience de la mort inéluctable, même si on y survit. (Derrida 1996: 45)

Uiteraard kan beweerd worden dat Opa in *Bouwval* al enigszins 'dood' is, aangezien hij door Theet verlaten wordt en de rest van zijn familie, behalve Ernst, weinig onderneemt om de traditie overeind te houden. Zijn familieleden zouden Opa liever in een bejaardentehuis zien. Storm vraagt zich af in hoeverre de plaatsnaam Alverna, waar Opa woont, niet betekent: "Al-ver-na het leven, in het dodenrijk dus" (Storm 1997: 104). Zelf geeft Opa toe: "Ik had al twintig jaar begraven moeten zijn." (*BVL*, 54) Even later volgt de ironische vraag: "Wisten jullie, vroeg Opa, terwijl hij een schijfje augurk aan zijn vork prikte en in de hoogte stak, 'dat mensen op hun sterfbed heel vaak om augurken vragen?'" (*BVL*, 83) Dat Opa zich bewust is van zijn nakende dood bevestigt hij daarna nog een keer: "Zo verschrikkelijk veel tijd is me niet meer toegemeten." (*BVL*, 92) In het eerste deel van dit onderzoek werd reeds gesteld dat de familieleden gekomen waren om Opa te begraven, dat de bijeenkomst gelijkenissen vertoonde met een dodenmis.

Opa's positie 'tussen twee doden', van waaruit het leven illusieel beschouwd kan worden, komt nog duidelijker naar voren als met de ironische dimensie van de intrige rekening wordt gehouden. De familie is Opa komen begraven, maar Opa heeft zichzelf op dat ogenblik al begraven door het patrimonium te verkopen aan de naburige garage Gradus Jansen. Opa leeft al in de dood en wacht alleen nog op zijn biologische sterven. Het begravingsoptreden van zijn familie is voor hem slechts de bevestiging van zijn atopische visie op het bestaan: "Ik heb geen illusies.' [...] 'Daarvoor ben ik te oud. Ik wil alles zien zoals het werkelijk is [...].'" (*BVL*, 89) Met die woorden rechtvaardigt Opa het feit dat hij al het nodige ondernomen heeft om het huis te verkopen. Het is dan ook enigszins logisch dat hij kort daarop sterft, nog voor Theets vertrek en zijn eigen verhuizing naar het bejaardentehuis. Dat Opa's biologische dood en de geboorte van Ernsts tweede zusje gelijktijdig plaatshebben, toont aan dat met de dood van Opa de tijd niet blijft stilstaan, maar dat verdwijning en leegte ook plaats kunnen maken voor vernieuwing. Daarop duidt ook de groteske "foetushouding" (*BVL*, 100) waarin Theet Opa dood aantreft. Een vergelijkbaar mechanisme kan in *Letter en geest* teruggevonden worden, waar de aankondiging van Brugmans dood samenvalt met de aankondiging van de geboorte van Qualings dochtertje (*NN*, 266-267)⁶.

Letter en geest bevat op het eerste gezicht geen personages die er bewust voor kiezen om hun bestaan te beschouwen vanuit een positie tussen twee doden. De enige dode

in de roman is Brugman. Mandaat legt een grote fascinatie voor zijn voorganger aan de dag, wat doet denken aan Frits' fascinatie voor de dood van zijn vader, al heeft Mandaat heel wat minder over Brugman te vertellen dan Frits over zijn vader. Wel is het zo dat zoals in *De nietsnut* de vader van meet af aan als een dode wordt beschouwd, zowel door sommige personages als door de verteller. Zo wordt Qualing door Van Uffel de "onbestorven weduwe Brugman" (LG, 217) genoemd. Aanvankelijk begrijpt Mandaat niet waarom zijn assistente zo genoemd wordt, maar daarna vangt hij geruchten op over een eventuele affaire tussen Brugman en Qualing (NV, 239). Qualings zwangerschap zou volgens de geruchten uit die verhouding ontstaan zijn. Officieel werd Brugman nog niet dood verklaard, maar Qualing wordt toch al "weduwe" genoemd, "onbestorven" weliswaar. Daarna is nog tweemaal sprake van een sterfgeval onder Qualings verwanten, aangezien van haar verteld wordt dat zij rouwt (LG, 234 en LG 238). Waarom zou er echter gerouwd moeten worden om een persoon die officieel nog in leven is? Of is Brugman toch al dood, maar is die dood nog niet tot feit verworden en bevindt hij zich 'tussen twee doden'?

Brugman *was* en wellicht zal hij zijn, maar degene die *is* heet Mandaat. [Qualings] gedrag vertoont kortom alle kenmerken van onverwerkte rouw. En waarom zou ze om hem rouwen als het toch wel goed komt met Brugman? Als hij niet overleden is? En om hier rond te kunnen spoken moet hij overleden zijn [...]. (LG, 234)

De onzekerheid over Brugmans biologische dood doet de vraag rijzen of het spook dat Mandaat in de Kapel meent te zien Brugmans geest is. Die vraag wordt trouwens herhaald tijdens een gesprek tussen Mandaat en Van Uffel:

'[...] Brugman is toch niet dood?' Dat is maar helemaal de vraag, legt [Mandaat] het directielid uit. Als het spook de geest van Brugman zou zijn, dan zou alles kloppen. Zo ligt het eigenlijk. (LG, 253)

Als het personeel van de bibliotheek uiteindelijk Brugmans dood verneemt, wordt de onzekerheid over het moment van zijn dood bekrachtigd:

Eigenlijk heeft [Mandaat] alleen begrepen dat Brugman waarschijnlijk niet zaterdag is overleden, maar eerder, misschien wel veel eerder [...]. Buren vragen zich af waarom de gordijnen steeds gesloten blijven. De postbode krijgt de brieven niet meer in de overvolle bus geduwd. Het constant hoge gasgebruik wekt argwaan bij het energiebedrijf. (LG, 268)

Het moment van Brugmans dood kan niet bepaald worden. Het 'begin' van zijn dood staat niet vast. Hij had van meet af aan dood kunnen zijn en was vandaar altijd al tussen twee doden. De tussenpositie die Brugman inneemt, blijkt ook uit zijn naam: Brugman is de man van de brug, een bouwsel dat zich altijd *tussen* twee oevers bevindt.

De taal overschreden

In *Mystiek lichaam* valt bij Leendert een overgang vast te stellen van een verzet tegen de dood naar de bewuste inname van de positie tussen twee doden. Als hij met zijn jongen in New York vertoeft, is het onder meer om de waan van hun homoseksuele onsterfelijkheid te laten duren. Aangezien homoseksuele relaties kinderloos zijn, staan zij buiten de geschiedenis van het vlees, heeft zijn zus hem doen verstaan (*ML* 367-371). Vandaar dat Leendert de homoseksuele sterfelijkheid gewoon onaanvaardbaar vindt, wat niet betekent dat hij zijn eigen sterfelijkheid niet erkent. Veeleer wordt die onsterfelijkheid door hem ironisch opgevoerd. Als de rijpere jongen bijvoorbeeld verneemt dat hij door zijn ziekte zal sterven, verklaart hij het volgende aan Leendert:

‘ [...] *Ik* geloof echt niet dat ik dood zal gaan. Ik kan het me niet voorstellen. Iedereen gaat dood behalve ik.’
 [...] ‘*Ik* denk er precies zo over,’ had [Broer] gekraaid, en dat was het eerste wriken van het breekijzer. Want wat wilden die woorden anders zeggen dan: van jou daarentegen kan ik het me wél voorstellen? (*ML*, 381-382)

Terwijl zijn jongen blijft geloven in zijn onsterfelijkheid, is Leenderts houding veel meer door ironie bepaald. Dat blijkt niet alleen uit zijn ironische antwoord, dat betrekking heeft op zijn eigen persoon en niet op zijn eensgezindheid met zijn partners bewering, maar ook uit de manier waarop hij met zijn eigen theorieën over homoseksuele onsterfelijkheid omgaat. Als homoseksueel lijkt Leendert zonder moeite de sterfelijkheid van zijn partner te kunnen aanvaarden. Laten we verder opmerken dat als de jongen beweert dat hij de enige is die niet zal sterven, geopperd kan worden dat volgens hem alle andere homo's wel sterfelijk zijn.

Leenderts opvattingen over homoseksualiteit worden gekenmerkt door complexe existentiële overwegingen ten opzichte van de dood. Dat blijkt heel duidelijk op het moment waarop de rijpere jongen sterft in zijn aanwezigheid. Zoals in alle andere romans van Kellendonk gaan sterfgevallen gepaard met een grote fascinatie voor het optreden van de dood:

Er was echter één beeld geweest dat [Broer] maar niet kon kwijtraken. De jongen had hoogstverbaasd gekeken toen hij eindelijk werd weggedragen in Morfine's armen. Wat had hij gezien? Met die vraag bleef Broer zijn hersens pijnigen. Het moest iets overbekends zijn, de blik was er ook een van herkenning geweest. (*ML*, 413)

Waarom herkenning? Wat Broer op dat ogenblik nog niet ziet maar zijn jongen tussen twee doden waarschijnlijk wel, is dat de dood in feite altijd al aanwezig was. De rijpere jongen ontmoet de dood als een instantie die hem zijn hele leven begeleidde. Hij had zijn dood alleen niet willen herkennen tot op het moment van zijn sterven, terwijl die onzichtbare gestalte van de persoonlijke dood er altijd al geweest was. Daarop wijst Leendert in zijn hoogliedje. Hij beweert er dat hij de blik van zijn jon-

gen heeft begrepen en zegt over de dood: “Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid.” (*ML*, 451) De dood moet dus aanvaard worden als een instantie waartegen opstand nutteloos is, aangezien ze deel uitmaakt van het bestaan. Het is een herinnering aan de sterfelijkheid – aan het leven voor de dood. De blik vanuit de positie tussen twee doden is er dus een die de persoonlijke sterfelijkheid onder ogen durft te zien als een dimensie die onherroepelijk deel uitmaakt van het leven.

Er werd beweerd dat Leenderts gedrag ten opzichte van de dood ironisch was, aangezien bleek dat hij de sterfelijkheid van homo's in feite nooit ter discussie had gesteld. In een andere passage verneemt men zelfs dat Leendert een nauwe band onderhoudt met de dood en zijn eigen sterfelijkheid. Op dat ogenblik denkt hij na over de mogelijkheid dat hij ook besmet werd met de dodelijke ziekte van zijn jongen:

[Leendert] kon binnenkort doodgaan of niet, met dat dubbele vooruitzicht moest iedereen leven, tenslotte. Leven met de dood voor ogen, dat was trouwens al sinds zijn veertiende zijn regime geweest. Hij had toen aan slapeloosheid geleden en daar pillen voor gekregen die hij niet had ingenomen, maar had opgespaard tot hij er genoeg bij elkaar dacht te hebben om zelfmoord te kunnen plegen. Er was daarna een grote gemoedrust over hem gekomen. (*ML*, 414)

Leendert leeft dus voluit met het perspectief dat hij op een dag zal sterven. Dit lijkt paradoxaal, aangezien Gijselharts zoon zich tot nog toe opstelde als een vijand van de dood. Het probleem schuilt in feite niet in de aanvaarding van de dood in het persoonlijke bestaan, want Leendert kan zich eigenlijk wel verzoenen met zijn sterfelijkheid. Problematisch voor hem is eerder de contingentie die aan de dood verbonden is; dat de dood om het even wanneer kan toeslaan, zonder aankondiging. Wanneer de dood een leven opeist, is onvoorspelbaar. Met de ontbrekende zelfbeschikking over het moment waarop de dood toeslaat, heeft Leendert het bijzonder moeilijk. Opnieuw komt de Ricoeuriaanse spanning tussen vrijheid en gebondenheid aan de oppervlakte⁷:

We trekken [de grenzen van ons leven] zelf, door de dood uit te stellen. Door elke dag te zeggen: Nog niet! Het voor je uit schuiven van de dood schonk vrijheid, de dood zelf niet. Vrijheid is een suïcidale toestand, concludeerde Broer [...]. Hij voelde zich op het ogenblik zo misselijk omdat hij niet meer kon leven alsof hij zijn dood in eigen handen had. (*ML*, 414-415)

Wat Leendert zo mist in de passage hierboven is in feite een *ironische* dimensie in zijn bestaan, in de betekenis die Kellendonk eraan gaf: een bestaan waarin Leendert kan doen alsof hij de dood verder domineert, waarin hij zich sterker waant dan de dood. Daartegenover staat een *tragische* dimensie die hij niet langer kan negeren: de onontkoombaarheid van de dood die op een onbepaalbaar ogenblik toeslaat. Anderzijds is Leenderts bestaan misschien wel ironischer dan hij denkt, aangezien hij mogelijk niet ziek is. Op laatstgenoemde ironische dimensie heeft hij echter geen enkele greep. Als

blijkt dat hij wel ziek is, zal hij in geen geval zelf kunnen beslissen over het moment van zijn sterven, behalve natuurlijk als hij zelfmoord pleegt, maar die optie komt verder aan bod.

In zijn redenering komt Leendert dichterbij de dood. Hij dringt dieper door in de ruimte tussen twee doden, want vanaf dat ogenblik gaat hij het leven aanschouwen vanuit het perspectief van iemand die ten dode opgeschreven is. Hij verkeert niet langer in een suïcidale toestand waarin hij zich vrij waant en de dood ironisch domineert. Integendeel, Leendert aanvaardt de dood en verzoent zich ermee dat deze toeslaat op een moment waarop hij geen greep heeft: “Steeds heviger verlangde hij naar het ogenblik dat de tekenen van het einde zich in zijn lichaam zouden openbaren. Dan zou iedere dag weer meegenomen zijn.” (ML, 415)

Opvallend is dat Leendert zijn suïcidale vrijheidslogica niet langer hanteert. Als je dodelijk ziek bent, kun je immers nog zelfmoord plegen en op die manier je overmacht laten zien. Waarom Leendert niet meer aan die optie lijkt te denken, kan misschien worden uitgelegd aan de hand van de ideeën van Blanchot. Als iemand zelfmoord pleegt en daarmee zijn overwicht op de dood meent aan te tonen, dan stoot hij volgens Blanchot in feite op het eeuwige ophouden van zijn eigen persoon. De persoon wordt geconfronteerd met “la mort comme [...] ce qui n’arrive pas ou comme [...] ce qui se retourne [...] en *l’impossibilité de toute possibilité*.” (Blanchot 1980: 114-115) Wie zelfmoord pleegt, wie het eeuwige ophouden van de mogelijkheid veroorzaakt, overmeestert dus in feite niets, aangezien de mogelijkheid om de dood te overmeesteren dan niet langer bestaat. Alles is opgehouden. Zelfmoord toont eerder de onmogelijkheid van de mogelijkheid aan, “[...] dans la mort, il ne se passe rien et [...] elle-même ne passe pas [...].” (Blanchot 1980: 115)⁸ Wat de positie tussen twee doden in feite mogelijk maakt en waartoe zelfmoord geen gelegenheid geeft, is het *opdagen* van de dood, zoals Dirkzwager bijvoorbeeld plotseling opdaagt om Lucas Goudvis te vermoorden. Zelfmoord geeft integendeel de dood niet de gelegenheid om aan te komen, om axiologisch haar aanwezigheid te laten voelen. De ‘positieve’ beschouwing van het persoonlijke bestaan die de positie tussen twee doden mogelijk maakt, is in het geval van zelfmoord uitgesloten. Wie het bestaan beschouwt vanuit een positie waar de dood al aanwezig is, ervaart door de grenspositie tussen twee doden de dood als iets dat kan naderen, komen en gaan, zichzelf zelfs kan ontmoeten volgens Derrida:

La mort vient d’arriver dès l’instant où elle va arriver. Elle vient de passer en tant qu’elle vient, elle est venue dès qu’elle va venir. *Elle vient de venir*. La mort se rencontre. Le moment où la mort se rencontre *elle-même*, allant à la rencontre d’elle-même, c’est à ce moment à la fois inéluctable et improbable, cette arrivée de la mort à elle-même, cette arrivée d’une mort qui n’arrive et ne m’arrive jamais [...]. (Derrida 1996: 47)

Hoewel van zelfmoord geen sprake is, neemt Leendert aan het einde van de roman toch bewust een positie in waar de dood al aanwezig is en die zich op het randje van de zelfmoord situeert. ’s Middags gaat hij in een kolk zwemmen en laat zich naar de

bodem zinken. Doelbewust nadert hij de dood, alsof hij er een kat- en muisspelletje mee speelt. Leendert wil geen zelfmoord plegen, maar zoekt toch de nabijheid van de dood op. Wil hij toch bewijzen dat hij zelf over het einde van zijn leven beslist of geeft hij de dood telkens de gelegenheid om hem te overrompelen? Wil hij zichzelf ervan overtuigen dat hij sterker is dan de dood of stelt hij zichzelf ter beschikking van de dood? Op die vragen bestaat geen eenduidig antwoord. Uit de passage hieronder blijkt dat Leendert de dood telkens de gelegenheid geeft om hem te overmeesteren, maar dat hij telkens buiten haar greep blijft, alsof de dood liet weten dat het moment om te sterven nog niet gekomen was. Anderzijds slaagt hij er steevast in om “de vijand in zichzelf de baas te worden”. Maar wie is de vijand: de neiging om zelfmoord te plegen of de dood die hem komt halen onder de vorm van een personificatie van zijn eigen sterfelijkheid?

Broer had er 's middags het rijk alleen. Tot drie keer toe was hij er overrompeld door gelukzaligheid, tegen het eind van de middag, toen hij lag af te koelen in het zwarte water en de hemel werd een dieper blauw [...]. Zijn zorgen waren onzichtbaar geworden als het grijs in zijn haar en meteen daarop had een giftig verdriet zich verspreid tot in de verste uiteinden van zijn lichaam, dat zwaar werd en willoos naar de bodem zonk.

Hoe het hem gelukt was om de vijand in zichzelf de baas te worden wist hij niet, maar telkens had hij zich op de waterkant weten te trekken [...]. (ML, 417)

De passage laat ook zien dat de positie tussen twee doden het mogelijk maakt om intense gevoelens te beleven, die door Leendert zowel positief als negatief ervaren worden. Er is zowel sprake van “gelukzaligheid” als van “giftig verdriet”. Derrida heeft het daarentegen alleen over positieve ervaringen, die meer aan Frits' verdrinking doen denken: “[C]’est à cet instant que la légèreté, l’allégresse, la béatitude demeurent les seuls affects qui soient à la mesure de cet événement, comme ‘expérience inédite’, schreef Derrida over de positie tussen twee doden bij Blanchot (Derrida 1996: 47).

Leenderts hoogliedje op de dood, waarmee de roman besluit, kan in het licht van de positie tussen twee doden gelezen worden als een totale overgave aan de dood en de zekerheid van haar aanwezigheid. Het ongeduld waarvan Gijselharts zoon in het citaat op bladzijde 415 getuigt, is verdwenen: de dood was in feite altijd al aanwezig. Vandaar de herkenning die in de blik van Leenderts jongen te lezen viel toen hij stierf:

[Broers] zelfmoordgedachten waren niets anders dan ongeduld geweest. Hij meende nu te weten wat de verbazing van zijn rijpere jongen betekend had. Zelfmoord was een kamertjeszonde vergeleken met de bruidsnacht waarmee zijn geduld beloond zou worden. De dood, daar kon je staat op maken, die zou nooit verstek laten gaan. Zekerheid die alles onzeker maakt, neuriede hij, aan jou ben ik al in de moederschoot uitgehuwelijkt. *Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid [...].* Tot mijn vlees bruidwit is zal ik je werk doen, in de zekerheid dat ik door jou zal worden opgeheven en over de drempel gedragen, onsterfelijke dood. (ML, 451; mijn cursivering)

Terwijl de taal in de vier romans van Kellendonk onbetrouwbaar is, wordt de nabijheid van de dood beschouwd als een rotsvaste zekerheid. Om van die zekerheid een existentieel richtsnoer te kunnen maken moet die aanwezigheid van de altijd al aanwezige dood wel waargenomen worden. Daar slaagt Leendert geleidelijk in door bewust het grensgebied tussen twee doden te verkennen. Hij ontdekt de dood als de enige zekerheid in het bestaan, als enige betrouwbare echtgenoot. Belangrijk is verder dat Leenderts beweringen over het optreden van de dood aansluiten bij onze stellingname over het verschil tussen zelfmoord en de positie tussen twee doden. In het hoogliedje op de dood is het wel degelijk de dood zelf die Leendert “over de drempel” draagt. Leendert geeft zich over aan de dood, net daarom maakt hij zelf geen einde aan zijn leven. Het is de dood die op het grensgebied tussen twee doden uiteindelijk beslist op welk ogenblik de drempel overschreden wordt.

