

WACHTEN OP DE ANDROGYN

Paratopie, scenografie en ethos aan de hand van Jan Emiel Daeles *Een placenta, De achtervolgers en De moedergodinnen*

Matthieu Sergier

Université Saint-Louis – Bruxelles / Université catholique de Louvain

Het begrip *ethos*, het louter discursieve zelfbeeld van een schrijver of een spreker, is binnen het letterkundige onderzoek snel ingeburgerd. Ethos is bekend geworden door het werk van de Israëlische retorica-specialiste Ruth Amossy (1999 & 2010), de Franse linguïst Dominique Maingueneau en de Zwitserse socioloog Jérôme Meizoz. Maingueneau toetste het begrip aan de literatuur in *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004). Meizoz introduceerde in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (2007) naast *ethos* een ander begrip, *posture*, dat hij definieerde als: 'la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire' of nog: 'l'"identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public' (Meizoz 2007: 18).

Uit de confrontatie van ethos en posture ontstond een boeiend collegiaal debat dat niet beperkt bleef tot een terminologische discussie – Meizoz (2009) stelde een precieze omschrijving van de begrippen voor om overlappingsen te vermijden – maar ook ruimte liet voor terreinwerk. Zo wijdde het online tijdschrift *Argumentation et analyse du discours* (<http://aad.revues.org/>) een themanummer aan de discussie, waarin Meizoz een duidelijk onderscheid maakte tussen postuur, ethos en Ruth Amossys begrip 'image d'auteur'. Ook *COntEXTES* (<http://contextes.revues.org/>) boog zich in zijn achtste nummer over het begrip postuur.¹ Zowel van ethos als van postuur wordt blijkbaar veel verwacht als instrument om tekstanalyse opnieuw met een studie van de auteursfiguur te verbinden en nieuwe bruggen te slaan tussen tekst en context.

Toch blijkt het aantal publicaties die het ethos aan een fictionele tekst toetsen relatief gering. Saint-Amand & Vrijdaghs (2011) schrijven in het themanummer van *COntEXTES* (over het nauw aan het ethos verwante begrip postuur): 'On considère pour notre part qu'il vaut mieux restreindre le champ d'application du concept de posture aux seuls textes (oraux ou écrits) autobiographiques'. Daarvoor steunen ze op Meizoz, die terughoudend is om fictie met realiteit te verbinderen.

1. Ook vermeldenswaard is het discussieseminarie en de studiedag over 'ethos' die van februari 2012 tot juni 2012 aan de KU Leuven werden georganiseerd alsook een artikel van Jeroen Dera (2012) over Hans Faverey.

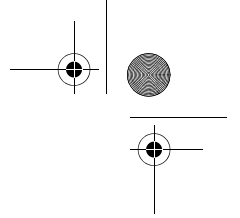
den, wat niet betekent dat hij de band tussen beide werelden volledig verwerpt. Het themanummer van *Argumentation et analyse du discours* bevat slechts twee bijdragen die op een overtuigende wijze de bruikbaarheid toetsen van het begrip ethos in fictionele teksten: een bijdrage van Michèle Bokobza Kahan over ethos en metalepsis en een artikel van Ruth Amossy waarin zij gebruik maakt van Jonathan Littells roman *Les Bienveillantes* (2006).

In mijn bijdrage zou ik voor een ander perspectief willen kiezen door naast het ethos ook Maingueneaus begrippen ‘scenografie’ en ‘paratopie’ te betrekken. ‘[L]’ethos n’est qu’une composante de la scénographie et cette dernière est relative au genre de discours et éventuellement au positionnement de l’auteur. Cela n’a donc pas grand sens d’isoler l’ethos, de le considérer en lui-même’, schrijft Maingueneau (2012: 216). De relevantie van die stelling wil ik verifiëren door middel van een tekstanalytische benadering van drie romans van de Vlaamse schrijver Jan Emiel Daele (1942-1978), die ‘[o]mwille van hun thematische verwantschap’, zo staat te lezen, ‘gewoonlijk als een cyclus [worden] beschouwd’²: *Een placenta* (1969), *De achtervolgers* (1974) en *De moedergodinnen* (1975). De keuze voor een cyclus, in plaats van één roman moet mij in staat stellen om eventuele evoluties van de ethè in het licht van de paratopie bloot te leggen. Ik wil mij zoveel mogelijk toespitsen op een tekstinterne aanpak van de beeldvorming rond de schrijver. Over Daele werd bitter weinig gepubliceerd. Hij wordt vooral herinnerd als een auteur die op Valentijnsdag zijn vrouw vermoordde, zichzelf van het leven beroofde en zijn nog geen drie jaar oude zoontje ouderloos achterliet. Deze bijdrage kan de gelegenheid vormen om de macabere beeldvorming rond Daeles postuur zo niet te corrigeren, in ieder geval te nuanceren.