Leenderts verkenning van de ruimte tussen twee doden is een geleidelijke, geestelijke verdieping in zijn sterfelijkheid die kan vergeleken worden met een rouwproces. Hij rouwt om de ironische onsterfelijkheid waarop hij zijn leven afstemde. De immortaliteit staat niet meer aan de kant van de homoseksualiteit, maar aan de kant van de “onsterfelijke dood” (*ML*, 451). In het eerste deel van het onderzoek werd al gewezen op de vele woorden die aan het graf herinneren in het hoogliedje. Leendert wordt er zelfs met zijn eigen graf geconfronteerd, dat met het voorhoofd van de dood wordt vergeleken (*ML*, 451). Daaraan moet toegevoegd worden dat Leendert zijn hoogliedje zingt terwijl hij zijn vader hoort sterven (*ML*, 450). Vandaar dat het slot van de roman vergeleken werd met een duet tussen de stervende vader en de zoon die zijn existentiële voltooiing nadert, zoals dat aan het einde van het eerste deel van dit onderzoek ontleed werd. Die existentiële voltooiing kan overeenstemmen met een acceptatie van de sterfelijkheid tijdens de spiegelende ervaring van Gijselharts sterven, waarin Leendert zijn eigen dood zou herkennen. Zelf werd die sterfelijkheid bepaald door het gebruik van de taal: het vonnis dat Magda over homo’s velt en de autodescriptieve en autonormatieve taal die Leendert in New York hanteert. Ook die taal wordt onzeker gemaakt door de zekerheid van de dood. Vandaar dat Leenderts hoogliedje beschouwd kan worden als een vaarwel aan de taal zoals die tot dan gebruikt werd, aan het vermogen dat er tot dan aan toegeschreven werd. Er wordt afscheid genomen van de taal zoals zij leugenachtig geschonden werd door bedrieglijke, onbetrouwbare vertellingen, onder meer van het verleden⁹.

Tegelijkertijd laat het hoogliedje de onmogelijke onafhankelijkheid van de talige conditie zien. De personages blijven er per essentie aan gebonden. Dat neemt niet weg dat met de énonciation op een nieuwe, andere manier omgegaan kan worden, dat er anders verteld kan worden. Daarop wijzen het grote aantal vergelijkingen in het hoogliedje en de plaats aan het slot van de roman, net voor de leegte van het witte blad die door de woorden “onsterfelijke dood” (*ML*, 451) ingeleid wordt. Vooral de gezongen vorm duidt een wending in het taalgebruik aan. Als de taal tekortschiet om het bestaan en de persoonlijke verhouding tot het bestaan uit te drukken, dus ook om de tragiek van het bestaan uit te drukken (Chirpaz 1998: 4), dan kan het moment gepast zijn om over te gaan tot een nieuwe taalvorm. Waar het proza de grenzen van

zijn mogelijkheden bereikt heeft, kunnen de poëzie en haar ritme, muziek en zang soelaas bieden, zo beweert de Franse filosoof en specialist van de tragiek François Chirpaz:

Les mots ordinaires sont trop pauvres pour dire l'intensité d'une joie ou d'une douleur. Ils sont trop prosaïques. Aussi faut-il faire recours aux rythmes de la poésie, du chant ou de la musique. La douleur de la vie blessée, la prose ordinaire ne peut l'exprimer et si elle veut l'exprimer dans la prose de la nouvelle ou du roman il lui faut se laisser habiter par le rythme poétique [...]. Vouloir donner l'expression à l'impensable est exercer une contrainte sur les mots pour parvenir à faire entendre en eux plus qu'ils ne le font dans leur usage courant. (Chirpaz 2004: 12)

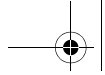
Zo bekeken schuilt er een zekere logica in het feit dat de roman afsluit met een zeer beeldend, poëtisch stuk dat bovendien gezongen is¹⁰. Het hooglied, dat eindigt met de bevestiging van de onsterfelijkheid van de dood, gaat aan een leegte vooraf, zowel extradiëgetisch als intradiëgetisch. Die leegte kan bij Kellendonk opgevat worden als 'niets van alles', een herinnering aan de onmogelijkheid van het conceptuele ideaal, maar ook steeds hernieuwde mogelijkheden, onophoudelijke herrijzenissen. De feniks sterft nooit helemaal.

Spoor van het onvermogen (voorlopige conclusie)

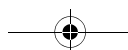
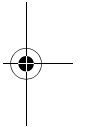
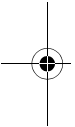
Dit hoofdstuk besluit het onderzoek naar de existentiële dimensie in Kellendonks romans. Die problematiek was ontstaan naar aanleiding van de ontleding van de ironie. De vraag werd gesteld in hoeverre het mogelijk was voor de personages om een atopische positie in te nemen die een vrijheidspositie zou zijn, los van de taal waardoor hun bestaan bepaald is. Die positie zou berusten op het bewustzijn van een nabije dood. Uit de analyse van de vier romans bleek dat die positie niet overeenstemt met de biologische dood, noch met zelfmoord, maar eerder met het besef dat aan de dood niet meer te ontsnappen valt, dat men in zekere zin al dood is. Het bestaan wordt dan waargenomen vanuit een positie waarin men 'tussen twee doden' is, zo stelde ik met behulp van Lacans ideeën vast. Het wordt beleefd als datgene wat definitief verloren is. Het leven wordt ironisch beleefd als onmogelijkheid, als 'niets van alles' om naar het einde van het eerste deel van dit onderzoek te verwijzen. Deze atopische positie werd voor de vier romans van Kellendonk geanalyseerd.

Laat deze positie tussen twee doden de onafhankelijkheid van de taal toe? Zelfs daar is er blijkbaar geen ontkomen aan de 'énonciation'. Zowel mens als personage zijn talige instanties die aan de taal onderworpen blijven, zelfs in het uitdrukken van hun onafhankelijkheid. Dat schrijft ook Stefan Hertmans:

[A]lleen sprekende wezens kunnen dromen van een woordeloze wereld, alleen taalgebruikers hebben last van spoken als 'het echte leven'. De ervaring van een breuk tussen woord en wereld is alleen maar een woordconstructie, maar wel een die in staat is de droom van de directe ervaring voortdurend te bestoken en zelfs te verpesten. (Hertmans 2007: 39)

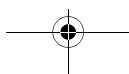
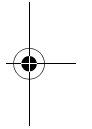
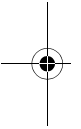


Leendert blijft een personage dat zijn atopie zingend, dus talig uitdrukt. Anderzijds toont Leenderts hoogliedje op de dood dat een hernieuwd taalgebruik mogelijk is. De 'énonciation' vanuit de positie tussen twee doden laat het ironische gehalte van de taal op de voorgrond treden en maakt de gapende breuk zichtbaar tussen de onvermijdelijke woordconstructie en het mysterie dat de werkelijkheid is en altijd zal zijn. De woorden maken deel uit van hetgeen door de "zekerheid" (*ML*, 451) van de dood "onzeker" werd gemaakt (*ML*, 451). De taal wordt nog aanvaard, maar wordt gebruikt voor een atopische vertelling die de onoverbrugbare afstand tussen taal en werkelijkheid waarneembaar maakt, als spoor van het onvermogen. Aan de lezer om dat spoor aldus te dechiffren.



Noten

1. Zie hoofdstuk 2 van dit tweede deel.
2. Het is in soortgelijke woorden dat Mandaat de laatste momenten van zijn bevroren grootvader op de motor vertelt: “Hoewel... er is voor elk verhaal, net als voor ieder leven, één natuurlijk eind: de dood. Natuurlijk, de dood!” (LG, 275)
3. Ook het letterlijke citaat uit Shakespeares *Antony & Cleopatra* (NN, 113), dat door Frits’ vader uitgesproken wordt, verwijst naar de verslachte fallus. Zie: Van Deel (1980, 122-123) voor Kellendonks commentaar op het citaat.
4. Want zo fusioneel kan de moeder-zoonrelatie in de tekst in geen geval genoemd worden.
5. Voor een diepgaand commentaar op Lacans ‘Atè’ verwijs ik naar Paule Plouvier (1997: 117-126).
6. Ook van Ernsts vader zou beweerd kunnen worden dat hij tussen twee doden leeft, aangezien het leven voor hem slechts zelfstandigheid kan bieden als hij zich in een positie bevindt waarin hij al dood is. Door uit de traditie van Opa te stappen heeft Willy zichzelf en zo ook zijn zoon Ernst uitgeschakeld. Door die dood van de traditie te bereiken en vanuit die dood te leven is een nieuw onafhankelijk bestaan mogelijk geworden. Toch stemt zijn positie tussen twee doden niet helemaal overeen met de andere voorbeelden, want Ernsts vader bevindt zich niet in een toestand waarin de biologische dood onvermijdelijk lijkt en dus op een zekere manier al aanwezig is.
7. Zie hoofdstuk 2 van het tweede deel van dit boek.
8. Voor een diepgaande studie van de zelfmoord bij Blanchot verwijs ik naar Derrida (2003).
9. Vergelijk met Jean-François Hamel : “Si l’art du récit est par nature mélancolique, c’est qu’il ne cesse de retraverser cette perte originaire en imitant par le langage l’altérité qui heurte les choses sublunaires et le devenir des hommes rappelant le renversement de la présence en absence qu’inflige le passage du temps. *Par là tout récit peut apparaître comme un deuil de l’immortalité, comme une reconnaissance de la temporalité dans laquelle s’effectue l’expérience humaine, tant au plan de la biographie qu’à celui, nécessairement plus vaste et plus difficilement appréhensible, de l’histoire.*” (Hamel 2007 : 214; mijn cursivering)
10. Zie in dit verband ook Vervaecks antwoord op de vraag of er “wel een taal bestaat die het lijden kan weergeven. Het antwoord is negatief. Letterlijk: die taal bestaat niet. Ze is afwezig. Figuurlijk: het is de taal van het niet-bestaan, de taal van de afwezigheid. [...] Muziek komt dicht in de buurt van zo’n onuitspreekbare taal. Ze vervangt de woorden door tonen, zinsbouw door melodie, harmonie en contrapunt. [...] Dat de muziek de ideale kunstvorm is om vorm te geven aan het imaginaire, hangt samen met de niet-materiële aard van deze kunstvorm.” (Vervaeck 2006: 229)



Open slot

*L'intrus n'est pas un autre que moi-même
et l'homme lui-même.
Pas un autre que le même qui n'en finit pas de s'altérer,
à la fois aiguisé et épuisé, dénudé et suréquipé,
intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même,
inquiétante poussée de l'étrange,
conatus d'une infinité excroissante.
(Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, p. 45)*

De vaderfiguur in de romans van Kellendonk kan beschouwd worden als een personage dat de waarneming en de vertelling van die waarneming radicaal in twijfel trekt. Het eerste deel van dit onderzoek heeft deze problematiek stapsgewijs afgebakend door de filiatiedynamiek, voor zover dat mogelijk was, aan te snijden vanuit het gezichtspunt van de zoonfiguur. In de waarneming van de zoon wordt de vaderfiguur voorgesteld als iemand die zich terugtrekt. Door die terugtrekking komt er een erfenis vrij die het vaderspoor draagt. Dit spoor kan de zoon moeilijk aanvaarden, omdat de (h)erkenning van dat spoor voor hem overeenstemt met existentiële leegte. Zijn zelfbeeld steunt volledig op woordconstructies, maar de erfenis toont aan dat de 'parole' onbetrouwbaar is. De confrontatie van de zoon met het spoor van de vader brengt een proces op gang dat kenmerken vertoont van een onverwerkt rouwproces; de vader blijft spoken. Herhaaldelijk blijkt uit de beeldspraak dat de vaderfiguur niet begraven raakt. Om van die spookachtige aanwezigheid verlost te raken ver-teenwoordigt de zoon zijn vader. Hiermee wordt bedoeld dat de zoon geconfronteerd wordt met het (kunnen) hervertellen van de vaderfiguur. De romans laten echter zien hoe de ver-teenwoordiging tot mislukken gedoemd is. Vanuit het oogpunt van de zoonfiguur zou beweerd kunnen worden dat die mislukking ligt aan het feit dat de vader een figuur van de niet-daad en de leegte is. De zoon zou er niet in slagen om het niets(doen) te verwoorden om er afstand van te nemen. Vanuit een ander perspectief zou de mislukking van de zoon veroorzaakt worden doordat hij zich nog steeds te sterk identificeert met zijn woordconstructies, zijn 'parole' – het product van zijn ver-teenwoordiging. In dat opzicht zou de zoon de erfenis van de vader die de existentiële leegte laat zien niet aanvaarden.

De manier waarop de vaderfiguur verschijnt en wat hij als paradigma van de andersheid te bieden heeft, maken het mogelijk om een vaderfiguur te schetsen die aan zijn zoon misschien wel toont hoe de val waarmee de ver-teenwoordiging gepaard gaat in vermeden kan worden. Zo wordt ook de gelegenheid gelaten aan de (zoon als) ver-teenwoordigende verteller om van zijn relaas geen autodescriptief en autonormatief artefact te maken door in de vertelling voldoende ruimte te laten voor de (h)erkenning van de andersheid en de (h)erkenning van een zelfbeeld in die andersheid. Dit

draagt bij tot de meerstemmigheid van de vertelling. De woordenstroom wordt niet eenduidig overgeleverd, maar biedt aan de dechiffrende instantie (de lezer/toehoorder) de gelegenheid om de andersheid te leren waarnemen.

Dit onderzoek liet ook zien dat een problematisering van de waarneming van de vaderfiguur in Kellendonks romans aan de lezer de gelegenheid biedt om zich te buigen over de mogelijkheden van wat in het kader van dit onderzoek een ‘atopische’ waarneming genoemd werd. Mijns inziens gaan de toegang tot atopische focalisatie van de andersheid en het kunnen uitdrukken – in ons geval: via de vertelling – van de andersheid altijd samen. Wat dat betreft, sluiten Frans Willem Korstens beweringen over de focalisatie aan bij de hypothesen van Ernst Van Alphen: de ervaring, dus de focalisatie (Korsten 2005: 229), is onherroepelijk verbonden met de mogelijkheid tot uitdrukking ervan. “The experience of an event or history is, however, dependent on the terms the symbolic order offers. It needs these forms if *living through* the event is to be transformed into an *experience of* the event.” (Van Alphen 1997: 44)

Acht regels voor een atopische waarneming

In wat volgt wil ik een synthese bieden van de belangrijkste implicaties van de atopische waarneming en bijgevolg ook van de atopische vertelling. Die implicaties kunnen bekeken worden als regels die voortvloeien uit de ontleding van Kellendonks werk. Aangezien deze tot stand zijn gekomen aan de hand van de lectuur van romans, is hun aantal volledig arbitrair. Dit beweer ik niet alleen omdat elke lectuur van een roman verschillend is – want door het leesgedrag bepaald –, maar ook omdat de ontleding van romans van andere auteurs waarin de waarneming zodanig geïmpliciteerd wordt dat op zoek gegaan kan worden naar een gelijkaardige ‘atopische lectuur’, niet per se dezelfde regels zal opleveren als de regels die hier de revue zullen passeren. Dit brengt de toepasbaarheid van onderstaande regels echter niet in het gedrang. Zij zijn flexibel en dynamisch genoeg om als basis te dienen voor nieuwe literaire verkenningen. Ze kunnen eerst en vooral als meetlat fungeren om zich daarna te laten verbuigen in functie van de singulariteit van het onderzoeksobject. Uiteraard kan dit instrumentarium gebruikt worden voor een ontleding van romans waarin de filiatiedynamiek op allerlei manieren geïmpliciteerd kan worden. Ik denk bijvoorbeeld aan *De avonden* van Gerard Reve of het oeuvre van Franz Kafka, maar ook aan romans waarop een beroep gedaan wordt op een of andere vorm van ‘literair vaderschap’, zoals herschrijvingen. Verder denk ik aan het onderzoek naar autobiografische en autofictionele geschriften. De vraag kan bijvoorbeeld gesteld worden in hoeverre de blik van de schrijver op zijn literaire alter ego atopisch genoemd kan worden. Sommige aspecten van de atopie worden in vogelvlucht behandeld, omdat zij in de loop van dit onderzoek reeds uitvoerig aan bod zijn gekomen. Andere, nieuwere beschouwingen worden meer gedetailleerd besproken.

1 – *De atopische waarneming houdt het bewustzijn in van het onophoudelijk doorverwijzende gedrag van het object van de waarneming.* De blik van de waarnemer wordt steeds uitgenodigd tot het verglijden naar elders, tot een excentrieke dynamiek. Het waargenome is altijd anders dan wat het op het eerste gezicht van zichzelf laat zien. Vandaar dat het de onmogelijkheid van zijn eigen voltooiing toont. De atopische waarneming kan vergeleken worden met de bewuste waarneming van een voorlopigheid die altijd al aan het verstrijken is^{1*}.

2 – Ironie werd in dit onderzoek gedefinieerd als een leeseffect dat ontstaat uit de spanning die in de tekst gecreëerd wordt door een logica die het binaire denken in exclusieve termen verwerpt en de lezer uitnodigt tot nieuwe, onstandvastige betekenisproducties. De bewuste ironicus bevindt zich in een atopische ruimte om zijn ironie uit te drukken – wat niet veronderstelt dat zijn ironie als dusdanig gedeciffrerd zal worden – of om de ironie als zodanig te dechiffren. Dat betekent dat *de atopische waarneming beschouwd kan worden als de waarneming van een ironicus*, hoewel de atopische waarneming altijd meer inhoudt dan de ironische, zoals uit deze regels blijkt. Hiermee wordt bedoeld dat een atopische waarneming altijd gepaard gaat met ironie, maar dat atopie zich niet noodzakelijk tot ironie beperkt.

3 – *De gebondenheid aan de 'énonciation' en de spiegelsituatie ten opzichte van de persoonlijke woordconstructies duiden erop dat het ironische gehalte van de atopie niet aangesneden mag worden zonder rekening te houden met zijn mogelijke existentiële dimensie: de tragiek.* Om vorm te geven aan hun positie tegenover een erfenis die hen duidelijk maakt hoe onbetrouwbaar de 'énonciation' is, stellen de personages vast (of juist niet) dat zij uitsluitend over de 'énonciation' beschikken, met andere woorden hetgeen waaraan ze zouden willen ontsnappen omdat de onbetrouwbaarheid ervan vastgelegd werd. In hun tragische queeste gaan de personages op zoek naar andere uitdrukkingmogelijkheden (gemeenschap, liefde) om uiteindelijk tot de vaststelling te komen dat ze afhankelijk blijven van de taal. Dat is dan hun tragische val.

4 – Het tragische bewustzijn trekt de transcendentie overigens radicaal in twijfel, aangezien beseft wordt dat het transcendente zich louter beperkt tot woordconstructies. *De crisis van de representatie die door het besef van de gebondenheid aan de 'énonciation' ontstaat, kan gestalte krijgen in complexe esthetische paradigma's die met de esthetische categorie van het groteske geassocieerd worden.*

Mystiek lichaam toont aan dat de Bijbelse transcendentie door het contemporaine tragische bewustzijn niet noodzakelijk verdwijnt. Ze kan blijven voortbestaan, maar als effect van de waarde die aan de 'parole' toegekend wordt. Ook angst en twijfel kunnen hiervan aan de basis liggen, zoals uit de roman blijkt.

Een merkwaardige modaliteit van het groteske, die tevens symptomatisch is voor de crisis van de representatie, is de woekerende reductie waaraan de taal onderhevig is.

* De eindnoten kunnen geraadpleegd worden op p. 236 e.v.

De personages ervaren die gebondenheid aan de leegte als een dreiging. Die dreiging van de leegte kan in zekere mate dienen als verklaring voor het verspokingsproces van de vaderfiguur. Anderzijds werd er benadrukt dat de leegte ook positief opgevat kan worden als vrijheid en scheppingskans.

5 – *De atopische waarneming veronderstelt een positie 'tussen twee doden'*. Hiermee verwijst ik naar Lacans concept "entre deux morts" (Lacan 1986: 319). In die positie kan afstand worden genomen van de onderwerping aan de 'énonciation'. Hiermee bedoel ik echter niet dat onafhankelijkheid van de taal mogelijk wordt. Wel biedt die positie een meer autonome visie op het bestaan, zonder dat de onderwerping aan de taal daarom volledig verworpen is.

De positie 'tussen twee doden' stemt niet overeen met de biologische dood. In zekere zin is men al dood, aangezien aan de dood niet meer te ontsnappen lijkt. Het subject tussen twee doden is 'al te ver', alsof de dood al aanwezig is, en alleen nog maar hoeft toe te slaan. Het bestaan wordt ervaren als iets wat definitief verloren is gegaan. Aangezien het al achter de rug is, wordt het leven beleefd als een onmogelijkheid. Dat maakt de atopische visie op het bestaan mogelijk.

De waarneming van de realiteit vindt plaats *vanuit* de dood. De dood komt over als een rotsvaste zekerheid, inherent aan het bestaan, wat het subject ertoe brengt om niet alleen zijn eigen sterfelijkheid te (h)erkennen, maar ook de contingentie van de dood. Vanuit die optiek staat het vast dat de dood niet gedomineerd kan worden. De dood is een instantie die om het even wanneer kan toeslaan. Ook zelfmoord maakt het niet mogelijk om de dood te overmeesteren, hebben we met Maurice Blanchot aangetoond (Blanchot 1980: 114-115). Om de positie tussen twee doden te bereiken moet integendeel de gelegenheid aan de dood gegeven worden om op te dagen, om te naderen, te komen en te gaan. De positie tussen twee doden vereist overgave aan de dood.

6 – *De atopische waarneming veronderstelt de bereidheid tot het (h)erkennen van de andersheid in het object van de waarneming, van het radicaal onbekende waarmee de visie gepaard gaat en waardoor ze nooit voor een voltooid begrip zal kunnen zorgen.* De andersheid komt tot uiting via het bewustzijn van het onophoudelijk doorverwijzende gedrag van het object van de waarneming. Voor een deel althans ontsnapt het object steeds aan een volledig begrip: het laat zich als onmogelijkheid van de voltooiing zien. De vaderfiguur in Kellendonks romans kan beschouwd worden als een paradigma van die radicalisering van de andersheid. Voor zijn zoon is de vader een spookachtige figuur die ontsnapt aan het voltooide begrip en onvertelbaar blijft. Met een soortgelijk probleem wordt de lezer geconfronteerd: de vaderfiguur zoals die verteld wordt, is altijd onbetrouwbaar en veelzijdig, want hij wordt bepaald door de verteller, de focalisator, en door de zoonfiguur die soms zelf als verteller en focalisator optreedt. Verder wordt het begrip van de vader ook bepaald door zijn (in)directe rede, als hem het woord niet ontnomen is.