Paratopie, scenografie en ethos

De term ‘paratopie’ uit de ondertitel van Maingueneaus *Le discours littéraire*, verwijst naar het feit dat de schrijver als zodanig niet over een wel bepaalde ruimte beschikt. Hij is een figuur ‘dont l’énonciation se construit à travers l’impossibilité même de s’assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société’ (Maingueneau 2004: 85). Het is die wankelende positie van de schrijver, dat problematische toebehoren tot de maatschappij én tot het literaire veld, die als basis dient voor de schepping van een oeuvre, zegt Maingueneau. Paratopie mag volgens hem niet met ‘marginaliteit’ verward worden, hoewel het begrip vaak met een ruimtelijke paradox overeenstemt (zijn plaats niet vinden, steeds van plaats veranderen). De reden daarvoor is dat paratopie tot het creatieve proces zelf

2. Zie bijvoorbeeld <http://www.literair.gent.be/html/lexicondetail.asp?ID=5&AID=221&cl=D> (laatst geraadpleegd op 12 juli 2013) of de website *Schrijversgwijs* (<http://schrijversgwijs.be/schrijvers/daele-jan-emiel/>).



behoort en tegelijk dat creatieve proces omvat. Daardoor komt een wederzijdse dynamiek tot stand:

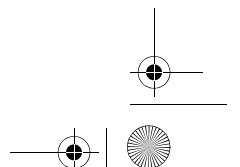
Ni support ni cadre, [la paratopie] enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi: faire œuvre, c'est d'un seul mouvement produire des énoncés et construire par là-même les conditions qui permettent de la produire. Structurante [sic] une énonciation et structurée par elle, la paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit. (Maingueneau 2003)

Het paratopische tweerichtingsverkeer laat volgens Maingueneau sporen achter in de literaire tekst. Hier en daar bevat de tekst signalen van '*embrayage paratopique*' tussen tekst en context en omgekeerd. Dat overschakelen gebeurt door middel van uiteenlopende elementen die 'participent à la fois du monde représenté par l'oeuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde' (Maingueneau 2004: 96). Voor Maingueneau is de tekst dus niet zomaar een loutere afspiegeling van de realiteit. Eerder wordt de tekst beschouwd als de encenering van een vertelsituatie waarbij een variërende graad van herkenning betrokken wordt. De tekst fungeert dan ook volgens een 'scenografie' die zowel kan steunen op paratekstuele gegevens als titel, genre aanduiding, voorwoord, als op diëgetische gegevens, zoals vertelscènes (Maingueneau 2004: 192):

À chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une 'scénographie'. [...] Une scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner: elle se *montre*, par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte. À la théâtralité de la 'scène', le terme de 'scénographie' ajoute la dimension de graphie. [...] La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient. (Maingueneau 2004: 192-193)

Ook het ethos behoort voor Maingueneau tot de scenografie. Toch beseft hij dat het tekstuele zelfbeeld van de auteur niet volledig door de tekst geschapen wordt. Hij verliest niet uit het oog dat het ethos ten slotte een door de lezer samengestelde constructie is die door een reeks sociale en historische stereotypen wordt bepaald. Het ethos kan daardoor in een meer of mindere mate van lezer tot lezer wisselen (Maingueneau 2012: 215-217).

Uit wat volgt zal blijken in hoeverre het ethos van Daele als jonge experimentele schrijver die over eigen ervaringen schrijft – zo laten de paratekstuele gegevens vermoeden – aanleunt bij een encenering, op diëgetisch vlak, van het kunstenaarschap als paratopisch bedrijf bij uitstek. Tegelijk zal ook duidelijk worden hoezeer de paratopie die het kunstenaarschap kenmerkt, zich niet tot de tijdruimtelijke opstelling van het kunstbedrijf beperkt maar ook bepaald wordt door de afbakening van identiteit, lichaam en geslacht.