De andersheid waarmee de waarneming gepaard gaat, komt duidelijk tot uiting in *Bouwval*, wanneer Ernst het zelfportret van zijn demon focaliseert². De figuur die Ernst waarneemt, is dan niet alleen zijn demon, aan wie hij de naam 'Langueur' geeft, maar ook zijn vaders peter, Willem van Zypflich, Opa's broer. Deze figuur herkent hij eveneens in een gat in de vloer van zijn vaders auto (*BVL*, 98). In de (h)erkenning van het portret ziet Ernst "meer dan welbeschouwd mogelijk was" (*BVL*, 63). Hiermee wordt hoogstwaarschijnlijk bedoeld dat Ernst in het zelfportret naast zijn vader ook zichzelf herkent. Het zelfportret is bovendien excentrisch gesitueerd, buiten Opa's kern. Ondanks de perifere positie verwijst het dus altijd door, naar buiten, naar elders. Op die manier benadrukt het zelfportret in *Bouwval* de radicale voorlopigheid waaraan zelfs de periferie onderhevig is.

Die radicalisering van de voorlopigheid uit zich in Willems zelfportretten nog op twee andere manieren. Ten eerste wordt van een van de zelfportretten verteld dat de geportretteerde iedere dag door de zon vernietigd wordt, maar daarna telkens opnieuw herrijst (*BVL*, 15). Langueur is aan de herhaling van hetzelfde onderhevig en roept daardoor de vraag op naar de manier waarop de andersheid optreedt – een dynamiek die met Derrida's "itérabilité" (Derrida 1990a: 120) kan vergeleken worden. Ten tweede wordt vermeld dat Willem zijn zelfportretten nooit voltooide (*BVL*, 50). Hierdoor kunnen zij beschouwd worden als een herinnering aan de figuur in zijn onvoltooidheid.

Om nog dieper in te gaan op het verband tussen identiteit en onmogelijke voltooiing, haal ik een verhaal uit *Mystiek lichaam* aan dat Pechman aan zijn zoontje Victor vertelt. Deze passage kwam eerder nog niet aan bod. Naar dat verhaal luistert Leendert stiekem mee. Hij levert er ook commentaar bij, dat cursief wordt weergegeven: "*Ze steunen op verzinsels, spreken valsheid. Gaan zwanger van gekonkel, baren onheil.*" (*ML*, 441) Leenderts woorden kunnen gelezen worden als een waarschuwing voor de onbetrouwbaarheid van de 'parole'. Ironisch genoeg kunnen Leenderts woorden dan zelf ook in twijfel getrokken worden. In ieder geval blijkt hieruit dat Leendert nog steeds achterdocht koestert tegen de 'parole', al wordt niet vermeld naar wie of wat die "ze" in het citaat verwijst. Anderzijds legt de vertelling de nadruk op een performatieve kracht die met de 'parole' verbonden is: "[H]et verhaal [van Pechman] hield hem [Leendert] gevangen." (*ML*, 441) Aangezien Leendert geen lawaai durft te maken omdat hij iedere vorm van contact met Pechman wil vermijden, is hij verplicht om mee te luisteren naar het verhaal. Aangezien Victor te klein is om zijn vaders verhaal te begrijpen, kan Leendert zelfs beschouwd worden als Pechmans enige luisteraar. Het verhaal is nochtans niet voor hem bestemd. Het wordt verteld aan een ander die het verhaal (nog) niet kan begrijpen. De communicatie verloopt gebrekkig, is niet voltooid.

Pechman vertelt hoe in Afrika in "een groot heet leeg land" (*ML*, 441) op een dag een neger en een jager elkaar ontmoeten "op een plek die datzelfde ogenblik het precieze midden van de wereld werd." (*ML*, 442) Het verhaal stelt het centrum van de wereld dus voor als – oorspronkelijk – een leegte. Die leegte wordt niet ingevuld door

één vastomlijnde figuur, maar simultaan door twee verschillende personages. Het centrum van de wereld wordt meteen door verscheidenheid bepaald. Als de jager en de neger elkaar ontmoeten, horen zij uit de hemel een stem weerklinken: “Uw jager zij jager, uw neger zij neger.” (*ML*, 442) Daarna beginnen zij elkaars verschillen vast te stellen:

De jager had nooit van zichzelf geweten dat hij een jager was en de neger was zich al even onbewust geweest van zijn negerschap. [...] [E]n nu, op dat plotselinge middelpunt, begonnen ze zich te ontpoppen: de neger kreeg kroeshaar en de jager sluik haar, de neger werd zwart en de jager blank, de neger droeg een rokje en de jager een halfkorte broek. (*ML*, 442)

De vaststelling van verschillen leidt tot de constructie van het eigenbeeld, maar in een tweede stap worden deze verschillen gerelativeerd:

Vanbinnen hadden ze allebei de kleur van varkensvlees en bij nader inzien was de neger niet zwart, volgens de jager, maar donkerbruin, en volgens de neger was de jager niet blank, maar roodgevekt. De neger had tegengesteld kroeshaar, maar de jager had krullen. Dat was allemaal zo erg nog niet – ’s nachts is het ook niet pikdonker en geen straat zo zonnig of er is wel een streepje schaduw –, maar dat de neger een speer in zijn roze handpalm klemde alsof hij een jager was, dat was een onduldbare inbreuk. (*ML*, 442)

Zoals uit de passage hierboven blijkt, wordt tijdens een derde stap een zelfbeeld herkend in de andere. In de andersheid worden ook overeenstemmingen gevonden. De herkenning vindt niet alleen plaats op basis van de speer, die van de neger ook een jager maakt. De jager herkent zijn zelfbeeld eveneens aan de hand van de “roze handpalm” die best de zijne zou kunnen zijn³. De identiteit steunt dus zowel op eigenschappen (huidskleur) als op eigendom (het bezit van een geweer of een speer). Dat werd ook door Ernst van Alphen (1991: 39) benadrukt. Die verhouding wordt problematisch als de identiteit uitsluitend gebaseerd wordt op eigendom:

“Geef op die speer,” zei de jager. “Ik ben de jager hier.”
 “Geef me je krullen, geef me je sproeten, dan krijg je mijn speer,” antwoordde de neger. “En trouwens, neger ben je, jager kun je worden.”
 [...]
 “Jij bent zonder speer nog steeds een neger. Maar wat ben ik zonder mijn wapen?” kermde de gewezen jager. “Een man met drieëntwintig sproeten, terwijl jij een en al sproet bent.” En verdrietig ranselde hij de neger met het afgebroken eind van de speer. (*ML*, 442-443)

Deze situatie doet aan Gijsselhart denken, wiens zelfbeeld steunt op de gevoelens die de anderen voor hem koesteren en op zijn bezittingen. Ook roept dit verhaal de passage op waarin Leendert Pechman met een buks bedreigt. Het zou echter voorbarig zijn om op basis hiervan te concluderen dat Leenderts zelfbeeld berust op eigendom en Pechmans zelfbeeld op eigenschappen. Leendert draagt de buks wel, maar het wapen is niet geladen. Bovendien maakt de beschrijving van de woordenwisseling

ook van Magda en Pechman gebruikers van vuurwapens (*ML*, 428). Als Leendert beschouwd wordt als een vertegenwoordiger van de homoseksualiteit, dan is zijn seksuele voorkeur mijns inziens evenzeer een identiteitsgebonden eigenschap als joods-zijn⁴.

Pechmans verhaal geeft zijn moraliteit echter niet prijs. De focalisatie ligt bij Leendert die, doordat de wind plotseling jaagt door het plastic dek dat als plafond dient, de stem van de verteller niet meer kan horen:

De neger en de gewezen jager gingen toen hun wijfjes halen en ze bevolkten het grote lege land met generaties negertjes en voormalige jagertjes, zodat het er steeds voller en kleiner werd. Op school leerden de kinderen hoe ze allemaal tegelijk “O negerland mijn jagerland” moesten zingen en het verlies van dat ene geweer werd honderdduizendvoudig goedge maakt. Maar telkens wanneer heden ten dage zo’n gewezen jager een neger tegenkomt welt het verdriet van zijn oervader in hem op en...

De wind kroop onder het hooidek. Het plastic repelde, de touwen knerpten. Het verhaal werd overstemd door de harde, vermoeide slagen van het dek tegen de spanten, het stuip trekken van een reusachtige vogel. (*ML*, 443)

Door Van Alphen wordt Pechmans verhaal beschouwd als een allegorie die “een *mise en abîme* [is] van de kritiek op allegorie die in *Mystiek lichaam* gestalte krijgt.” (Van Alphen 1991: 39) Van Alphen kent aan het begrip ‘allegorie’ overigens een heel andere betekenis toe dan de betekenis die ik er aan het einde van dit onderzoek – in het voetspoor van Paul de Man – aan zal geven⁵. Het allegorisch denken beschouwt Van Alphen als een neiging tot homogeniserend denken die tot uitlatingen leidt over ‘De Jood’, ‘De Vrouw’, ‘De Homo’ enz.⁶ Die kritiek ziet hij vooral in het feit dat Pechmans verhaal *onvoltooid* blijft:

Doordat dit verhaal niet afgerond is, blijft het de eenmaligheid van ‘een geschiedenis’ hebben. Uiteindelijk is het niet mogelijk om deze geschiedenis te transformeren tot De Geschiedenis. (Van Alphen 1991: 39)

Op die manier wordt ook de ondertitel van de roman gerechtvaardigd: “Een geschiedenis” (*ML*, 291), zonder hoofdletter, en niet ‘De Geschiedenis’. Aangezien het verhaal verder over identiteitsconstructie gaat, zou op dat vlak een soortgelijke redenering toegepast kunnen worden. Dan zou identiteit eveneens beschouwd kunnen worden als een constructie die steeds onvoltooid zal blijven. Naast het feit dat Pechmans verhaal onaf weergegeven wordt, duidt ook de inhoud op een proces dat nooit voltooid is, want de dynamiek tussen eigendom en eigenschappen die beschreven wordt, is ironisch. Het valt inderdaad te betwijfelen of eigenschappen de overhand halen op eigendom. Het volkslied van het land steunt immers niet alleen op een contradictoire identiteit, maar ook op eigendom: “O negerland *mijn* jagerland” (*ML*, 443; mijn cursivering). De constructie van een zelfbeeld wordt dus gepresenteerd als een proces dat eindeloos, onvoltooid en contradictoer is.

Als conclusie kan over Pechmans verhaal beweerd worden dat het de oorsprong laat zien van een zelfbeeldconstructie die berust op verschillen en overeenstemmingen, en eigenschappen en eigendom. Die oorsprong vormt het uitgesproken woord met zijn performatieve kracht: de stem die zich uit de hemel laat horen en beveelt: “Uw jager zij jager, uw neger zij neger.” (ML, 442) Het effect van dat uitgesproken woord op de jager en de neger kan vergeleken worden met het effect van de appel op Adam en Eva: het zorgt voor meer zelfkennis, maar het is ook de oorsprong van alle ellende. Noch de neger noch de jager hoefden trouwens de instructies van de anonieme stem op te volgen om elkaar als neger en jager te beschouwen.

In het licht daar van het voorafgaande kan Leenderts cursief gedrukte commentaar opnieuw gelezen worden:

*Ze steunen op verzinsels, spreken valsheid. Gaan zwanger van gekonkel, baren onheil.
[...] Addereieren broeden ze uit en spinnewebben weven ze aaneen, vloekte Broer.
Wie van hun eieren eet gaat dood. Breekt men ze open, een slang schiet eruit. (ML,
441-443)*

Leenderts commentaar staat dan voor een moraliteit met Pechmans verhaal als illustratie: de ellende wordt gebaard door hen die te zeer steunen op de onbetrouwbare ‘parole’.

7 – *De atopische waarneming is de bereidheid tot de (h)erkenning van een zelfbeeld in de waargenomen andersheid.* De atopische waarneming is met andere woorden de erkenning van de narcistische dimensie in de waarneming. Dat heeft Derrida al aange- toond aan de hand van zijn studie over zelfportretten: de blik op het zelfportret is een spiegelende ervaring; voor wie naar het zelfportret kijkt, is het alsof hij de plaats van de schilder inneemt. Een dergelijke narcistische ervaring heeft de Franse filosoof in een latere publicatie veralgemeend om er een voorwaarde van te maken voor de ver- houding tot de andere:

Il n’y a pas le narcissisme et le non-narcissisme; il y a des narcissismes plus ou moins compréhensifs, généreux, ouverts, étendus, et ce qu’on appelle le non-narcissisme n’est en général que l’économie d’un narcissisme beaucoup plus accueillant, hospitalier et ouvert à l’expérience de l’autre comme autre. Je crois que sans un mouvement de réappropriation narcissique, le rapport à l’autre serait absolument détruit, serait détruit d’avance. Il faut que le rapport à l’autre... – même s’il reste dissymétrique, ouvert sans réappropriation possible – il faut qu’il esquisse un mouvement de réappropriation dans l’image de soi-même pour que l’amour soit possible, par exemple. (Derrida 1992b: 212-213)⁷

Hier wordt ‘narcisme’ dus niet noodzakelijk negatief opgevat in een ‘pathologische’ betekenis, als overdreven liefde voor een zelfbeeld. Eerder wordt ervan uitgegaan dat iedere relatie tot de andere met een zeker – was het maar een gering – ‘narcisme’ gepaard gaat.

Deze zevende regel van de atopische waarneming en de vorige regel vullen elkaar aan. De atopische waarneming veronderstelt (h)erkenning van het optreden van het radicaal andere in het waargenomen object en (h)erkenning van het narcisme dat met die waarneming gepaard gaat. Ze vereist het bewustzijn van de onmogelijkheid van de voltooide kennis en simultaan de bereidheid tot de (h)erkenning van een zelfbeeld. Die interactie tussen narcisme en andersheid maakt de (h)erkenning van de andere als andere mogelijk en schept een betrekking tussen de waarnemer en zijn object.

Het samengaan van de twee regels vergt uiteraard een open houding vanwege de waarnemer en vertrouwen: "Pour qu'il y ait rapport à l'autre, avant toute détermination entre ami ou ennemi, il faut cette ouverture, ce «oui», ce «viens», cette fiance qui reste irréductible au savoir." (Lisse, 2001: 121) Het is die samenhang die aan de hand van de vader-zoonverhouding in Kellendonks romans radicaal geproblematiseerd wordt: de ontstellende herkenning van een zelfbeeld in de zelfportretten in *Bouwval*, de beslissing om anders dan de vader te worden om uiteindelijk toch in zijn voetspoor te treden in *De nietsnut* en de rol als vervanger van de vader in *Letter en geest*.

De (h)erkenning van een zelfbeeld in de andersheid zoals die in de vader-zoonverhouding in *Mystiek lichaam* naar voren komt, behandel ik hieronder uitgebreid. Ik zal drie passages uit de roman bespreken: de focalisatie van Leenderts terugkomst door Gijselhart en het gesprek dat daarop volgt, Leenderts ontvangst van zijn vaders mondelinge erfenis en het einde van de roman.

Ik heb er reeds op gewezen dat Leenderts terugkomst op de Doornenhof gelezen kan worden als een herschrijving van de parabel van de verloren zoon. Hierin verschijnt de vaderfiguur als een personage dat zijn zoon als zodanig herkent en die herkenning bevestigt. Hij *toont* zijn zoon als zodanig aan de anderen. "[W]ant *deze* zoon van mij was dood en is weer tot leven gekomen." (Lc., 15,24)⁸ Dit wordt daarna herhaald aan de oudste zoon (Lc. 15,32). Daartegenover is Leenderts vader iemand die liever *niet* herkent. Hij vermijdt de herkenning in de waarneming van de terugkomst en daarmee ook de erkenning van de herkenning. Dat blijkt onder meer uit de volgende passage, die Leenderts aankomst op de Doornenhof beschrijft. Magda heeft hem net binnengelaten. De lezer kijkt met Gijselhart mee:

Beneden in de hal wachtte een familielid. Als hij [Gijselhart] het lang genoeg liet wachten zou het misschien vanzelf weggaan. Een taxi was het erf op komen rijden. Drie oude, uitpuilende koffers, extra verstevigd met broekriemen, waren op de stoep gezet. Er was bij Gijselhart een misselijk gevoel opgekomen terwijl hij achter zijn looppraam stond te kijken. Hij had de voortekenen genegeerd. Een jaarlang waren er brieven bezorgd, via airmail, correo aero, allemaal gericht aan Prul. 'Hij komt thuis,' had ze na elke brief aangekondigd, 'hij weet alleen nog niet wanneer,' en Gijselhart had dan gezegd: 'Het zal me benieuwen.' Hij had erop vertrouwd dat de dreiging weer zou overgaan, net als de stank van de varkenshouderij verderop, die ook soms de Doornenhof aandede wanneer de wind verkeerd stond. Daar wachtte hij niettemin in de hal, de verloren zoon, moe van het hoeden der Newyorkse zwijnen. (ML, 403-404)

Leendert wordt door de focalisator liever niet herkend, vooral niet als zoon van Gijselhart. Als zijn vader hem eerst door het venster ziet, is het niet Leendert op wie gefocust wordt, maar zijn koffers. Eenmaal binnen wordt Leendert niet als Gijselharts zoon herkend, maar als een “familielid”. Vandaar misschien ook Leenderts bijnaam: hij is meer Broer (van Magda) dan Zoon (van Gijselhart). Uiteindelijk wordt hij als de “verloren zoon”, hoeder van de “Newyorkse zwijnen” verteld. Voor een lezer uit een christelijke cultuur is Leendert met andere woorden meer een directe verwijzing naar het Bijbelse personage uit Lucas’ parabel dan Gijselharts biologische zoon die door zijn vader als zodanig waargenomen wordt. Toch vermeldt het citaat dat Gijselhart door een “misselijk gevoel” bevangen wordt bij het waarnemen van de terugkomst. Hij kan niet naast die bijkomende lichamelijke aanwezigheid kijken die hij met tegenzin herkent en liever zou negeren.

In het volgende gesprek tussen vader en zoon wordt de waarneming opnieuw geproblematiseerd. Zoals in het eerste deel van het onderzoek vastgesteld werd, is het merkwaardig dat in de weinige woorden die vader en zoon met elkaar wisselen tweemaal het werkwoord ‘zien’ opduikt.

‘Lang niet gezien,’ zei Gijselhart geheel naar waarheid toen de laatste tree genomen was, en Broer zei slechts: ‘U ziet er goed uit.’ Gelukkig zorgde [Magda] ervoor, met haar eentonige exaltatie, dat ze het woord niet meer rechtstreeks tot elkaar hoefden te richten. (ML, 404)

Gijselhart drukt het niet-zien van zijn zoon uit dat hem in staat stelde om het bestaan van zijn zoon te negeren zolang Leendert het huis uit was. Door na de tussenkomst van Magda niet meer direct tot zijn zoon te hoeven spreken, zoals uit het citaat blijkt, kan Gijselhart trouwens opnieuw de aanwezigheid van zijn zoon negeren. Leendert, van zijn kant, neemt een heel andere houding aan. Uit het citaat blijkt dat hij het *zien* van zijn vader bevestigt: “U *ziet* er goed uit”, verklaart hij. Met zijn terugkomst naar de Doornenhof en de woorden die hij tot zijn vader richt, bekrachtigt Leendert, vanuit zijn oogpunt, Gijselharts bestaan.

In deze verhouding tussen vader en zoon, tussen niet-zien en zien, kan Leenderts acceptatie van zijn vaders erfenis gelezen worden. Die erfenis luidt: “Jongen, zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader.” (ML, 343) Gijselhart vraagt aan zijn zoon om radicaal anders dan zijn vader te worden. Zo wordt iedere vorm van narcistische projectie onmogelijk. Hij wil een spiegeltoestand vermijden waarin hij naar zijn zoon kan kijken als naar een zelfbeeld. Hij wil dat Leendert voor hem zo radicaal anders blijft dat er geen narcistische toe-eigening meer kan plaatsvinden als hij zijn zoon waarneemt. Met zijn terugkeer naar de Doornenhof aanvaardt Leendert echter om niet (meer) zoals zijn vader te zijn. Die aanvaarding bevestigt hij wanneer hij zijn vader bij zijn thuiskomst als zodanig (h)erkent. Terwijl zijn vader geen zelfbeeld wil herkennen in zijn zoon, stelt zijn zoon zich ‘anders dan zijn vader’ op door het zien van zijn vader te bevestigen. Zo toont Leendert zich bereid om een zelfbeeld in zijn vader te (h)erkennen. De vraag rijst in hoeverre Leendert naar zijn vader terugkeert om als zodanig door hem gezien te worden.

Gijselharts gedrag lijkt op het eerste gezicht paradoxaal. Hij fungeert immers als kern van een systeem dat volgens een autonormatieve wetmatigheid werkt. Toch wil hij met zijn erfenis dat een element zodanig anders wordt dat het niet meer door het systeem vertaald wordt en dus gewoonweg genegeerd blijft. Dit kan mijns inziens verklaard worden doordat de erkenning van een te grote overeenstemming – een te grote herkenning van het zelfbeeld in de andersheid – de decentralisatie van de autonormatieve kern kan teweegbrengen. Leenderts terugkomst is een *centripetale* impuls vanuit de periferie die uitdaagt tot (h)erkenning van een zelfbeeld in de andersheid. Gijselhart zou dan bij het zien van de ‘terugspokende’ Leendert uitgedaagd worden om zijn zoon niet autodescriptioneel te beschouwen als een verlengstuk van een zelfbeeld waarop hij greep zou hebben. Eerder zou hij er door de herkenning van een zelfbeeld in zijn zoon toe worden gebracht om zijn heerschappij over zijn eigen zelfbeeld en zijn kennis van dat zelfbeeld in twijfel te trekken. Met zijn aanwezigheid als zelfbeeld van Gijselhart toont Leendert aan zijn vader diens eigen onvoltooidheid, de onmogelijkheid om aan zichzelf een volledige betekenis toe te kennen, de andersheid waaraan het zelfbeeld altijd onderhevig is. De spiegelende ervaring van de atopische waarneming wordt dan tegelijkertijd de (h)erkenning van de afstand, de breuk die de narcistische waarnemer van zijn object scheidt. Op die simultane erkenning van de andersheid, de ‘différance’ waarmee de (h)erkenning van het terugkerende zelfde gepaard gaat, kan de waarnemer zijn handelingen dan afstemmen, zoals Hamel aantoonde op geschiedkundig vlak. Hij spreekt van een

politique du deuil qu’elles [les poétiques de la répétition] esquissent, à la fois pour signifier la présence du passé et sa différence par rapport à ce qui est, à la fois pour se ressaisir des possibilités de l’autrefois et rendre possible une mémoire du présent. (Hamel 2006: 225)

Die afstand tussen de waarnemer en het andere waarin hij een zelfbeeld (h)erkent, scheidt vrijheid, een ‘atopische’ ruimte voor nieuwe, andere mogelijkheden, voor bijkomende, steeds onvoltooidde betekenissen. Tot die open houding is Gijselhart echter niet in staat.

De laatste passage die ik in het kader van deze leesregel aan bod laat komen, is gewijd aan Leenderts waarneming van zijn vader aan het slot van *Mystiek lichaam*. Leendert focaliseert op dat ogenblik het sterven van zijn vader, zonder dat zijn vader daarvoor woordconstructies gebruikt. Hij hoort eerst “een geluid van rafels en gaten” (*ML*, 450) in zijn vaders ademhaling. Daarna beseft hij dat Gijselhart “door de sarkastische infanterie van de dood” (*ML*, 451) leeggevreten wordt, maar “met een tinteling die niet van het leven te onderscheiden was.” (*ML*, 451) In de dood, de proliferatie van de leegte, de verspoking kan met andere woorden ook het leven waargenomen worden, zoals reeds meermaals werd vastgesteld. Met die paradoxale focalisatie op de achtergrond heft Leendert zijn “hoogliedje op de dood” (*ML*, 451) aan. Wat dan waarneembaar wordt, is een duet tussen vader en zoon. Simultaan drukken zij de dood uit die levend maakt. In de vereniging met de dood die Leendert in zijn hoogliedje bezingt, kan de vereniging met zijn vader gelezen worden – een feniksachtige herrij-

zenis *door* het lichaam *heen* dat “[p]oreus [...] straks in elkaar [zou] zakken.” (ML, 450) Het is een herrijzenis *door* de ruïne, het verspookte lichaam, ‘het niets van alles’ dat Leendert (h)erkent in het zelfportret dat zijn vader voor hem vormt.

Als Leendert herrijst doorheen het poreuze lichaam van zijn vader als andere waarin hij een zelfbeeld herkent, dan zou dat kunnen veronderstellen *dat de atopische waarneming een confrontatie veroorzaakt tussen de waarnemer en zijn eigen sterfelijkheid. De (h)erkenning van een zelfbeeld in de andere zou dan de (h)erkenning van de eigen sterfelijkheid meebrengen.* Dit bekrachtigt het argument dat Leenderts aanvaarding van de dood overeenstemt met zijn verzoening met zijn vader en het zelfbeeld dat hij in zijn vader (h)erkent. Eerder werd reeds beweerd dat de atopische waarneming een waarneming ‘tussen twee doden’ (Lacan 1986: 315) is, zoals ook in de vijfde regel van de atopische waarneming uitgelegd wordt.

8 – *De atopische waarneming is contrapuntisch:* zij verweeft heden, verleden en toekomst. De drie tijdsdimensies laat de atopische waarneming simultaan optreden. In Kellendonks romans blijft het verleden in het heden voortspoken als datgene waaraan geen alomvattende betekenis gegeven kan worden. Het maakt de onmogelijkheid van een alomvattende betekenis duidelijk. Voltooiing wordt van meet af aan uitgesloten, zodat de ervaring van het heden ten opzichte van het verleden als een paradoxaal rouwproces opgevat kan worden. Het bewustzijn van de onmogelijke voltooiing brengt dit rouwproces op gang. Verlossing is slechts mogelijk door de onvoltooidheid als zodanig te aanvaarden, door met andere woorden de hoop op voltooiing te laten varen⁹.

Ethiek (van de lectuur)¹⁰

Dat er zoiets als een ‘goede’, ‘atopische’, waarneming bestaat die met regels benaderd kan worden, zou veronderstellen dat uit Kellendonks romans ethische lessen getrokken kunnen worden, die zouden aansluiten bij Derek Attridge's bevindingen omtrent het ethische potentieel van literatuur. De romans van Kellendonk tonen namelijk een onanticipeerbare andersheid die de lezer ertoe verplicht om zijn eigen overtuigingen en verantwoordelijkheden ten opzichte van de andere te overdenken. Tevens hebben de acht regels voor een atopische waarneming duidelijk gemaakt dat de romans de lezer niet aan zijn lot overlaten. De teksten kunnen de lezer helpen bij het uitzoeken van richtlijnen om zijn gedrag aan te toetsen en het zo nodig te herdefiniëren¹¹. Het is echter van belang om niet te verzanden in eenduidige uitspraken en voldoende ruimte te laten voor ambiguïteit en paradox. Anthony Mertens beweerde over Kellendonks werk: “Ook al putten zijn [Kellendonks] personages zich uit in het debiteren van allerhande soorten moraal, zijn verhalen zelf ontberen die moraal, ze cirkelen om een leegte.” (Mertens 1993) Zou Mertens hiermee bedoelen dat de morele uitspraken van de verschillende personages een zodanig tegenstrijdige warboel vormen dat zij iedere ethische uitspraak onmogelijk maken? Luc Herman en Bart Vervaeck hebben

reeds aangetoond dat tegenspraak in de zoektocht naar ethische uitspraken niet vermeden moet worden, maar juist zoveel mogelijk benut: “[narrative ethics] should not reduce literary texts to illustrations of moral laws and it should not strive to elicit an unambiguous moral law from a literary text.” (Herman & Vervaeck 2002: 55)

De ethische uitspraken waaraan men zich aan de hand van de acht regels van de atopische waarneming en de ontleding van Kellendonks romans zou kunnen wagen, zijn volgens mij op zijn minst drievoudig. De atopische waarneming werd beschreven aan de hand van de vader-zoondynamiek in Kellendonks romans. Op basis van deze filiatiedynamiek zou een ethiek van de waarneming van de andere opgesteld kunnen worden. De ethische waarneming van de andere zou de andere beschouwen als iemand die een radicale andersheid laat zien en in wie desondanks een zelfbeeld (h)erkenbaar is. De andere wordt waargenomen in het bewustzijn van de onmogelijkheid om de andere (als zelfbeeld) volledig te kennen. Een tweede ethische uitspraak heeft te maken met de memorie en is van geschiedkundige aard. Het verleden zou niet bekeken moeten worden vanuit een lineair perspectief, dat eenduidige (narratieve) betekenissen toekent aan feiten die als voltooid beschouwd worden. De steeds terugkomende spoken uit het verleden bewijzen dat een lineaire geschiedenisopvatting onhoudbaar is en dat het verleden altijd anders is dan de betekenis die eraan gehecht wordt. Uit die andersheid kan afgeleid worden dat aan het heden steeds anders gewerkt kan worden dan in functie van de betekenissen die men aan het verleden toekent.

Ter afronding van dit boek zou ik de aandacht willen vestigen op een derde mogelijke ethische uitspraak. Het is mijns inziens mogelijk om de vader-zoondynamiek in Kellendonks romans te beschouwen als een allegorie van de lectuur als (h)erkenning van onvermogen¹². De ethische lectuur gaat met andere woorden hand in hand met het bewustzijn van onmacht. De pertinentie van de filiatiedynamiek als een allegorie van de lectuur wil ik in wat volgt uiteenzetten. Ook zal ik van deze gelegenheid gebruik maken om de mechaniek van de allegorie te situeren tegenover de rest van dit onderzoek en meer bepaald tegenover de atopische waarneming. Ik zou hier willen opmerken dat ik het theoretische kader van dit deel over de allegorie wil beperken tot de traditie van Paul de Man en zijn gelijkgestemden. Hun aanpak sluit het best aan bij de ontleding van mijn onderzoeksobject en ik beschouw dit boek geenszins als een diepgaand onderzoek naar het begrip ‘allegorie’. Dit betekent dus niet dat ik een meer conventionele aanpak van de filiatiedynamiek als allegorie uitsluit¹³.

Het onvermogen van de zoon om de vader waar te nemen, om volledig vat te krijgen op de betekenis van de vader en om hem te vertellen, zou kunnen verwijzen naar het onvermogen van de lezer om de tekst volledig te begrijpen. Ook de vader, voor zover hij kenbaar is, wordt als een figuur van het onvermogen beschreven. Hiermee bedoel ik het onvermogen om de bouwtraditie in stand te houden in *Bouwval*; het onvermogen om carrière te maken, om het gezin bijeen te houden en om de echtgenote seksueel te bevredigen in *De nietsnut*; het onvermogen om autonoom op te treden op lichamelijke en talig vlak in *Letter en geest*; het onvermogen om geliefd te worden en

om de familie bijeen te houden in *Mystiek lichaam*. Zoals de vader zich door zijn zoon laat zien, toont hij als het ware onvermogen, en zelf beschikt zijn zoon niet over het vermogen om zijn vader volledig te begrijpen. Zelf zou de lezer zijn onvermogen moeten kunnen erkennen om een tekst eenduidig te begrijpen. Voor de ethische lezer zou de tekst dan fungeren als een herinnering aan de onmogelijkheid van de voltooide lectuur. De vader-zoondynamiek als allegorie zou de lezer dan kunnen opvatten als een bemiddeling die hem uitnodigt om zijn eigen leesgedrag te overdenken (Owens 1992: 75).

Als de allegorie van de lectuur de onmogelijkheid van de voltooide lectuur vertelt, dan kan iedere vertelling beschouwd worden als allegorie van haar eigen lectuur, meent De Man. Hij komt op dit idee door ervan uit te gaan dat de tekst – zoals de vaderfiguur bij Kellendonk – de mogelijkheid van zijn eigen deconstructies bevat, zonder dat het mogelijk is om eenduidig te beslissen over het waarheidsgehalte van de betekenissen die aan de tekst gegeven worden:

[The narrative] will always lead to the confrontation of its incompatible meanings between which it is necessary but impossible to decide in terms of truth and error. If one of the readings is declared true, it will always be possible to demonstrate that it states the truth of its aberration. (De Man 1979: 76)

De onmogelijkheid om te beslissen over de juistheid van de lectuur beschouwt De Man als een innerlijke contradictie waarvan de allegorie een modaliteit is. Deze contradictie draagt echter bij tot de stabiliteit van de tekst, vindt De Man (1979: 72). Vandaar dus dat de allegorie altijd het onvermogen van de lectuur zal vertellen, als een tekst beschouwd wordt als een allegorie van zijn lectuur. In Kellendonks romans duidt het wantrouwen tegenover het vertelde hierop. Er kan bijvoorbeeld gewezen worden op het onvermogen van de zonen in *De nietsnut* en *Mystiek lichaam* om hun vaders woorden helemaal te begrijpen. Ik denk dan niet alleen aan de bedrieglijke mondelinge erfenis van Gijsselhart aan zijn zoon, maar ook aan een leesscène in *De nietsnut*. Frits leest een citaat van Spinoza waarnaast zijn vader “ook omkeerbaar?” geschreven heeft: “De Blijheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij haten vernietigd of door enig kwaad getroffen wordt, is niet zonder enige Droefheid.” (NN, 113-114) Het is ook voor Frits onmogelijk om uit te maken wat Lucas bedoeld heeft met zijn aantekening in de marge. Frits is gedoemd tot een interpretatie waarvan het waarheidsgehalte onmogelijk vast te stellen is en die altijd slechts als voorlopig zal gelden:

En ik zal me afvragen wat [mijn vader] daarmee heeft bedoeld. Dat de Droefheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij liefhebben vernietigd of door enig kwaad getroffen wordt, ook niet zonder enige Blijheid is? Dat de Droefheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij haten enig goed geschiedt, niet zonder enige blijheid is? Of dat de Blijheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij liefhebben enig goed geschiedt, niet zonder enige Droefheid is? Dat hij toch wel iets om me gaf? Dat hij me toch wel een beetje haatte? (BVL, 113-114)

Een belangrijk raakvlak tussen allegorie en atopie is dat de allegorie, net als de eerste regel van de atopische waarneming, de onmogelijkheid aantoont om betekenis te voltooien. Een ultieme, overkoepelende lectuur van een tekst is gewoonweg onmogelijk. Het bewustzijn hiervan leidt tot een allegorische lectuur van de tekst als vertelling van de onmogelijkheid van de lectuur:

The paradigm for all texts consists of a figure (or a system of figures) and its deconstruction. But since this model cannot be closed off by a final reading, it engenders, in its turn, a supplementary figural superposition which narrates the unreadability of the prior narration. [...] [W]e can call such narratives to the second (or third) degree *allegories*. (De Man 1979: 205)

Schematisch is de allegorie dus op ten minste twee niveaus werkzaam: een eerste betekenisniveau – dat met een ‘referentiële’ lectuur vergeleken kan worden – en een tweede betekenisniveau dat aan het eerste toegevoegd wordt en dat de onmogelijkheid ervan aantoont. De tweede lectuur zal dan zelf nieuwe ‘deconstruerende’ lecturen veroorzaken met het gevaar om het eerste niveau volledig te overschaduwen (Owens 1992: 64).

Ook Kellendonks romans kunnen eerst als ‘referentiële’ teksten gelezen worden en naderhand met inzicht in het allegorische potentieel dat ze in eerste instantie reeds bevatten. In Kellendonks romans gaat de zoon zijn vader steeds anders waarnemen zodra hij begrepen heeft dat zijn vader altijd meer zal zijn dan het beeld dat hij van hem koestert. “Allegory is extravagant, an expenditure of surplus value; it is always *in excess*.” (Owens 1992: 64)

Het onvermogen om een definitieve, welafgebakende lectuur te bereiken schrijft De Man toe aan de *disjunctieve* macht van de allegorie (De Man 1983: 191) die iedere vorm van homogene betekenisverzameling onmogelijk maakt. Een soortgelijke macht oefent de vader in Kellendonks romans uit als hij zijn zoon doet ervaren hoe groot de afstand tussen de ‘parole’ en de werkelijkheid is, terwijl bij de zoon ook het bewustzijn groeit dat hij desondanks aan de ‘énonciation’, aan zijn woordconstructie onderhevig blijft. De allegorie wordt dus binnen het kader van dit onderzoek niet opgevat als een figuur van de synthese, zoals in Ernst van Alphen’s artikel over *Mystiek lichaam* (Van Alphen 1991), maar als een figuur van de splitsing en de discontinuïteit. Twee fundamentele gevolgen van de disjunctieve kracht van de allegorie kunnen in verband gebracht worden met onze bevindingen over Kellendonks romans. De disjunctieve macht van de allegorie maakt een radicalisering van de andersheid mogelijk en veroorzaakt een afstand die ook op temporeel vlak tot uitdrukking komt.

Zowel de allegorie als de atopische visie tonen duidelijk aan hoe onafwendbaar het optreden van de andersheid is bij de toekenning van betekenis. Er werd reeds beweerd dat de allegorie altijd meer betekent dan eerst gedacht. Een allegorische lectuur veronderstelt dan ook openheid voor de radicale andersheid waarmee een dergelijke lectuur gepaard gaat. Het is zelfs mogelijk dat de allegorie in de overdaad aan betekenis die zij veroorzaakt, zich als een tegenstelling aanbiedt van hetgeen ze op het eerste gezicht leek te zijn, wat Derrida de “force d’ironie” van de allegorie noemt:

“C’est le pouvoir de l’allégorie, sa force d’ironie aussi, que de dire vraiment autre chose et le contraire de ce qu’à travers elle on semble vouloir dire.” (Derrida 1988: 83) Zo bleek dat in Kellendonks romans de macht van de vader schuilging in wat de zoon eerst als diens zwakte ervoer. Ik denk dan bijvoorbeeld aan de leegte die de vader door zijn nietsdoen veroorzaakt en die ook opgevat wordt als mogelijkheid tot verandering, tot vernieuwing, waarvan de voorlopigheid conform de logica van de allegorie altijd benadrukt wordt.

Alvorens het tweede gevolg van de disjunctieve macht van de allegorie toe te lichten wil ik kort ingaan op het verband tussen allegorie en ironie. Er kan aangenomen worden dat allegorie en ironie gemeenschappelijke trekken vertonen: “In both cases, the sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference.” (De Man 1983: 209) Interessant voor dit onderzoek is dat De Man de allegorie associeert met een zekere helderziendheid die voor zelfkennis zorgt die de ironie overstijgt (De Man 1983: 224). Over een dergelijke helderziendheid beschikte de Engelse dichter Wordsworth, zegt De Man verder, omdat de romanticus vanuit een positie kon schrijven die ik een positie ‘tussen twee doden’ zou noemen: “Wordsworth is one of the few poets who can write proleptically about their own death and speak, as it were, from beyond their own graves.” (De Man 1983: 225) Volgens De Man schuilt het verschil tussen allegorie en ironie erin dat de structuur van de allegorie volgens een narratief patroon werkt dat zich over een temporele as uitstrekt: “the demystification as a temporal sequence” (De Man 1983: 225). Van een dergelijke duur is bij ironie geen sprake: “irony appears as an instantaneous process that takes place rapidly, suddenly, in one single moment.” (De Man 1983: 225) Als allegorisch voorbeeld vermeld ik de verschillende stadia van de machtsstrijd tussen Leendert en de dood, die uitmonden in Leenderts inzicht in zijn vader als zelfbeeld van zijn eigen sterfelijkheid. Leenderts ontplooiing is volgens mij het enige geval in Kellendonks romans waarin een zoonfiguur een temporele ontwikkeling doormaakt die tot een zo verregeand inzicht leidt.

Nauw verbonden met de radicalisering van de andersheid is het tweede gevolg van de disjunctieve macht van de allegorie: de afstand die die macht veroorzaakt, die ook temporeel tot uitdrukking komt. Hiermee wordt de afstand bedoeld tussen de allegorie en haar ‘oorspronkelijke’ betekenis. De allegorie kan niet overeenstemmen met hetgeen waarmee ze aanvankelijk leek overeen te stemmen, al was het maar omdat die oorsprong niet aan te duiden valt¹⁴:

[A]llegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self. (De Man 1983: 207)

Op basis van de leegte (“the void”) die veroorzaakt wordt door het besef van het verschil in de (h)erkenning, kan werk worden gemaakt van een eigen taal volgens De Man. Tot een soortgelijk besluit waarin identificatie en afstand met elkaar vervlocht-

ten worden, komt ook Vervaeck in het artikel *De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen* (2007c). Terwijl mijn benadering vooral steunt op de onmogelijkheid om de ultieme betekenis van een tekst af te bakenen, legt Vervaeck de nadruk op de tekst als kunstmatig artefact. Wel houden beide zienswijzes rekening met de narcistische projectie van de lezer.