Daeles paratekst

Het eerste onderdeel van de scenografie waarmee de lezer geconfronteerd wordt, is meestal de paratekst. Dat onderdeel van een tekst heeft een aankondigende functie. Een klassiek voorbeeld daarvoor is de genre-aankondiging. Hierdoor voelt de lezer zich aangesproken om de voorkeur te geven aan één bepaald leesmodel. Wat de ethosproblematiek betreft, mag niet over het hoofd gezien worden dat de paratekst uit een reeks beslissingen voortvloeit die behalve door de uitgever in de meeste gevallen door de auteur werden genomen. In dat opzicht kan de paratekst ook beschouwd worden als een belangrijk onderdeel van de institutionele positioneringdaad van de schrijver.

Wat kan in de paratekst van de drie romans over het schrijversethos gelezen worden? *Een placenta*, *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* werden bij Manteau uitgegeven, de laatste twee als Marnixpocket, terwijl *Een placenta* in de reeks 'Vijfde Meridiaan' belandde. Achterin *Een placenta* wordt vermeld dat de reeks zich tot lezers 'met een jonge geest' richt en literatuur wil publiceren die 'geënt is op de grote lijnen van de hedendaagse wereldliteratuur, ofwel naar vorm en inhoud revolutionair, gedurfd, ongewoon is'. Daele wordt hier geënceneerd als jonge en vernieuwende schrijver die niet bang is om te experimenteren. Op het achterplat wordt nog aanvullende biografische informatie gegeven. Op de linkerzijde van de flap, onder een blijkbaar met houtskool uitgevoerd portret van de hand van Dees de Bruyne, staan leeftijd en studie van de auteur te lezen alsook het feit dat de auteur de tijdschriften *Yang* en *Daele* oprichtte en redacteur is van *Totens*. De neutrale toon waarmee die informatie bij de lezer wordt gebracht, contrasteert met de sensatiezucht waarmee Daele en zijn boek op de rechterzijde worden gepresenteerd: '[H]et officiële debuut van de jonge Vlaamse auteur Jan Emiel Daele, die wegens zijn non-conformistische teksten en agressieve oneman tijdschrift "daele" herhaaldelijk in het nieuws kwam.' Hierop volgt een korte presentatie van de inhoud, onder meer 'het probleem van het schrijven en het kunstenaarschap enerzijds, en het probleem van de mogelijke grenzen van de zelfexploratie' anderzijds. Het boek bevat dus een reflexieve thematiek: de schrijver behandelt problemen die zowel betrekking hebben op de verkenning van het 'ik' als op het schrijversbestaan. Dat die 'zelfexploratie' niet van een leien dakje gaat, laat het aan W.F. Hermans' roman *Nooit meer slapen* (1966) ontleende motto vermoeden: 'Het spiegeltje is zo klein, dat als ik mijn neus en ogen erin zien kan, mijn oren onzichtbaar zijn. Als ik mijn kin bekijk, kan ik mijn ogen niet zien. Zelfs als ik het op armslengte van mij afhoud, kan ik er nog mijn hele gezicht niet in weerkaatsen.' Het is niet mogelijk om een totaalbeeld van de identiteit weer te geven. Het ene detailleren veronderstelt dat het andere verwaarloosd wordt, of buiten zicht blijft. Wie al te precies wil werken, komt nooit tot een coherent, laat staan harmonieus en overzichtelijk geheel. De lezer die paratekst met hoofdttekst associeert, voelt zich dan ook uitgenodigd om het boek te beschouwen als het verslag van een bewust fragmentaire zelfexploratie die, parallel hiermee, met de ver-

kenning van het schrijversbestaan samenvalt. Dat de schrijver daarvoor van zijn eigen ervaring uitgaat, wordt niet letterlijk gezegd, maar niets belet de lezer om een verband te leggen tussen het boek en het schrijversbeeld dat hij koestert voordat hij begint te lezen – het laatste duidt Maingueneau aan met de term ‘ethos prédiscursif’ (Maingueneau 2004: 204-206). Die neiging wordt nog aangewakkerd door het stereotiepe vermoeden van een lezer dat wanneer een schrijver over het schrijversbestaan schrijft, dat verslag wellicht op eigen ervaring steunt.

De paratekstuele uitnodiging om het boek te lezen als constructie van een uit close-ups bestaand schrijversethos, dat bijdraagt tot een zekere beeldvorming van de schrijver Daele, wordt door twee bijkomende elementen ondersteund. Ten eerste bevat *Een placenta* geen genre-aanduiding, waardoor de lezer meer leesvrijheid wordt gegund. Hier wordt fictie noch non-fictie aangekondigd. Wel draagt het boek als ondertitel *oriëntatie*, wat gezien het achterplat op een zekere existentiële oriëntatie zou kunnen wijzen. Op de titelpagina van de twee volgende boeken staat wel de genre-aanduiding ‘roman’, wat wel degelijk op een fictionele inhoud duidt.