Het besef van kunstmatigheid is een onderdeel van deze hongerkunst en past bij het cultiveren van de honger [naar nieuwe lectuur]. Mandaat mag zich identificeren met Christus en de lezer mag zich identificeren met Mandaat, maar net door die identificatie aan het eind zo expliciet te verwoorden ('Laat nog even de taal mijn lichaam zijn'), wordt de lezer gewezen op het feit dat hij slechts een tekst aan het lezen is. Hij neemt afstand, en dat is nodig om opnieuw dichterbij te kunnen komen. Artificialiteit en zelfbewustzijn zijn geen vijanden van versmelting en zelfverlies. In een goede lezing zijn ze recht evenredig. Het ene verhoogt de kracht van het andere. Met terugwerkende kracht. (Vervaeck 2007c: 16)

Met betrekking tot het temporele aspect van de allegorie dat de afstand laat zien, is het interessant om kort de aandacht te vestigen op Derrida's lectuur van De Mans werk over de allegorie. De Franse filosoof gaat in op een passage waarin De Man commentaar geeft op Hegels beschrijving van de allegorie. De Man (1982: 775) noemt de allegorie in die passage de *defecte hoeksteen* ("the defective cornerstone") van het hele systeem (Derrida 1988: 82). De allegorie is een dreiging voor de hele vestiging, maar als hoeksteen kan de architectuur niet zonder. Als de allegorie er niet zou zijn, zou het hele systeem waarschijnlijk ineensstorten. Hoewel de allegorie tot de constructie behoort en die constructie zelfs op een fundamentele wijze ondersteunt, is ze tezelfdertijd ook de plaats van de *deconstructie*. Zij toont

d'avance, de façon à la fois visible et invisible, dans un coin, le lieu propice à une déconstruction à venir, le meilleur lieu, le plus économique, pour l'intervention du levier déconstructeur : c'est une pierre d'angle! (Derrida 1988: 82)

De allegorie is dus *altijd al* in het systeem aan het werk. Het is *geen* figuur die van buitenaf opgelegd wordt. In Kellendonks romans behoort de vader van meet af aan tot de familie. Hij is altijd al vader van de zoon en tegelijkertijd zoon van een vader, een schakel van de keten. De allegorische betekenis bevindt zich van meet af aan *in* het systeem, waarin ze als uitdaging tot een allegorische lectuur kan optreden. Het systeem steunt er zelfs op. De enige beperking is dat de allegorie als dusdanig waargenomen dient te worden:

[I] suffit de savoir ou de pouvoir *discerner* [mijn cursivering, MS] la bonne ou mauvaise pièce, la mauvaise ou la bonne pierre, la bonne se trouvant toujours être, justement, la mauvaise. La force dislocatrice se trouvant *toujours déjà* localisée dans l'architecture de l'œuvre, il n'y aurait en somme, devant ce *toujours déjà*, qu'à faire œuvre de mémoire pour savoir déconstruire. (Derrida 1988: 83)

De afstand die de allegorie laat zien en ook temporeel is, kan dus worden beschouwd als een afstand die altijd al waarneembaar was in het systeem, in de vermeende bete-

kenis zelf. Het is in zekere zin een afstand zonder afstand, zoals in Kellendonks romans het centrum altijd al aan de rand aanwezig kan zijn en het verleden altijd al in het heden blijft voortspoken. De excentrieke betekenisproductie waartoe de allegorie leidt, wordt van binnenin toegevoegd, niet van buitenaf opgelegd. Het hangt allemaal af van het “pouvoir discerner” van de allegorie door de waarnemer. Het zelfportret dat Willy van Zypflich in *Bouwval* aan zijn zoon toont, is van meet af aan een oneindige doorverwijzing waarin (h)erkenning en andersheid samenwerken, maar het moet aldus waargenomen worden. Vanuit Opa’s epicentrum werd Languueur in het perifere nieuwe huis opgehangen, waar zijn excentrische blik door het venster vanuit het nieuwe voorlopige centrum uitnodigde tot nieuwe, andere doorverwijzende blikken.

Aan de allegorie als defecte hoeksteen schrijft Derrida het gedrag van een metonymie of een synecdoche toe. Aangezien de allegorie het hele systeem overeind houdt, is het als het ware het hele systeem dat erin teruggevonden kan worden, maar excentrisch, in een hoek (Derrida 1988: 83). Als excentrische hoeksteen van het systeem zegt de allegorie “autre chose que ce qu’il dit, par figure, du système” (Derrida 1988: 84). Aan een soortgelijke dynamiek is mijns inziens de filiatiedynamiek in Kellendonks romans onderhevig. Zoals de vader de zoon uitdaagt tot de atopische waarneming van de andersheid, nodigt die paradoxale filiatiedynamiek, als excentrische hoeksteen van de narratieve weefsels, de lezer uit om zijn leesgedrag te overdenken en het onvermogen te (h)erkennen van zijn lectuur– het onvermogen van de volmaakte, voltooidde, lectuur die zou beweren te weten waarover het gaat. Een fundamenteel en tegelijk excentrisch aspect van de roman zegt iets over de lectuur: niet alleen over de lectuur in de roman, niet alleen over de lectuur van de roman, maar ook over de lectuur als zodanig. De acht regels van de atopische waarneming zoals zij hiervoor vermeld werden, gelden dan ook als leesregels, als pistes voor wat een ‘ethische’ lectuur genoemd zou kunnen worden.

Er kan beweerd worden dat atopische waarneming, ironie en allegorie alle drie de afstand veroorzaken die vereist is voor meerduidige betekenisproductie. Er rest ons echter nog één vraag: hoe verhoudt de atopische waarneming zich tot de allegorie? De atopische waarneming is een manier om de realiteit in zijn andersheid te benaderen door de ervaring ervan, een zienswijze waarmee de andersheid van de werkelijkheid benaderd kan worden. De allegorie daarentegen verwijst naar de manier waarop de realiteit zich aan de hand van die zienswijze kan aanbieden. Bij de atopische waarneming vertrekt de impuls van de waarnemer, terwijl de allegorie ontstaat uit de ontmoeting tussen de ervaring van de waarnemer en de werkelijkheid.

In zijn artikel *De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen* (2007) haalt Vervaeck een passage aan waarin Mandaat aan het lezen is:

Er was geen verschil tussen hemel en papier, tussen staren en lezen. Het wit van het papier werd het wit van de zon; de drukletters begonnen te iriseren en werden groene en lila vlekjes zoals er toch al over zijn netvlies dartelden. (*LG*, 214)

Mandaat maakt geen verschil tussen tekst en realiteit. “[Z]ijn lectuur [wist] de grenzen tussen boek en wereld uit [...]” (Vervaeck 2007c: 9) De tekst, met name de “groene en lila vlekjes”, was toch al deel van Mandaat geworden: de vlekjes “dartelden” “toch al over zijn netvlies”. Een lectuur met oog voor allegorie heeft aan het licht gebracht dat Kellendonks romans een dergelijke leeshouding misschien wel hekelen. De voorkeur gaat naar een lectuur die zich bewust is van zijn onvermogen en van het feit dat de betekenis van de tekst steeds al aan het verglijden is. Door de tekst als onleesbaar te beschouwen wordt de lezer ertoe gebracht om zijn eigen (atopische) plaats als lezer opnieuw te definiëren. Hij weet dat de tekst zijn eigen ontoegankelijkheid vertelt, of beter: hij weet dat de tekst zichzelf als “non-identité à soi” vertelt (Derrida 1985: 128).

De hypothese werd geuit dat de tekst zelf in zekere mate zou uitkomen voor zijn ironische potentieel. De atopische waarneming zou de atopische vertelling mogelijk maken, werd aan de hand van Leenderts “hoogliedje op de dood” geopperd. Een ‘andere’ ‘énonciation’ zou mogelijk zijn. Een dergelijke woordconstructie zou de afhankelijkheid van de taal niet verwerpen. Ook zou die woordconstructie niet gebukt gaan onder de afhankelijkheid van de ‘énonciation’, zoals in *Letter en geest*. De atopische vertelling zou de taal anders vertellen door zijn ironische gehalte, de “force d’ironie” van de allegorie zoveel mogelijk op de voorgrond te laten treden. Daardoor maakt zij de breuk tussen taal en werkelijkheid zichtbaarder. De zekerheid wordt van meet af aan onzeker gemaakt. De atopische vertelling vertelt het onvermogen van de lectuur om met overtuiging uitgevoerd te worden.

Ook dit boek beperkt zich tot de bescheiden (h)erkenning van een onvermogen – het onvermogen om als een voltooid, duidelijk afgebakend geheel over te komen, wat het ook niet wil zijn. Waarschijnlijk was het mogelijk geweest om de atopie anders te omschrijven in een andere volgorde, door voor andere invalshoeken te kiezen. Iedere benadering van de atopie, ieder hoofdstuk uit het tweede deel van dit onderzoek heeft bovendien zijn eigen beperkingen opgelegd en andere, bijkomende benaderingen uitgelokt. Zo vulde tragiek ironie aan, maar zelf kon tragiek niet zonder het groteske benaderd worden. Daarna belichtte Lacans begrip ‘entre deux morts’ tragiek vanuit een ander perspectief. Kon mijn onderzoek vervolgens voltooid genoemd worden? Dit valt niet te bevestigen. Maar wordt met uitvoeriger onderzoek dan enige voltooiing bereikt?

Valt er aan de vrijheid, de openheid van een “da capo” (LG, 241) te ontsnappen? Neen. Zelfs de herhaling van hetzelfde gaat met andersheid gepaard.

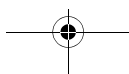
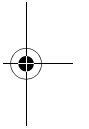
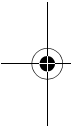
Kan er een definitief ‘punt’ bereikt, zelfs vereist worden? Blijkbaar niet. Al valt er weer een voorlopig, onstandvastig, steeds opnieuw doorverwijzend, onvoltooid, altijd al ander punt aan te duiden, er is in feite geen afsluitend punt

Noten

1. Die dynamiek kan uiteraard vergeleken worden met de dynamiek van Derrida's 'différance': "La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit 'présent', apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement substance ou le sujet. Cet intervalle se constituant, se divisant dynamiquement, c'est ce qu'on peut appeler *espacement*, devenir-espace du temps ou devenir-temps de l'espace (*temporisation*). Et c'est cette constitution du présent, comme synthèse 'originale' et irréductiblement non-simple, donc, *stricto sensu*, non-originale, de marques, de traces de rétentions et de protentions [...] que je propose d'appeler archi-écriture, archi-trace ou différance. Celle-ci (est) (à la fois) espacement (et) temporisation." (Derrida 1972a: 13-14) Vergelijk verder met wat Didi Huberman over "la déchirure constitutive de l'image artistique" beweert: "[Refendre la notion d'image] serait d'abord revenir à un questionnement de l'image qui ne présupposerait pas *encore* la 'figure figurée' – je veux dire la figure fixée en objet représentationnel –, mais seulement la *figure figurante*, à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, faite volumes : la question encore ouverte de savoir ce qui pourrait bien, dans telle surface peinte ou dans tel repli de pierre, *devenir visible*. Il faudrait, en ouvrant la boîte, ouvrir son œil à la dimension d'un regard expectatif : attendre que le visible « prenne », et dans cette attente toucher du doigt la valeur *virtuelle* de ce que nous tentons d'appréhender sous le terme de visuel. Serait-ce donc *avec du temps* que nous pourrions rouvrir la question de l'image ?" (Didi-Huberman 1990: 174-175)
2. Een ander mooi voorbeeld van de waarneming van de andersheid is Gijsselharts focalisatie van zijn dochters aankomst op de Doornenhof (*ML*, 297-300).
3. Deze spiegel dynamiek in de (h)erkenning van de andere zal in de volgende regel meer uitvoerig besproken worden.
4. In dat opzicht ben ik het niet eens met Ernst van Alphen, die beweert dat Leenderts identiteit door eigendom bepaald zou zijn, aangezien ze zou berusten op het bezit van een baarmoeder: "Broer [...] vervloekt zichzelf vanwege zijn mannelijkheid en homoseksualiteit. Omdat hij geen beschikking heeft over een baarmoeder, valt er voor hem geen eigendom tot eigenschap te transformeren." (Van Alphen 1991: 39) Leendert kiest in *Mystiek lichaam* bewust voor de waanwereld van de homoseksualiteit, een ironische levensgang die mijns inziens als een eigenschap beschouwd kan worden (*ML*, 387-392).
5. Zie in dit verband ook Vervaeck (1993a) over de allegorische beelden in Kellendonks werk.
6. Vergelijk met het oordeel van Yves van Kempen en Anthony Mertens over de ethiek in *Mystiek lichaam*: "*Mystiek lichaam* tematiseert grenservaringen tussen slapen en dromen, leven en dood, het zintuiglijke en bovenzintuiglijke. De persoonlijke ethiek, die in het boek wordt gezocht, vindt haar voedingsbodem in deze ervaringen. Daar vallen de veiligheden van het calculerende bewustzijn en het allegorische denken weg." (Van Kempen & Mertens (1993: 29) Dit neemt uiteraard niet weg dat de roman wel duidelijk naar allegorieën verwijst, al was het maar vanwege de titel van de roman of de Geschiedenis als personage.
7. Vergelijk met Derrida's volgende bewering over de 'différance': "Le même est précisément la différence (avec un *a*) comme passage détourné et équivoque d'un différent à l'autre. On pourrait

ainsi reprendre tous les couples d'opposition sur lesquels est construite la philosophie et dont vit notre discours pour y voir non pas s'effacer l'opposition mais s'annoncer une nécessité telle que l'un des termes y apparaisse comme la différence de l'autre, comme l'autre différé dans l'économie du même [...]. C'est à partir de déploiement de ce même comme différence que s'annonce la mêmété de la différence et de la répétition dans l'éternel retour." (Derrida 1972a: 18-19) Vergelijk verder met het respect voor de andere dat met de narcistische identificatie verbonden is (1992a : 297).

8. *De nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004.
9. Die hoop op voltooiing uit zich meer bepaald in allerhande vormen van herhaling, toonde Jean-François Hamel aan door middel van het werk van de Franse denker Pierre Klossowski (1905-2001) en diens nietzscheaanse lectuur van de christelijke godsdienst: "Les poétiques de l'histoire auraient quant à elles à choisir entre les voies du Christ et de l'Antéchrist, entre la répétition mélancolique des corps de substitution maintenant l'espérance d'un sens dernier de l'aventure humaine par l'idée d'une histoire totale, et la reprise endeuillée d'un sépulcre toujours déjà vide qui seul peut affirmer la puissance du devenir comme ouverture infinie de la triple temporalité de l'histoire. [...] Car si le deuil du christianisme est pour la modernité aussi nécessaire qu'ina-chevable selon lui [Pierre Klossowski], c'est qu'on ne peut s'en libérer qu'en y demeurant fidèle, c'est qu'on ne peut s'en dégager qu'en en acceptant le poids tragique." (Hamel 2006: 172-173)
10. Voor een omstandige bespreking van de ethiek van de waarneming, zie Sergier (2010).
11. Het is trouwens niet de eerste keer dat naar de ethische strekking van Kellendonks werk gepeild wordt. Vragen naar de ethiek bij Kellendonk doken vooral op naar aanleiding van *Mystiek lichaam*. Joost Zwagerman, bijvoorbeeld, meent dat het "nauwelijks vol te houden [valt] dat in *Mystiek lichaam* geen standpunten, maatschappijvisies en vragen naar een individuele moraal op scherp worden gesteld." (Zwagerman 1996: 127) Behalve een citaat waarin Kellendonk meldt dat hij in *Mystiek lichaam* "het paulinische beeld van de samenleving als organisme" (Kellendonk 1992: 868) in twijfel trekt, stelt Zwagerman echter geen details over de "standpunten" en "maatschappijvisie" voor die de roman zou bevatten. Door andere critici, zoals Agnès van Emelen, werd Kellendonks ethiek in verband gebracht met zijn conceptualisering van de ironie als tegenhanger van de idolatrie. Met idolatrie bedoelde Kellendonk kunst die meent dat ze met de realiteit overeenstemt: "Idolen [...] vormen alles om naar eigen beeld en gelijkenis, zodat het verschil tussen leven en kunst verdwijnt en er uiteindelijk kunst noch leven bestaan zal." (Kellendonk 1993: 859) Goed is dan de houding van de ironicus die de idolatrie verwerpt en doorbreekt, zoals Agnès van Emelen meent (Van Emelen 1993: 79).
12. Voor een omstandige bespreking, zie ook Sergier (2011b).
13. Op basis van Hans Vandevordes boek over de allegorie bij Karel van de Woestijne (Vandevorde 2006) zou bijvoorbeeld onderzocht kunnen worden in hoeverre de filiatiedynamiek als allegorie van de lectuur dat volgens een narratief patroon fungeert, optreedt als een uitgewerkte metafoor die verwijst naar een praetekst van taal filosofische aard en verder nog beschikt over een moraliserend inslag.
14. Deze afstand kan ook op geschiedkundig vlak toegepast worden. Craig Owens noemde een fundamenteel kenmerk van de allegorie "its capacity to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear. Allegory first emerged in response to a similar sense of estrangement from tradition; throughout its history it has functioned in the gap between a present and a past which, without allegorical reinterpretation, might have remained foreclosed. A conviction of the remoteness of the past, and a desire to redeem it for the present – these are its two most fundamental impulses." (Owens 1992: 53)



Literatuuropgave

1. Frans Kellendonk

a) Primaire literatuur

KELLENDONK Frans, 1992. *Het complete werk*. Amsterdam, Meulenhoff.

b) Secundaire literatuur

AALBERS Anneke, 1979. "Frans Kellendonk, Bouwval en andere verhalen", in *Literair paspoort*, jg. 30, nr. 276, pp. 31-32.

AALBERS Paul, 1986. "Koudwatervrees", in *Optima*, jg. 4, nr. 3, pp. 360-371.

ALBERS Bernd, 1989. "Het verbond waarvan wij allen deel uitmaken", in *Bzzlletin*, jg. 165, pp. 59-68.

ANBEEK Ton, 1987. "De kwestie Kellendonk", in *Literatuur*, jg. 4, nr. 1.

ANBEEK Ton, 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, De Arbeiderspers.

ANBEEK Ton & GOEDEGEBUURE Jaap, 1988. *Het literaire leven in de twintigste eeuw*. Leiden, Martinus Nijhoff, pp. 71-95.

ANDEWEG Agnes, 2007. "Het spook in de kast? Gotiek in Frans Kellendonks *Letter en geest*", in BREMS Elke, BREMS Hugo, DE GEEST Dirk & VANFRAUSSEN Eveline (red.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven, Peeters, pp. 321-334.

ANDEWEG Agnes, 2011. *Griezelig gewoon. Gotieke verschijningen in Nederlandse romans, 1885-1995*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

ANKER Robert, 1982. "Overvol, toch plezierig", in *Het Parool*, 16 april.

ARIAN Max, 1993. "Antisemitisme. Een witte jood", in *De Groene Amsterdammer*, 5 augustus.

ALBERS Bernd, 1989. "Het verbond waarvan wij allen deel uitmaken", in *Bzzlletin*, jg. 165, pp. 59-68.

BONAMIE Geert, 2005. "Frans Kellendonk (1951-1990): een gelovige ongelovige", http://users.pandora.be/geert/Cursus_Bespreking/wereldliteratuur/W4_4_3.html (geraadpleegd op 19 augustus 2005).

BOOMSMA Graa, 1980. "'De nietsnut' van Frans Kellendonk", in *De Waarheid*, 4 januari.

BOOMSMA Graa, 1989. *Een lek in het zwijgen*. Amsterdam, De Knipscheer.

BOOMSMA Graa, 2006. "Broeders in het kwaad", in *De groene Amsterdammer*, 13 oktober.

BOON Tijn, 1993. "Choreograaf van het geweld. Het ironisch moralisme van Frans Kellendonk", in *De Gids*, jg. 156, nr. 12, pp. 947-955.

240 LITERATUUROPGAVE

- BOON Tijn, 1995. "Frans Kellendonk en het realisme. Heulen met de vijand", in *De Revisor*, nr. 2, pp. 52-65.
- BOON Tijn, 1998a. *Het koppige hoofd dat niet wilde scheuren. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam, Meulenhoff.
- BOON Tijn, 1998b. "Het verhaal verandert door het vertellen. *Leven en werk*", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly en MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam, Meulenhoff, pp. 113-139.
- BOSBOOM Rolf, 1994. *Zuilen van stof*. Nijmegen, Quine.
- BOUSSET Hugo, 1981. "Profiel van Frans Kellendonk. Bevallig en bouwvallig", in *Elseviers magazine*, 10 januari.
- BOUSSET Hugo, 1993. *De Gulden snede. Over nederlandse proza na 1980*. Amsterdam / Leuven, Meulenhoff / Kritak, p. 20.
- BRACHE Ernst, 1991. "Uit de stilte", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2.
- BREMS Hugo, 2006. *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam, Bert Bakker.
- BROKKEN Jan, 1977a. "Het academisme in de literatuur: Matsier, Meising, Kooiman en Kellendonk op zoek naar een methode", in *Haagse Post*, 16 september.
- BROKKEN Jan, 1977b. "Peeters als Aafjes: het Academisme in de literatuur", in *Haagse Post*, 24 september.
- BRONZWAER Wim, 1998. "De gehoorzaamheid aan het tweede gebod. Over de essays", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 39-55.
- BROUWERS Marja, 1993. "Grote woorden. De leemte in de werkelijkheid", in *De Groene Amsterdammer*, 25 augustus.
- BULTER Willem, 1977. "'Bouwval' sterk debuit van Frans Kellendonk", in *Tubantia*, 2 juli.
- CALIS Piet, 1986. "Zeven schrijvers uit de jaren zeventig", in *Onze literatuur vanaf 1916*, Amsterdam, Meulenhoff, pp. 140-141.
- CARTENS Daan, 1977. "Verstoorde illusies", in *Ons Erfdeel*, jg. 20, nr. 5, pp. 783-784.
- CARTENS Daan, 1982. "Letter en geest", in *Ons Erfdeel*, nr. 1, pp. 438-440.
- CORSTIUS Hugo Brandt, 1998. "Waarom God van Frans houdt", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 67-75.
- DDH, [s.d.]. "Het boek van deze week. Mystiek lichaam", *Literair Nederland*, http://www.literairnederland.nl/web/book_week/viewbook.aspx?id=35 (geraadpleegd op 19 augustus 2005).
- DE BAKKER Kees, 1999. *Mijn eerste boek*. Den Haag, Conserve, pp. 82-86.

- DE BRUIN Paul, 1982. "Van ideologieën komt alleen maar ellende", in *NRC Handelsblad*, 18 juni.
- DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), 1998. 'Oprecht veinzen'. *Over Frans Kellendonk*. Amsterdam, Meulenhoff.
- DE CONINCK Kevin, 2007. "De Revisor revisited. Over de literatuur van de desillusie", in BREMS Elke, BREMS Hugo & VANFRAUSSEN Eveline (red.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven, Peeters, pp. 114-121.
- DE GIER Jaap, 2000. "De nietsnut. Een vertelling", in *Lexicon van literaire werken*, Leiden, Martinus Nijhoff, februari.
- DE JONG Anneriek, 1980. "Frans Kellendonk en de traditie. 'Je moet je op je voorgangers beroepen om iets nieuws te kunnen brengen'", in *Hervormd Nederland*, 16 augustus.
- DE JONG Jaap & VAN TEYLINGEN Dick, 1987. "'Interessant zijn de verschillen'. Een gesprek met Frans Kellendonk", in *Literatuur*, nr. 4, pp. 270-276.
- DE JONG Oek, 1990. "Een heldere kop: bij de dood van Frans Kellendonk", in *NRC Handelsblad*, 23 februari.
- DE JONG Oek, 1998. "Dronken van taal", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), 'Oprecht veinzen'. *Over Frans Kellendonk*. Amsterdam, Meulenhoff, pp. 95-112.
- DE JONG Oek, 2006. "Van narcisme naar liefde", in *Vrij Nederland*, 25 november.
- DE MAERE Jaak, 1982. "Noordnederlandse proza", in *DW & B*, jg. 127, nr. 9, pp. 708-712.
- DE MOOR Wam, 1977. "Het verhaal in opmars", in *De Tijd*, 24 juni.
- DE MOOR Wam, 1980. "Proza in schillen: Kellendonk, Canaponi en Siebelink: weerzien met het verleden", in *De Tijd*, 1 februari.
- DE MOOR Wam, 1982. "Van Kooten en Kellendonk: twee grote oplettende oren", in *De Tijd*, 26 maart.
- DE MOOR Wam, 1986. "Wie de ironie ontgaat doet de schrijver tekort. Kellendonk, Stassen en Van Haren", in *De Tijd*, 13 juni.
- DE MOOR Wam, 1990. "Tussen Maagdenhuis en Museumplein. De Nederlandse roman vanaf 1968", in DUHAMEL Roland en DE VOS Jaak, (red.), *Barricaden en labyrint. Accenten in de hedendaagse roman*. Leuven / Apeldoorn, Garant, pp. 11-38.
- DE MOOR Wam, 1999. "'Bouwval'. Gevolgd door 'Achter het licht' en 'De waarheid en mevrouw Kazinczy'", in *Lexicon van literaire werken*, Leiden, Martinus Nijhoff, november.
- DE MUNNYNCK Barbara, 2006. "Schrijven is een kunst. Frans Kellendonk: eeuwig tegendraads", in *De Standaard. Letteren*, 29 december, pp. 14-15.
- DE ROVER Frans C., 1982. "Van de werkelijkheid naar de verbeelding", in *Bzzlletin*, jg. 11, nr. 100, pp. 3-26.

- DE ROVER Frans C., 1984. "Clio kan niet zonder mythen", in *Frans Kellendonk. Informatie*. Amsterdam, Meulenhoff, Literair Moment.
- DE ROVER Frans C., 2003. "Frans Kellendonk", in *Kritisch literair lexicon*, Leiden, Martinus Nijhoff, mei.
- DE VRIES Douwe, 1982. "Frans Kellendonk", in *Uitgelezen 6. Reakties op boeken*. 's Gravenhage, Nederlands Bibliotheek en lektuur centrum, pp. 81-82.
- DEN BOEF August-Hans, 1979. "Bouwkunst van Frans Kellendonk", in *De Volkskrant*, 10 november.
- DEWAIDE Philomene, 1995. "Kellendonks Letter en geest en de mythe van Phaëton", in *Voors*, jg. 13, nr. 3, pp; 18-24.
- DUYX Jan, 1991. "Biografie in jaartallen", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 155-156.
- EGGEN Pieter, 1982. "Frans Kellendonk: Letter en geest, een spookverhaal. Zou dit dan leven zijn?", in *De Stem*, 3 april.
- ENGELBERTS Matthijs, 1994. "Kellendonk in de Franse tuin", in *Filter*, jg. 1, nr. 2, pp. 11-21.
- FENS Kees, 1977. "Triomfen", in *De Standaard der Letteren*, 2 september.
- FENS Kees, 2002. *Het licht in de schaduw. Het einde van de grote metaforen. Kellendonklezing 2002*. Nijmegen, Nijmegen University Press.
- FRANKE Herman, 2000. "De ironie van de romantiek", in *De Revisor*, jg. 27, nr. 2, pp. 45-60.
- GAARLANDT Jan Geurt, 1977. "Frans Kellendonk schrijft niet over eigen ellende", in *De Volkskrant*, 25 juni.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1977. "Instortende luchtkastelen", in *Tirade*, jg. 21, juni/juli, nrs. 226-227, pp. 459-463.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1986. "Een ongelovige gelovige", in *Haagse Post*, 7 juni.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1988. "Het principe van de omweg", in *Rondom woord*, september, pp. 66-76.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1989. *Nederlandse literatuur 1960-1988*, Amsterdam, De Arbeiderspers, pp. 225-249.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1990. "In de buurt van de dood: in memoriam Frans Kellendonk", in *Haagse Post*, 24 februari.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1992. "Mystiek lichaam. Een geschiedenis", in *Lexicon van literaire werken*, Leiden, Martinus Nijhoff, november.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1993. *De Schrift herschreven: de bijbel in de moderne literatuur*. Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 104-124.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 1997. "Jacobsadders. Over Frans Kellendonk", in GOEDEGEBUURE Jaap, *De veelvervige rok. De bijbel in de moderne literatuur*. Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 117-133.

- GOEDEGEBUURE Jaap & MUSSCHOOT Anne Marie, 1995. *Hedendaagse Nederlandstalige prozaschrijvers*. Rekkem, Vlaams-Nederlandse Stichting Ons Erfdeel.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 2009. "Kellendonk, cultuurcriticus", in *Nederlandse Letterkunde*, jg. 14, nr. 3, pp. 181-196.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 2010. *Nederlandse schrijvers en religie. 1960-2010*. Nijmegen, Vantilt.
- GOEDKOOP Hans, 2004a. "Alle kunst wil werkelijkheid. Over levenslust in literatuur en levensangst van lezers", in GOEDKOOP Hans, *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam / Antwerpen, s.n., pp. 189-196.
- GOEDKOOP Hans, 2004b. "Het boek van het nieuwe verbond. Frans Kellendonk en het verlangen naar gemeenschap", in GOEDKOOP Hans, *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam / Antwerpen, s.n., pp. 48-66.
- GOEDKOOP Hans, 2004c. "En niet alleen de straat loopt dood. Hoe de Nederlandse literatuur zich uit de wereld terugtrok", in GOEDKOOP Hans, *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam / Antwerpen, s.n., pp. 32-47.
- GOEDKOOP Hans, 2004d. "Weeskinderen in de cultuur. Het erfgoed van de hedendaagse Nederlandse schrijver", in GOEDKOOP Hans, *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam / Antwerpen, s.n., pp. 21-31.
- GRADENER Jeroen, 1994. "De fylogense van het bloed", in *Parmentier*, vol. 5, afl. 2, pp. 40-48.
- GRILLI Patrick, 1993. "Ecce Homo. Frans Kellendonk (1951-1990)", in *Septentrion*, jg. 22, nr. 3, pp. 3-4.
- GROOT Jacob, 1991. "Letter en lichaam", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 7-12.
- HAAGSMA Ids, 1980. "We moeten eindelijk zindelijk leren denken", in *Nieuwsnet*, 5 januari.
- 'T HART Maarten, 1977. "Een volmaakt debuut", in *NRC Handelsblad*, 13 mei.
- 'T HART Maarten, 1992. "Een nare smaak", in 't HART, Maarten, *Een havik onder Delft*. De Arbeiderspers, Amsterdam, pp. 157-159.
- HAZEU Wim, 1982. "De hindernissen op weg naar een volledig leven", in *Hervormd Nederland*, 8 mei.
- HEIJNE Bas, 1991. "De Economie van de liefde", in *de Revisor*, nr. 1 & 2, pp. 139-140.
- HEIJNE Bas, 1992. "Alle vrees is als glas. De openbaringen in het verzameld werk van Frans Kellendonk", in *NRC Handelsblad*, 20 november.
- HEIJNE Bas, 1993. "Frans Kellendonk bij zijn portretschilderij door Kees Knopper", in *In zijn soort een mooi werk*. Den Haag, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum.
- HEIJNE Bas, 1998a. "Alle vrees is als glas. Over de romans en verhalen", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 23-38.

- HEIJNE Bas, 1998b. "Een onbeschreven blad", in *De Revisor*, nrs. 5-6, pp. 7-18.
- HEIJNE Bas, 2001. *De wijde wereld*. Amsterdam, Prometheus.
- HEKMA Gert, 1990. "Het vege lijf van Frans Kellendonk. Het leven is aan de vrouwen, de dood aan de homo's", in *De Groene Amsterdammer*, 16 mei.
- HENDRIKS Annemieke, 1993. "Identikit. 'Wat zijn dat, de levenden?'" in *De Groene Amsterdammer*, 25 augustus.
- HERMAN Luc, 1993. "Het leesgedrag van de Vlaamse politici", in HERMAN Luc, LERNOUT Geert & PELCKMANS Paul (red.), *Veertien listen voor de literatuur. Huldeboek aangeboden aan Prof. Dr. Clem Neutjens*. Pelckmans, Kapellen, pp. 100-108.
- HEUMAKERS Arnold, 1982. "Een literair spook", in *De Volkskrant*, 23 maart.
- HEUMAKERS Arnold, 1990. "Het oprecht veinzen was Kellendonks credo", in *De Volkskrant*, 19 februari.
- HEUMAKERS Arnold, 1992. "Uitgedaagd door het verval van het religieuze erfgoed. 'Het complete werk' van Frans Kellendonk: een voorbeeldige omgang met het verleden", in *De Volkskrant*, 27 november.
- HEUMAKERS Arnold, 1998. "Een paar druppeltjes poëtische genade", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (ed.), *Oprecht veinzen. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 9-22.
- HEUMAKERS Arnold & KUIPERS Willem, 1991. "Goden en mindere goden", in *Maatstaf*, nrs. 8-9, pp. 2-12.
- HU Lisja, 2000. "Mystiek lichaam van Frans Kellendonk. Essay over de geruchtmakende affaire Kellendonk", in TURNHOUT Sander (red.), *Postmodernisme in de literatuur. Artikelen aangeboden bij het afscheid van Elrud Ibsch*. Amsterdam, Uitgeverij de Nijv' re Mier, pp. 35-44.
- HUISMAN Jan, 1982. "Wijs sprookje van Belcampo", in *Algemeen dagblad*, 28 mei.
- HUISMAN Jan, 1986. "Kellendonk fascineert", in *Algemeen Dagblad*, 31 mei.
- HUIZING Everhard, 1982. "Nieuwe roman van Kellendonk. Te veel woord, te weinig vlees", in *Nieuwsblad van het noorden*, 26 maart.
- HUIZINGA Betty, 2004. "Frans Kellendonk – Mystiek lichaam", <http://www.oostkunst.nl/hgd/boekbesprekingen/00051> (geraadpleegd op 19 augustus 2005).
- KAHN Arthur, 1978. "Bouwval, voortreffelijk debuut van Frans Kellendonk", in *De Gooi- en Eemlander*, 3 maart.
- KAPPERS Martien, 1980. "Nederlands interview met Frans Kellendonk", in *Literair Paspoort*, jg. 31, nr. 284, pp. 608-613.
- KELLENDONK Frans, 1980. "Los-vast. Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart", in *De Revisor*, jg. 7, nr. 3, pp. 2-6.
- KELLENDONK Frans, 1984. "Antwoord. Een collage aan vraaggesprekken", in *Frans Kellendonk. Informatie*, Amsterdam, Meulenhoff, Literair Moment.

- KELLENDONK Frans, 1986. "Ons wilde westen", in *NRC Handelsblad*, 24 oktober.
- KELLENDONK Frans, s.d. *'Bouwval', 'Achter het licht', 'De waarheid en mevrouw Kazinczy'*, Kopij, Typoscript met wijzigingen van Kellendonk (zwarte pen) en uitgever (diverse kleuren). [i-ii], Frans Kellendonkarchief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.
- KELLENDONK Frans, s.d. *De nietsnut*, Varianten, Manuscript. Frans Kellendonkarchief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.
- KELLENDONK Frans, s.d. *Letter en geest*, Varianten, Typoscript met wijzigingen. Frans Kellendonkarchief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.
- KELLENDONK Frans, s.d. *'Kapel'*, Variant, Typoscript met wijzigingen. Frans Kellendonkarchief Centrale universiteitsbibliotheek Leiden.
- KELLENDONK Frans, s.d. *Letter en geest. 'De beslissing'/'Wat de gek ervoor heeft'*, H. Schets, Manuscript. Frans Kellendonkarchief, Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.
- KLOOS Carola, 1986. "Kellendonk. Denker. Aangenaam", in *Tirade*, jg. 30, nr. 307, pp. 642-661.
- KOOIMAN Dirk Ayelt, 1991. "In herinnering. Frans Kellendonk", in *De Revisor*, nr. 1 & 2, pp. 144-146.
- KOOPMANS Jaap, 1982. "Frans Kellendonk zet voetangels en klemmen", in *Haagse Courant*, 29 mei.
- KRALT Piet, 1988. "Kunst als verkenning. Over het werk van Frans Kellendonk", in *Maatstaf*, nrs. 11-12, pp. 113-125.
- KUPERS Willem, 1984. "Frans Kellendonk wil tegenwicht bieden aan het modieuze literatuurbedrijf. Katholicisme als maatschappelijk ideaal", in *De Volkskrant*, 23 maart.
- LAMPO Jan, 1984. "Frans Kellendonk", in *De Nieuwe*, 13 september.
- LIGTVOET Frank, 1986. "Het christelijk zelfonderzoek van Frans Kellendonk", in *De Volkskrant*, 31 oktober.
- LINMANS Janus, 2006. *Legato con amore in un volume*. Leiden, Kopwit.
- MARRES René, 2004. "Kellendonks *Mystiek lichaam* en zijn cultuurkritiek", in MARRES René, *Kritische beschouwingen over de Nederlandse literatuur en literatuurstudie*. Leiden, Stichting Internationaal Forum, pp. 145-155.
- MATSIER Nicolaas, 1998. "Ongemakkelijk", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 81-84.
- MATTHIJSSE Andre, 1980. "Kellendonk vertelt nauwkeurig", in *Het Vaderland*, 2 februari.
- MATTHIJSSE Andre, 1986. "Kellendonk is een moralist met lachspiegel", in *Haagse Courant*, 24 mei.
- MEIJSING Doeschka, 1998. "Hé, Kelly", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 77-81.

- MELISSEN Sipko, 1998. "9 mei 1986: Frans Kellendonks roman *Mystiek lichaam* verschijnt. De literatuuropvatting van de Revisor-auteurs", in SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN M.A., (hoofdred.), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen, Martinus Nijhoff Uitgevers, pp. 853-858.
- MERTENS Anthony, s.d. "Misschien twijfelt God wel net zo hevig aan Zijn schepping als ik twijfel aan Hem", in *De Groene Amsterdammer*.
- MERTENS Anthony, 1982. "Het spook van de bibliotheek", in *De Groene Amsterdammer*, 28 april.
- MERTENS Anthony, 2006. "Je net gekomen om een mens onder de mensen te worden'. Over Frans Kellendonk", in MERTENS Anthony, *Lezen, man! Essays en kritieken*. Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 211-220.
- MULDER Reinjan, 1982. "Het spook in het boekenmagazijn", in *NRC Handelsblad*, 26 maart.
- MULDER Reinjan, 1990. "Frans Kellendonk (1951-1990). Voortdurend in verzet", in *NRC Handelsblad*, 17 februari.
- MUSSCHOOT Anne Marie, 1993. "Jong Nederlandstalig proza 1980-1990", in *Ons Erfdeel*, jg. 36, nr. 4, pp. 511-517.
- NIEMÖLLER Joost, 1995. "Let op! Bijbelverwijzing overdwers", in *De Groene Amsterdammer*, 9 augustus.
- NOORDERVLIET Nelleke, 1986. "Hoe wij 's morgens de dingen ontmoeten", in *Parmentier*, jg. 7, nr. 2, 86, pp. 12-23.
- NUIS Aad, 1977. "De criticus slaat terug: het Academisme in de literatuur", in *Haagse Post*, 17 september.
- NUIS Aad, 1986a. "Onmiskienbaar antisemitisme in sluiers van ironie", in *De Volkskrant*, 16 mei.
- NUIS Aad, 1986b. "Nuis antwoordt Kellendonk", in *De Volkskrant*, 24 oktober.
- NUIS Aad, 1987. "Frans Kellendonk. *Mystiek lichaam*", in NUIS, Aad, *Een Jaar Boek. Overzicht van de Nederlandse literatuur 1985-1986*. Amsterdam, Aramith.
- OFFERMANS Cyrille, 1986. "Een goed geoefend kerkkoorzonder dissonanten. De stem van Kellendonk", in *De Groene Amsterdammer*, 23 juli.
- OP DE WEEGH Arne, 2005. "Een alternatief spookverhaal. Postmoderne kenmerken in Frans Kellendonks *Letter en geest*", in *Nederlandse letterkunde*, jg. 10, nr. 3, september, pp. 234-252.
- OSSTYN Karel, 1982. "In vrije val", in *De Standaard*, 9 juli.
- OSSTYN Karel, 1986. "Universele stoplap", in *De Standaard*, 13 december.
- OTTEN Willem-Jan, 1995. "Sprong of val?", in *Parmentier*, jg. 6, nr. 3, pp. 53-65.
- PEENE Bert, 1987. "Frans Kellendonk. *Mystiek lichaam*", in PEENE, Bert, *Eerste druk '86*. Apeldoorn, Walva-Boek, pp. 83-85.

- PEETERS Carel, 1977. "Bouwen op de schikgodinnen", in *Vrij Nederland*, 14 mei.
- PEETERS Carel, 1979. "Een Hamlet zonder wraak", in *Vrij Nederland*, 27 oktober.
- PEETERS Carel, 1984. "Wat buiten het blikveld ligt", in PEETERS, Carel, *Houdbare illusies*. Amsterdam, De Harmonie, pp. 120-147.
- PEETERS Carel, 1986a. "Wrang hooglied op de wieg van de geschiedenis. Frans Kellendonks nieuwe roman 'Mystiek lichaam'", in *Vrij Nederland*, 17 mei.
- PEETERS Carel, 1986b. "Briljante achterlijkheid. Nog eens Frans Kellendonks 'Mystiek lichaam'", in *Vrij Nederland*, 31 mei.
- PEETERS Carel, 1986c. "Kan het licht aanblijven? Kellendonk en de kritiek", in *Vrij Nederland*, 18 oktober.
- PEETERS Carel, 1990. "Bij de dood van Frans Kellendonk", in *Vrij Nederland*, 24 februari.
- PEETERS Carel, 1991. "Een metafysisch econoom", in *De Revisor*, jg. 18, nrs. 1 & 2, pp. 2-6.
- PEPELENBOS Coen, 1998. "Een preker zonder moraal", in *Tzum*, vol. I, nrs. 3-4, pp. 76-88.
- PETERS Arjan, 2006. "Zoeken naar onveiligheid: Kellendonk werd gepromoveerd tot ziener die ons het nakijken gaf", in *De Volkskrant*, 15 september.
- POLL K.L., 1986. "Aanbidding van de paradox. Frans Kellendonk en de mystiek", in *NRC Handelsblad*, 13 juni.
- POP K., 1977. "Bewonderenswaardig", in *Boekenbus*, jg. 3, nr. 3, pp. 38-41.
- POP K. e.a., 1978. "Juryrapport A.W. prijs", in *Vestdijkkronek*, nr. 19, pp. 2-4.
- RAAT Geraard F.H., 1991. "Verhaal en betoog. De affaire 'Mystiek lichaam'", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 41-49.
- RAAT Geraard F.H., 1993. "Wat moet ik hier?", in *Ons Erfdeel*, jg. 36, nr. 2, pp. 273-274.
- RIJGHARD Ron, 2006. "De verlegen vogel lette goed op", in *NRC Handelsblad*, 13 maart.
- RITSEMA Beatrijs, 1998. "Metafysische leegte", in RITSEMA B., *Fata morgana's*, Amsterdam, Bert Bakker, pp. 34-36.
- ROHDE Carl C., 1990. "Frans Kellendonks betrokkenheid met de enkeling. 'Zo is iedereen homoseksueel geworden'", in *De Tijd*, 23 februari.
- ROMBOUTS Hans, 1986. "Kellendonk valt uit tegen Nuis", in *Haarlems Dagblad*, 21 oktober.
- ROVERS Daniël, 2005. "Giraffen bloeien nooit. Het gevoel van... Frans Kellendonk", in *Yang*, jg. 41, nr. 2, pp. 205-212.
- ROVERS Daniël, 2007. "De verbeelde leemte. Over Frans Kellendonk", in *Spiegel der letteren*, jg. 49, nr. 3, pp. 285-308.
- RUITER Frans & SMULDERS Wilbert, 1996. *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam / Antwerpen, De Arbeiderspers.
- RUTENFRANS Chris, 1991. "'Mystiek lichaam': debat tussen ik en zelf", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 51-56.

- SANDERS Stephan, 1995a. "Spookrijder", in SANDERS Stephan, *Buitenwacht. Essays & Kronieken 1986-1995*. Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 128-130.
- SANDERS Stephan, 1995b. "Tegenzang", in SANDERS STEPHAN, *Buitenwacht. Essays & Kronieken 1986-1995*. Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 131-140.
- SANDERS Wim, 1979. "Fraai en grauw", in *Het Parool*, 16 november.
- 'T SAS René, 1986. "Frans Kellendonk over de denkbeelden in zijn nieuwe roman", in *Vrij Nederland*, 31 mei.
- SCHEEPMAKER Nico, 1977a. "Trijfel", in *Leeuwarder Courant*, 5 september.
- SCHEEPMAKER Nico, 1977b. "Frans Kellendonk", in *Utrechts Nieuwsblad*, 26 september.
- SCHOUTEN Rob, 1986. "Een duivels geval van verbeelding", in *Trouw*, 22 mei.
- SCHRAM Dik & HAKEMULDER Jan, 1994. "De ethische werking van verhalende fictie", in JANSSEN Thijs, RUITER Frank en HAKEMULDER Jan (red.), *De lezer als burger*. Kampen, Kok Agora, pp. 110-123.
- SCHRAVESANDE Martin, 2000a. "De verschillende relaties tussen boek en stroming. Uitgewerkt aan de hand van *Mystiek lichaam* en het postmodernisme", in TURNHOUT Sander (red.), *Postmodernisme in de literatuur. Artikelen aangeboden bij het afscheid van Elrud Ibsch*. Amsterdam, Uitgeverij de Nijv're Mier, pp. 21-34.
- SCHRAVESANDE Martin, 2000b. "Postmodern lichaam? Is *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk een postmodernistisch of een modernistisch boek?", in TURNHOUT Sander (red.), *Postmodernisme in de literatuur. Artikelen aangeboden bij het afscheid van Elrud Ibsch*. Amsterdam, Uitgeverij de Nijv're Mier, pp. 45-50.
- SCHUTTE Xandra, 1993. "Frans Kellendonk. Ik ben een ruziënd zootje", in *De Groene Amsterdammer*, 25 augustus.
- SERGIER Matthieu, 2006. "Revisor-literatuur. Verbeelding om de werkelijkheid te doorgronden", in *Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du XXe siècle. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004)*, e-Montaigne, pp. 239-246 (online publicatie), <http://www.e-montaigne.com?position=core&idParution=520>, (geraadpleegd op 15 november 2006).
- SERGIER Matthieu, 2008. "Het model en zijn herhaling. Rituelen in Frans Kellendonks romans", in *Spiegel der letteren*, nr. 1, pp. 71-100.
- SERGIER Matthieu & WATTHEE-DELMOTTE Myriam, 2009. "Entre évidence et évitement, les enjeux de la parabole dans la représentation littéraire contemporaine. L'exemple de *Corps mystique* de Frans Kellendonk (1986)", in *Graphè*, nr. 18, pp. 163-181.
- SERGIER Matthieu, 2010. "Bijbelse ethiek en literaire ontkerstening. De dolingen van een verloren zoon in Frans Kellendonks *Mystiek lichaam* (1986)", in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, nr. 2, pp. 190-201.
- SERGIER Matthieu, 2011a. "Valse(s) lentes in Frans Kellendonks *Mystiek lichaam* (1986), of hoe herkenbaar andersheid in cycli kan zijn", in *nff*, nr. 10, pp. 123-134.

- SERGIER Matthieu, 2011b. "La filiation comme allégorie. Déchiffrer l'héritage dans le roman *Corps mystique* (1986) de Frans Kellendonk", in CHELEBOURG Christian, MARTENS David & WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Héritage, filiation, transmission, Configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècles)*. Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, pp. 189-198.
- SIEGEL Klaus, 1994. "Favoriete romanopeningen", in *De Gids*, jg. 157, nr. 8, pp. 619-635.
- SOETAERT Ronald, 1982a. "Drie generaties: Belcampo, Bob Den Uyl en Kellendonk", in *De Morgen*, 8 mei.
- SOETAERT Ronald, 1982b. "Frans Kellendonk: Een modern spookverhaal", in *Nieuw Vlaams tijdschrift*, jg. 35, september-oktober, pp. 858-861.
- STEENDIJK Han, 1986. "Homofilie als parodie", in *Brabants Nieuwsblad*, 23 mei.
- STEENHUIS Peter Henk, 2006. "Kellendonks God is een kunstenaar", in *Trouw*, 16 oktober.
- STEINZ Pieter, 2002. "De zaak Frans K.", in *NRC Handelsblad*, 14 december.
- STORM Arie, 1982. "Een Oedipus in deconstructie. Over 'De nietsnut' van Frans Kellendonk", in *DW & B*, jg. 137, nr. 4, pp. 472-481.
- STORM Arie, 1987. "Kellendonks echte debuut", in *Vrij Nederland*, 15 augustus.
- STORM Arie, 1997. "Zoeken en de dood vinden", in *Bzzlletin*, jg. 26, nrs. 241-242, pp. 99-104.
- STORM Arie, 2004. "De Plek; Deel 2: Arie Storm over Frans Kellendonk en Kerwin Duinmeijer", in *De Volkskrant*, 22 juli.
- STORM Arie, 2006. "Waarom lezen en schrijven wij biografieën? (En waarom ga ik de biografie van Kellendonk schrijven?)", in *Literatuur* [De groene Amsterdammer], nr. 11, pp. 28-30.
- STUVE Rikkert, 1991. "Ijsvarens op het venster. Het vertaaloeuvre van Frans Kellendonk", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 57-81.
- TIEGES Wouter Donath, 1977. "Schrijven als ontdekkingsstocht", in *Vrij Nederland*, 21 mei.
- VAN ALPHEN Ernst, 1991. "'Mystiek lichaam'. Geschiedenis tegen allegorie", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 34-40.
- VAN BEERSUM Marloes, 2002. "Een gefrustreerd verlangen om te vertellen. Frans Kellendonks *De nietsnut*. Een vertelling als detective", in *Vooys*, jg. 20, nr. 1, pp. 4-15.
- VAN DAALEN Hans, 1988. "De geschiedenis en de klerk", in *Begane grond*, jg. 2, nr. 4, pp. 7-17.
- VAN DAALEN Hans, 1995. "Drie strakke gezichten", in *Begane grond*, jg. 9, nr. 1, pp. 6-18.
- VAN DE HAAR Gerda, 2002a. "Moreel lezen. De ontledende blik van René Girard", in *Liter*, nr. 21, pp. 34-51.
- VAN DE HAAR Gerda, 2002b. "Over 'Mystiek lichaam' (1986) van Frans Kellendonk", in *Chroom Digitaal Proza*, augustus, <http://www.chroom.net/kellendonk/flk86.htm> (geraadpleegd op 24 mei 2005).

250 LITERATUUROPGAVE

- VAN DEEL Tom, 1979a. "Scherp geslepen vertelling", in *Trouw / Kwartet*, 10 november.
- VAN DEEL Tom, 1979b. "Hoe een schrijver verdwijnt", in *Trouw / Kwartet*, 1 december.
- VAN DEEL Tom, 1990. "Dood van Kellendonk is slag voor literatuur", in *Trouw*, 19 februari.
- VAN DEEL Tom, 1992. "Frans Kellendonk compleet. We doen alsof we weten waar we het over hebben", in *Trouw*, 19 november.
- VAN DEN BERGH Hans, 1987. "Verdrongen vooroordelen. Een controverse over de roman 'Mystiek lichaam' van Frans Kellendonk", in *Ons Erfdeel*, jg. 30, nr. 1, jan-feb, pp. 69-75.
- VAN DEN BERGH Thomas, 1998. "Frans Kellendonk, *Mystiek lichaam*", in *Het Parool*, augustus, <http://www.parool.nl/boeken/100/30mooi.html> (geraadpleegd op 19 augustus 2005).
- VAN DEN BRINK H. M., 1986. "God troont op de gezangen van de mensen. Een gesprek met Frans Kellendonk", in *NRC Nieuwsblad*, 9 mei.
- VAN DER HEIJDEN A.F.Th., 1991. "Er komt geen volgende roman'. Brief aan Ed Spanjaard", in *De Revisor*, nr. 1 & 2, pp. 137-138.
- VAN DER TOORN Nico, 1977. "Frans Kellendonk: een puur debuut", in *De Gelderlander*, 25 juni.
- VAN DIGGELEN Michiel, 1987. "De bezorgdheid van Frans Kellendonk. Een blik in de afgrond van de menselijke natuur", in *HN Magazine*, 6 juni.
- VAN DIJL Frank, 1980. "Aan de uitputting merk je of een verhaal af is", in *Het vrije volk*, 8 februari.
- VAN EEDEN Ed, 1986. "Zware religieuze symboliek bedekt met antisemitisme. 'Mystiek lichaam', van belang naar irritant", in *Utrechts Nieuwsblad*, 30 mei.
- VAN EIJK Inez & WESTER Rudi, 1985. "Frans Kellendonk. De nietsnut", in VAN EIJK Inez & WESTER Rudi, *Honderd helden uit de Nederlandse literatuur*. Amsterdam, De Bijenkorf, pp. 192-193.
- VAN ELZEN Sus, 1982. "Het spook van Hölderlin: drie metafysische Nederlandse producties: de nieuwe romantiek kan aardige werkjes opleveren op voorwaarde dat de auteur zich niet al te zeer au sérieux neemt", in *Knack*, 21 april.
- VAN EMELÉN Agnes, 1993. "De kunst van het oprechte veinzen", in *NWT*, jg. 10, nr. 3, pp. 78-79.
- VAN HOOFF Guy, 1980. "Op zoek naar een identiteit", in *Gazet van Antwerpen*, 7-8 juni.
- VAN HOUCKE Stan, 1991. "Stan van Houcke in gesprek met Frans Kellendonk", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 121-134.
- VAN KEMPEN Yves & MERTENS Anthony, 1993. "Onzichtbare betrekkingen", in MATSIER N., OFFERMANS C., VAN TOORN W. & VOGELAAR J. (red.), *Het literair klimaat 1986-1992*, Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 23-29.

- VAN KILSDONK Jan, 1991. "Bij het afscheid van Frans Kellendonk", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 141-143.
- VAN KREVELEN, Laurens, 1998. "Een giraf in de tuin", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 67-75.
- VAN LOGGEM Manuel, 1989. "Tachtigers in de jaren tachtig", in *Boktwaalf*, Antwerpen, Houtekiet, pp. 58-64.
- VAN TONGEREN Paul, 1998. "Ironie en verlangen. Over geloof, gemeenschap en geschiedenis", in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), *'Oprecht veinzen'. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff / Letterkundig Museum, pp. 55-66.
- VAN TUYL Loes, 1987. "De duivel is een homo. Kellendonk geeft zich bloot", in *Beaubourg. Leids literair magazine*, nr. 4, pp. 7-21.
- VAN VELTHOVEN Paul, 1990. "Expositie Letterkundig museum over pas gestorven schrijver. De afgebroken zoektocht van Frans Kellendonk", in *Amersfoortse Courant*, 16 maart.
- VERBAAS Frans Willem, 1996. "Een spirituele dissonant", in *HN Magazine*, 3 februari.
- VERBEETEN Ton, 1982. "Leven is literatuur", in *De Gelderlander*, 8 mei.
- VERBEETEN Ton, 1990. "Een eigenzinnige klerk van Clio: bij de dood van de schrijver Frans Kellendonk", in *De Gelderlander*, 19 februari.
- VERBEETEN Ton, 1995. "Frans Kellendonk", in *De Stem*, 24 februari.
- VERVAECK Bart, 1993a. "Het verzamelde werk van Frans Kellendonk maakt indruk door zijn samenhang en kwaliteit", in *De Morgen*, 22 januari.
- VERVAECK Bart, 1993b. "Ziek van mystiek. Woord en vlees bij Frans Kellendonk", in *Dietse Warande & Belfort*, jg. 138, nr. 3, pp. 349-358.
- VERVAECK Bart, 2007. "De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen", in *Vooys*, jg. 25, nr. 2, pp. 6-17.
- VINK Jaffe, 1990. "Gedenk mij maar vergeet mijn lot", in *Trouw*, 2 maart.
- VISSER Ab, 1977. "Satire en moraal", in *Leeuwarder Courant*, 20 augustus.
- VOGEL Wim, 1986. "Mystiek lichaam van Frans Kellendonk in opspraak. Een boek vol van leven en dood", in *Haarlems Dagblad*, 7 juni.
- VOS Klaas, 1991. "Brief aan Frans Kellendonk", in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 148-151.
- WARREN Hans, 1977a. "Drie vertellingen in het debuut van Kellendonk", in *Provinciale Zeeuwse Courant*, 30 juli.
- WARREN Hans, 1977b. "Bekroonde Frans Kellendonk is een goed verteller, maar iets nieuws zit er niet in", in *Utrechts Nieuwsblad*, 8 oktober.
- WARREN Hans, 1982. "Letter en geest, spookverhaal", in *Provinciale Zeeuwse Courant*, 3 april.

- WARREN Hans, 1986. "Mystiek lichaam", in *Provinciale Zeeuwse Courant*, 24 mei.
- WARREN Hans, 1993a. "Het complete werk van Frans Kellendonk. Zijn vragen stemmen menigmaal onbehaaglijk", in *Provinciale Zeeuwse Courant*, 5 februari.
- WARREN Hans, 1993b. "Het complete werk", in *Utrechts Nieuwsblad*, 12 februari.
- WERKMAN Hans, 1986. "Mystiek lichaam", in *Nederlands Dagblad*, 8 november.
- WERKMAN Hans, 1991. "Kellendonk en de verontwaardiging", in WERKMAN, H., *Boek werken*. Barneveld, De Vuurbaak, pp. 69-74.
- WIEG Rogi, 1997. "Het lef om van je lyrisch ik een ik te maken (een heel klein pamflet)", in *Maatstaf*, jg. 45, nr. 4, pp. 19-24.
- WILCKE-VAN DER LINDEN M., 1980. "De kruisweg van Frans Kellendonk", in *Nederlands Dagblad*, 5 januari.
- ZAAL Wim, 1990. "Even aardig als hij heeft geleefd", in *Elsevier*, 24 februari.
- ZWAGERMAN Joost, 1996. "Redt de roman. Waarom Bas Heijne verkeerd verdedigt", in ZWAGERMAN Joost, *In het wild. Essays en kritieken*. Amsterdam / Antwerpen, De Arbeiderspers, pp. 122-131.
- Zwagerman Joost, 2006. *Frans Kellendonk-lezing 2006. Tegen de literaire quarantaine*, <http://www.joostzwagerman.nl/boekboek/show/id=73979> (geraadpleegd op 4 januari 2007).
- ZWIER Gerrit Jan, 1991. "Genieën van de natuur", in ZWIER Gerrit Jan., *Denkwijze 198: hoogte- en dieprepunten in de Nederlandse literatuur uit de jaren tachtig*. Baarn, De Prom, pp. 129-132.
- ZWIER Gerrit Jan, 1993. "De oude en de nieuwe waterval. Over het Revisor-proza en de Revisor-kritiek", in *Bzzlletin*, jg. 22, nr. 204, pp. 3-21.
- s.n., 1982. "Een omgekeerde jakobs ladder", in *Haagse Post*, 13 maart.

2. Andere werken

- ADRIAENSEN Brigitte, 2004. "L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur", in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, nrs. 35-36, pp. 79-104.
- ADRIAENSEN Brigitte, 2006. "'Het spel begint: wie er niet bij is, heeft pech.' Over ironie en geweld in hedendaagse films", in *Dietsche Warande & Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, december, pp. 785-793.
- ADRIAENSEN Brigitte, DE COSTER Saskia & SINTOBIN Tom, 2006. "Irony and Beyond", in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, december, pp. 705-712.
- AMOSSY Ruth, 1999. *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*. Lausanne, Delachaux et Niestle.
- AMOSSY Ruth, 2009. "La double nature de l'image d'auteur", in *Argumentation et analyse du discours*, nr. 3, <http://aad.revues.org/index662.html> (geraadpleegd op 15 oktober 2009).

- AMOSSY Ruth, 2010. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ATTRIDGE Dereck, 2005. *J.M. Coetzee and the ethics of reading: literature in the event*. Chicago, Chicago University Press.
- ATTRIDGE Dereck, 2004. *The singularity of literature*. Abingdon, Routledge.
- AUGÉ Marc, 1992. *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- AVEROUS Jean-Claude, 1988. "Vers une distorsion grotesque du tragique. Le théâtre de Grabbe", in *Etudes germaniques*, 43^e année, nr. 1, pp. 52-65.
- BAKHTINE Mikhail, 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- BAL Mieke, 1986. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Muiderberg, Coutinho.
- BALLABRIGA Michel, 2005. "Sémantique textuelle 2", in *Texto*, maart <http://www.revue-texto.net/Reperes/cours/Ballabriga2/>, (geraadpleegd op 27 juli 2006).
- BARTHES Roland, 1973. *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil.
- BARTHES Roland, 1984. "La mort de l'auteur", in BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.
- BERETTA Alain, 2000. *Le tragique*. Paris, Ellipses.
- BERSANI Leo, 1987. "Is the Rectum a Grave?", in *October*, vol. 43, pp. 197-122.
- BIET Christian, VANDEN BERGHE Paul & VANHAESEBROUCK Karel, 2007. *Oedipe contemporain? Tragedie. Tragique. Politique*. Vic la Gardiole, L'Entretemps.
- BLANCHOT Maurice, 1969. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT Maurice, 1980. *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard.
- BLANCHOT Maurice, 2002. *L'instant de ma mort*. Paris, Gallimard.
- BOOTH Wayne C. , 1988. *The company we keep. En ethics of fiction*. Berkeley, University of California.
- BOUSSET Hugo, 1996. "Valse lente. Over Stefan Hertmans en Maurice Gilliams", in BOUSSET Hugo, *Geritsel van papier. Essays*. Amsterdam / Antwerpen, Meulenhoff / Kritik, pp. 107-116.
- BORGHART Pieter, 2006. *In het spoor van Emile Zola. De narratologische code(s) van het Europese naturalisme*. Gent, Ginkgo-Academia Press.
- BRUNEL PIERRE, 1997. *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Alcools. Mythocritique II*. Paris, Presse universitaires de France.
- CAZENAIVE Michel (dir.), 1996. *Encyclopédie des symboles*. Paris, Librairie générale de France.
- CHAMBERS Ross, 1984. *Story and situation. Narrative seduction and the power of fiction*. Minneapolis, University of Minnesota.

- CHELEBOURG Christian, 2000. *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris, Nathan/HER.
- CHIRPAZ François, 1998. *Le tragique*. Paris, Presses universitaires de France.
- CHIRPAZ François, 2004. "Dire le tragique", in *Contrepoint philosophique*, januari, <http://www.contrepointphilosophique.ch/Philosophie/Sommaire/Sommaire.html?Sommaire%20Philosophie=ContenuSommairePhilosophie.html>, (geraadpleegd op 31 augustus 2006).
- CLÉDA Etienne, 2006. "L'Honneur blessé de Thierry Scaillet. Charivari et droit de filletage, Walcourt, 1629", in *Cahiers électroniques de l'Imaginaire*, nr. 5, pp. 85-140.
- COLEBROOK Claire, 2006. *Irony*. Abingdon, Routledge.
- DE GEEST Dirk, 2003. "La sémiotique narrative de A.J. Greimas", in *Image & Narrative. Online magazine of the Visual Narrative*, nr. 5, januari, <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/dirkdegeest.htm> (geraadpleegd op 31 augustus 2005).
- DE MAN Paul, 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven / London, Yale University Press.
- DE MAN Paul, 1982. "Sign and symbol in Hegel's aesthetics", in *Critical inquiry Chicago*, III, nr. 4, pp. 761-775.
- DE MAN Paul, 1983. "The rhetoric of temporality", in DE MAN Paul, *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. London, Routledge, pp. 187-228.
- DE MAN Paul, 1997. "The concept of irony", in DE MAN Paul, *Aesthetic ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 164-184.
- DE SAUSSURE Ferdinand, 1995. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.
- DECREUS Freddy, 2004. "Le masque tragique et sa présence dans une société post-tragique", in LAZZARINI-DOSSIN Muriel (dir.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe et XXe siècles)*. Bruxelles, Peter Lang, pp. 13-36.
- DERRIDA Jacques, 1972a. *Marges. De la philosophie*. Paris, Les Editions de Minuit.
- DERRIDA Jacques, 1972b. *Positions*. Paris, Les Editions de Minuit.
- DERRIDA Jacques, 1985. "Préjugés. Devant la loi", in DERRIDA Jacques, DESCOMBES Vincent, KORTIAN Garbis, LACOUÉ-LABARTHE Philippe & LYOTARD Jean-François, *La faculté de juger*. Paris, Les Editions de Minuit.
- DERRIDA Jacques, 1988. *Mémoires. Pour Paul de Man*. Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques, 1990a. *Limited Inc*. Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques, 1990b. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris, Réunion des musées nationaux.
- DERRIDA Jacques, 1992a. "'Il faut bien manger' ou le calcul du sujet. Entretien avec Jean-Luc Nancy", in DERRIDA Jacques, *Points de suspension. Entretiens*. Paris, Galilée, pp. 269-301.

- DERRIDA Jacques, 1992b. “Il n’y a pas le narcissisme’ (autobiographies). Entretien avec Jacques Derrida”, in DERRIDA Jacques, *Points de suspension. Entretiens*. Paris, Galilée, pp. 209-228.
- DERRIDA Jacques, 1993. *Spectres de Marx*. Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques, 1996. “Demeure”, in LISSE Michel [dir.], *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*. Paris, Galilée, pp. 13-73.
- DERRIDA Jacques, 2003. “Maurice Blanchot est mort”, in DERRIDA Jacques, *Parages*. Paris, Galilée, pp. 267-300.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1990. *Devant l’image : question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris, Editions de Minuit.
- DOMENACH Jean-Marie, 1967. *Le retour du tragique*. Paris, Seuil.
- DOR Joël, 2003. *Le père et sa fonction en psychanalyse*. Ramonville Saint-Agne, Erès.
- DORLEIJN Gillis J. & VAN REES Kees, 2006. *De productie van literatuur: het literaire veld in Nederland 1800-2000*. Nijmegen, Vantilt.
- DÜRRENMATT Friedrich, 1970. *Ecrits sur le théâtre*. Paris, Gallimard.
- ECO Umberto, 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris, Grasset.
- ELIADE Mircea, 1959. *Initiation, rites et sociétés secrètes*. Paris, Gallimard.
- ELIADE Mircea, 1963. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard.
- ELIADE Mircea, 1969. *Le mythe de l’éternel retour*. Paris, Gallimard.
- ESCOLA Marc (éd.), 2002. *Le tragique*. Paris, GF Flammarion.
- FOUCAULT Michel, 1994. “Qu’est-ce qu’un auteur ?”, in FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits. T. I*. Paris, Gallimard.
- FREUD Sigmund, 1940. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. London, Imago Publishing.
- GENETTE Gérard, 1973. *Figures III*. Paris, Seuil.
- GOEDEGEBUURE Jaap, 2005. *Geloof als kunstgreep; christendom in de spiegel van romantiek en (post)moderniteit*. Nijmegen, Jaap Goedegebuure / Radboud Universiteit Nijmegen.
- GOEDKOOP Hans, 2004. *Een verhaal dat het leven moet veranderen*. Amsterdam / Antwerpen, s.n.
- GRAVEL Pierre, 1979. “Présentation”, in *Etudes françaises*, jg. 15, nrs. 3-4, pp. 3-6.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1970. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil.
- GREIMAS Algirdas Julien, 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil.
- GREIMAS Algirdas Julien & COURTÉS Joseph, 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.
- HAMEL Jean-François, 2006. *Revenances de l’histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, Les Editions de Minuit.

- HAMON Philippe, 1977. "Pour un statut sémiologique du personnage", in BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne C. & HAMON Philippe, *Poétique du récit*. Paris, Seuil, pp. 115-180.
- HAMON Philippe, 1997. *Texte et idéologie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- HENDRIKS Martijn & LAUWAERT Maaïke, 2006. "Een constante, duizelingwekkende omkering", in *Dietsche Warande & Belfort*, jg. 151, nr. 5-6, december, pp. 753-760.
- HERMAN Luc & VERVAECK Bart, 2002. "The Ethics of Riding. Narratology, Ideology and Ethics", in *Frame*, jg. 16, nr. 2, pp. 54-71.
- HERMAN Luc & VERVAECK Bart, 2005. *Vertelduivels. Handboek verbaalanalyse*. Brussel / Nijmegen, VUBPress / Vantilt.
- HERTMANS Stefan & DE PREESTER Helena, 2006. "Kwispelen met de angel. Vier brieven over ironie", in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, pp. 827-841.
- HERTMANS Stefan, 2007. *Het zwijgen van de tragedie*. Amsterdam, De Bezige Bij.
- HEYNDERS Odile, 2004. "Lijnen en geleidelijkheid: theorie en praktijk van de literatuurgeschiedschrijving in Nederland", in SWANBORN Joost R. 2004. *'Gij letterdames en gij letterheren'. Nieuwe mogelijkheden voor taalkundig en letterkundig onderzoek in Nederland*. Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.
- HUTCHEON Linda, 1995. *Irony's edge. The theory and politics of irony*. London / New York, Routledge.
- HUTCHEON Linda, 2001. "Politique de l'ironie", in SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*. Paris, Seuil, pp. 289-301.
- HUTCHEON Linda, 2004. "There will always be parody and irony", in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, nrs. 35-36, pp. 7-10.
- IEHL Dominique, 1988. "Grotesque ou réduction ? Quelques aspects du théâtre allemand du XXe siècle", in *Etudes germaniques*, nr. 1, pp. 97-107.
- IEHL Dominique, 1997. *Le grotesque*. Paris, Presses universitaires de France.
- JOOS Jean-Eernst, 1979. "La « catharsis » et le moment historique de la tragédie grecque", in *Etudes françaises*, année 15, nrs. 3-4, pp. 21-44.
- JOOSTEN Jos, 2008. *Misbaar. Hoe literatuur literatuur werd*. Nijmegen, Vantilt.
- JOOSTEN Jos & VAESSENS Thomas, 2004. "Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek", in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, nr. 12, pp. 340-355.
- JOUVE Vincent, 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, Presses Universitaires de France.
- JOUVE Vincent, 2001a. *La poétique du roman*. Armand Colin.
- JOUVE Vincent, 2001b. *Poétique des valeurs*. Paris, Presses Universitaires de France.
- JOUVE Vincent, 2003. "Le héros, effet de texte ou de contexte? Retranscription de l'exposé oral du 7-3-03", in *Les cahiers électroniques de l'imaginaire*, nr. 1,

- <http://www.e-montaigne.com/jsp/index.jsp?position=core&cidParution=139> (geraadpleegd op 31 augustus 2006).
- KAUFMANN Judith, 2005. "Esquisse d'un (auto)portrait du lecteur en parasite", in JOUVE Vincent (red.), *L'expérience de la lecture*. Paris, Editions l'improviste, pp. 15-33.
- KLIMIS Sophie, 2003. *Archéologie du sujet tragique. Pour une anthropologie philosophique de la tragédie*. Paris, Klimis.
- KORSTEN Frans Willem, 2005. *Lessen in literatuur*. Nijmegen, Vantilt.
- KORSTEN Frans Willem, 2008. "The Irreconcilability of Hypocrisy and Sincerity", in VAN ALPHEN Ernst (ed.), *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford, Stanford University Press.
- KOTT Jan, 1962. "Le Roi Lear', autrement dit 'Fin de Partie'", in *Les temps modernes*, année 18, nr. 194, juli, pp. 49-77.
- KOTT Jan, 1992. *Shakespeare notre contemporain*. Paris, Editions Payot.
- LACAN Jacques, 1986. "L'essence de la tragédie. Un commentaire de l'*Antigone* de Sophocle", in LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VII*. Paris, Seuil, pp. 283-333.
- LACAN Jacques, 1994. *Ecrits*. Paris, Seuil.
- LAZZARINI-DOSSIN Muriel, 2004. "Le tragique. Entre chimère et réalité", in LAZZARINI-DOSSIN Muriel (dir.), *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe et XXe siècles)*. Bruxelles, Peter Lang, pp. 37-56.
- LISSE Michel, 2001. *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*. Paris, Galilée.
- LISSE Michel, 2005. "C'est aujourd'hui demain", in *Cahiers internationaux de symbolisme. Demain, quelle civilisation ?*, nrs. 110-111-112, pp. 91-98.
- LISSE Michel, 2006. "La sémiosphère et ses frontières. De l'intérêt de la pensée de Youri Lotman pour une approche de l'histoire littéraire", in DRÖSCH Christian, ROLAND Hubert & VANASTEN Stéphanie (dir.), *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung. Festschrift für Ernst Leonardy – Les microcosmes littéraires. Limites et ouvertures. Hommage à Ernst Leonardy*. Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, pp. 195-203.
- LISSE Michel, 2007. "Hantologie de Paul Auster : lire avec ses fantômes", in GIUDICETTI GIAN PAOLO & SARDO Isabella (éd.), in *Il lettore "en abyme". Studi su Ariosto, Monteverdi, Molière, Svevo, Bassani, Fenoglio, Bene, Vargas Llosa, Auster e Vinci*. Louvain-la-Neuve, e-Monaigie, pp. 87-99.
- LOTMAN Youri, 1999. *La sémiosphère*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Limoges.
- MAFFESOLI Michel, 2003. *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris, La table ronde.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU Dominique, 2009. "Auteur et image d'auteur en analyse du discours", in *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, <http://aad.revues.org/index660.html> (geraadpleegd op 15 oktober 2009).

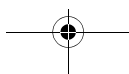
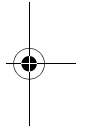
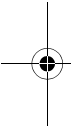
- MARION Jean-Luc, 1990. "Ce que nous montre l'idole", in *L'Idolâtrie*. Paris, La Documentation française.
- MEIZOZ Jérôme, 2004. "Postures d'auteur et poétique, (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)", in *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>, (geraadpleegd op 12 november 2009).
- MEIZOZ Jérôme, 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkine, Genève.
- MEIZOZ Jérôme, 2009. "Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur", in *Argumentation et analyse du discours*, nr. 3, <http://aad.revues.org/index667.html> (geraadpleegd op 15 oktober 2009).
- MEIZOZ Jérôme, 2011. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Slatkine, Genève.
- MARION Jean-Luc, 1991. *L'idole et la distance*. Paris, Grasset.
- MONDZAIN Marie-José, 1996. *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Seuil.
- MONGIN Olivier, 1998. *Paul Ricoeur*. Paris, Seuil.
- MONNEYRON Frédéric & THOMAS Joël, 2002. *Mythes et littérature*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MOOIJ Antoine, 1977. *Taal en verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse*. Meppel, Boom.
- NANCY Jean-Luc, 2000. *L'intrus*. Paris, Galilée.
- OST Isabelle, 2008. *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*. Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis.
- OWENS Craig, 1992. "The allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism", in OWENS Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, University of California Press.
- PIETERS Jurgen, 2007. "La mort de l'auteur mort", in *Septentrion*, jg. 36, nr. 4, 2007, pp. 39-44.
- PLOUVIER Paule, 1997. "L'expression moderne du tragique", in *Dires. Revue d'étude psychanalytiques*, nr. 2, pp. 117-126.
- POUILLOUX Jean-Yves, s.d. "Enonciation", in *Encyclopaedia Universalis*, online versie, www.universalis-edu.com (geraadpleegd op 29 juli 2008).
- PUZIN Claude, 2000. *La tragédie et le tragique*. Paris, Nathan.
- RIBARD Dinah & VIALA Alain, 2002. *Le tragique* (anthologie constituée et lecture accompagnée par Dinah Ribard et Alain Viala). Paris, Gallimard.
- RICOEUR Paul, 1977. "Le discours de l'action", in TIFFENEAU Dorian [dir.], *La sémantique de l'action*. Paris, Editions du Centre national de la Recherche scientifique, pp. 3-112.
- RICOEUR Paul, 1983. *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil.
- RICOEUR Paul, 1984. *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil.

- RICOEUR Paul, 1985. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. Paris, Seuil.
- RICOEUR Paul, 1988. "Le dieu méchant et la vision « tragique » de l'existence", in RICOEUR Paul, *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*. Paris, Aubier, pp. 167-488.
- RICOEUR Paul, 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- RICOEUR Paul, 2005. "La promesse, une parole qui engage. Entretien avec Olivier Abel", in DUPEUX Céline & MOUTON Jean-Luc (propos recueillis), *Pour Paul Ricoeur, Archives de Réforme*, 26 mei, <http://www.reforme.net/archive/article.php?num=3129&ref=557> (geraadpleegd op 27 april 2007).
- ROBERT Marthe, 1972. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard.
- ROBERTSON Alton Kim, 1996. *The grotesque interface. Deformity, Debasement, Dissolution*. Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.
- RONGIER Sébastien, 2007. *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*. Paris, Klincksiek.
- ROSEN Elisheva, 1991. *Sur le grotesque. L'ancien et le moderne dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- ROSIER-CATACH Irène, 2004. *La parole efficace. Signes, pratiques sacrées, institutions*. Paris, Seuil.
- SCHOENTJES Pierre, 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris, Seuil.
- SCHOENTJES Pierre, 2004. "Gentille fée ou vilaine socière. L'ironie: le jugement jugé", in *Texte. Revue critique et de théorie littéraire*, nrs. 35-36, Toronto, Trinity College, pp. 47-77.
- SCHOENTJES Pierre, 2006. "De fotograaf, 'tussenpersoon van de ironische verschijning van de dingen'", in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, pp. 727-741.
- SWANBORN Joost R. (red.), 2004. 'Gij letterdames en gij letterheren'. *Nieuwe mogelijkheden voor taalkundig en letterkundig onderzoek in Nederland*. Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.
- VAN ALPHEN Ernst, 1997. *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, Stanford University Press.
- VAN ALPHEN Ernst & KORSTEN Frans-Willem, 2004. "Hoe verder? Toekomstperspectieven in de studie van de Nederlandse letterkunde", in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, nr. 4, pp. 289-297.
- VAN DEN OEVER Annie, 2003. *Fritzi en het groteske*. Amsterdam, De Bezige Bij.
- VANDEVOORDE Hans, 2006. *De spiegel van Achilleus*. Nijmegen, Vantilt.
- VAN LUXEMBURG Jan, BAL Mieke & WESTSTEIJN Willem G., 2002. *Over literatuur*. Bussum, Coutinho.
- VANASTEN Stéphanie, 2005. *Kruiswoordraadsels en puzzles. Grotesk bij Hugo Claus en Günter Grass*. Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain (ongepubliceerd proefschrift).

- VANASTEN Stéphanie, 2006. "De poepe van de Puppe", in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, pp. 742-751.
- VANDENDORPE Christian, 1999. "Rhétorique de Derrida", in *Littératures*, nr. 19, pp. 169-193.
- VAUTHIER Bénédicte, 2004. "Bakhtine, théoricien de l'ironie. De la forme architectonique aux formes compositionnelles", in *Texte. Revue critique et de théorie littéraire*, nrs. 35-36, Toronto, Trinity College, pp. 137-171.
- VERVAECK Bart, 1999. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel / Nijmegen, VUBPress / Vantilt.
- VERVAECK Bart, 2006. *Littéraire belle-vaarten. Van klassiek naar postmodern*. Nijmegen, Vantilt.
- VERVAECK Bart, 2007a. "De kleine Postmodernsky: ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman", in BREMS Elke, BREMS Hugo, DE GEEST Dirk & VANFRAUSSEN Eveline (red.), *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*. Leuven, Peeters, pp. 133-167.
- VERVAECK Bart, 2007b. "Het lange leven van de literatuurstudie. Kroniek van de literatuurwetenschap", in *Neerlandica extra muros*, jg. 45, nr. 3, pp. 43-56.
- VERVAECK Bart, 2007c. "De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen", in *Vooy's*, jg. 25, nr. 2, pp. 6-17.
- VLEUGEL Thijs, 2002. "Meaning irony. The semantic complexity of irony", in *Frame*, vol. 16, nr. 2, pp. 72-81.
- WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, 2005. *Rite et littérature. Enjeux de la ritualité dans la littérature française contemporaine*. UCL, Louvain-la-Neuve.
- WELLNITZ Philippe, 1999. *Le théâtre de Friedrich Dürrenmatt. De la satire au grotesque*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- WELLNITZ Philippe, 2004. "Le grotesque littéraire – simple style ou genre à part entière?" in: OST Isabelle, PIRET Pierre & VAN EYNDE Laurent (éd.), *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 15-27.
- ŽIŽEK Slavoj, 1991. *Looking awry. An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge, Massachusetts / London, MIT Press.

3. Op videoband

- LOUTER Jan, 1998. *Frans Kellendonk. Letter en geest*. Den Haag, Letterkundig museum.





De ginkgo-boom, ook wel eens Japanse notenboom of waaiërboom genoemd, werd terecht een 'levend fossiel' genoemd (Charles Darwin, 1859): de soort bestond reeds toen de continenten nog niet gescheiden waren en (onder meer) bevolkt door de dinosaurïërs. Als uitgestorven beschouwd werd de ginkgo 'herontdekt' in het Japan van de vroege achttiende eeuw en via de Verenigde Oost-Indische Compagnie opnieuw geïntroduceerd in Europa en Amerika. Het verbaast dus niet dat de ginkgo symbool staat voor levenskracht en flexibiliteit onder zeer verscheiden omstandigheden.

Aan (extracten van) de ginkgo worden sinds de zestiende eeuw in China allerlei geneeskundige kwaliteiten toegeschreven, het bevorderen van de bloedcirculatie bijvoorbeeld of van het geheugen, meer in het algemeen het stimuleren van de hersenactiviteit.

Het blad wordt traditioneel ook als bladlegger gebruikt, niet alleen uit esthetische overwegingen, maar omdat het schade aan boeken door ongedierte zou tegengaan. De aantrekkelijke waaivorm van het blad heeft vele kunstenaars geïnspireerd in China en Japan, maar ook in de Art Nouveau-beweging bijvoorbeeld. Misschien het meest bekend is Johann Wolfgang Goethes pleidooi (1815) om in het tweelobbig blad eenheid in tweeheid te zien, een ideaal van liefde op hoog niveau. Bij uitbreiding staat Ginkgo voor intellectuele gemeenschap, voor eenheid in kwaliteit, met respect voor de verscheidenheid in disciplines en uitdrukkingsvormen.

Om al deze redenen heeft Academia Press Ginkgo gekozen voor haar aparte imprint, symbool voor haar engagement als *gatekeeper*. Dit label staat borg voor een hoogstaande wetenschappelijke kwaliteit en is het resultaat van een wetenschappelijke selectie- en opvolgingsprocedure (met onder andere externe peer review en begeleiding door de verantwoordelijke wetenschappelijke kwaliteitsbewaking van Academia Press). Het Ginkgo-fonds richt zich in eerste instantie op onderzoek in de humane en sociale wetenschappen. Onderzoekers worden bij deze uitgenodigd om hun voorstellen in te dienen volgens de procedure beschreven op www.academiapress.be.

Verschenen eerder in dit fonds:

- B. Biebuyck, G. Buelens, K. De Moor, B. Keunen, G. Martens, D. Praet, A. Roose & W.M. Verbaal, *Negen muzen, tien geboden. Historische en methodologische gevalstudies over de interactie tussen literatuur en ethiek*, 2005.
- Nathalie Gontier & Katrien Mondt, *De nieuwe taalwetenschappen. Dynamisch inter(- en trans)disciplinair taalonderzoek*, 2005.
- Peter Tom Jones & Roger Jacobs, *Terra Incognita. Globalisering, ecologie en rechtvaardige duurzaamheid*, 2006. (Tweede editie, 2007)
- Isabelle Devos, *Allemaal beestjes. Mortaliteit en Morbiditeit in Vlaanderen, 18^{de}-20^{ste} eeuw*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2006.
- Pieter Borghart, *In het spoor van Emile Zola. De narratologische code(s) van het Europese naturalisme*, 2006.
- Arthur Cools, Sabine Hillen, Vivian Liska & Erik Oger (reds), *De macht van de sirene. Kennis en verleiding in de moderniteit*, 2007.
- Nele Bracke, *Een monument voor het land. Overheidsstatistiek in België 1795-1870*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2008.
- Thomas Crombez, *Het Antitheater van Antonin Artaud. Een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie. Toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*, 2008.
- Tineke De Pauw, Matthias Lefebvre & Jacques Van Keymeulen, *Woordenboek van de Vlaamse Dialecten. Algemene Woordenschat, Aflevering 6: School en Kinderspelen*, 2008.
- Tim Soens, *De spade in de dijk? Waterbeheer en rurale samenleving in de Vlaamse kustvlakte (1280-1580)*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2009.
- Christophe Verbruggen, *Schrijverschap in de Belgische belle époque. Een sociaal-culturele geschiedenis*, 2009 (co-editie met Vantilt).
- Sascha Bru & Anneleen Masschelein (reds), *Tijding en tendens: Literatuurwetenschap in de Nederlanden*, Cahier voor Literatuurwetenschap 1 (2009).
- Roxane Vandenberghe, Veronique De Tier & Magda Devos, *Woordenboek van de Vlaamse Dialecten. Landbouwwoordenschat, Aflevering 12: Kleinvee*, 2009.
- N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman & B. Keunen (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, 2010.
- Ellen Simon, *Voicing in Contrast: Acquiring a Second Language Laryngeal System*, 2010.
- Hubert Roland & Stéphanie Vanasten (éd.), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Cahier voor literatuurwetenschap 2 (2010).
- Pieter Borghart & Koen De Temmerman, *Biography and Fictionality in the Greek Literary Tradition*, Phrasis 51,1 (2010).
- Christophe Madelein, *Juigchen in den adel der menschelijke natuur. Het verhevene in de Nederlanden (1770-1830)*, 2010.



Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde & Bart Vervaeck (red.), *Jan Walravens en het experiment*, SEL-Reeks 1, 2011.

Pieter Dhondt, *Un double compromis. Enjeux et débats relatifs à l'enseignement universitaire en Belgique au XIX^e siècle*, 2011.

Reinoud Vermoesen, *Marktoegang en 'commerciële' netwerken van rurale huishoudens. De regio Aalst 1650-1800*, Reeks Historische Economie en Ecologie, 2011.

Laurent Rasier, Vincent van Heuven, Bart Defrancq & Philip Hiligsmann (red.), *Nederlands in het perspectief van uitspraakverwerving en contrastieve taalkunde*, Reeks Lage Landen Studies 2, 2011.

Lars Bernaerts & Jürgen Pieters (red.), *Hermeneutiek in veelvoud*, Cahier voor literatuurwetenschap 3 (2011).

Dolores Ross, Arie Pos & Marleen Mertens (red.), *Ieder zijn eigen Arnon Grunberg. Vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonië, Portugal en Roemenië*, Reeks Lage Landen Studies 3, 2012.