Het tweede element is de onder het motto gedrukte opdracht: ‘Voor Dees de Bruyne (bijzonder) en anderen: elke gelijkenis met figuren of gebeurtenissen uit de werkelijkheid is toeval.’ Op het eerste gezicht hebben we hier te maken met een onschuldige opdracht ter attentie van de maker van Daeles portret op het achterplat, waarin de lezer uitgenodigd wordt om een duidelijke scheiding tussen fictie en werkelijkheid te maken. Het boek zou dus wel als fictie gelezen moeten worden. De inhoud van de opdracht wordt echter problematischer zodra een verband gelegd wordt met de diëgese. Daarin treden twee vertellers op: Willem en Nelly. Beide richten zich via hun geschriften tot éénzelfde intradiëgetische *narra-tee*, een kunstschilder die hen blijkbaar niet leest. Door Willem wordt dat personage André genoemd. Een afleiding daarvan is ook Dees, zoals hij door Nelly wordt genoemd. Zo treedt meteen interferentie op tussen de wereld in de tekst en buiten de tekst, en blijkt de uitnodiging om geen verband te leggen tussen diëgesis en realiteit achteraf bekeken een ironische hint om dat misschien toch te doen. Het personage Dees zou wel eens de schilder Dees de Bruyne kunnen zijn, en toch weer niet. De lezer wordt enerzijds aangemoedigd om zich niet tot een autonomistische lectuur te beperken maar tegelijkertijd wordt hij ook aangespoord om de verwijzingen naar de buiten de tekst gelegen werkelijkheid met een korreltje zout te nemen.

De kافت van *Een placenta* is, typisch voor de reeks Vijfde Meridiaan, te abstract om een vanzelfsprekend verband met de diëgese te doen ontstaan.³ Voor de volgende twee boeken is dat wel het geval. De kaften van *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* tonen illustraties van Robert Nix die duidelijk de erotische inhoud van de romans aankondigen. Dit stemt overeen met de informatie die op het achterplat te lezen staat en die zich, in tegenstelling tot *Een placenta*, tot een korte

3. In verband met de vormgeving van de Vijfde Meridiaan verwijs ik naar Kevin Absilis (2009: 422-427).

inhoudelijke beschrijving beperkt. Er worden dus geen gegevens verstrekt over het werk van de auteur, maar de inhoud wordt wel, wat *De achtervolgers* betreft, als volgt omschreven: '[d]e extatische liefde van een jonge man en een jonge vrouw, elkaar ongeremd en hevig minnend [...]. Erotiek behoort tot de ontspanningsmogelijkheden.' En op de achterflap van *De moedergodinnen* staat te lezen dat 'veelvuldig het liefdesspel [beoefend wordt]'. Het achterplat van *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* wordt verder volledig in beslag genomen door een foto van de auteur die in een tuin poseert. In het geval van *De moedergodinnen* is dat met een baby op de arm.⁴ Opnieuw zien die foto's er na de lectuur van het boek minder onschuldig uit dan op het eerste gezicht lijkt, zodat er opnieuw interferentie optreedt tussen diëgese en de wereld buiten de tekst: de inhoud van *De achtervolgers* en *De moedergodinnen* lijkt een heidense agrarische leefwijze te propageren en alle drie de teksten monden uit in een nieuwe geboorte. Bovendien blijkt uit tal van passages in *De moedergodinnen* dat moederschap niet per se seksegebonden is, zoals ik verder nog zal aantonen.

Al lezend vloeien, naar binnen toe

Het door de paratekst aangekondigde ethos van de experimentele schrijver zet zich voort in de hoofdtekst, die uit verschillende autobiografische genres bestaat. Het experiment wordt wel niet zodanig uitgevoerd dat er geen structuur meer in te duiden valt. Correspondentie en dagboek lossen elkaar met een strakke regelmaat af. Die strenge indeling staat wel in schril contrast met *De moedergodinnen*. Ook daar is de tekst met dagboeknotities doorspekt maar de overgang van het hoofdverhaal naar de ingebedde dagboeknotities is niet altijd duidelijk, waardoor het experiment meer opvalt. Daartegenover bestaat *Een placenta* uit negen hoofdstukken die elk uit twee teksten bestaan: een brief van de hand van Willem en een dagboekfragment geschreven door Nelly. Alleen het laatste hoofdstuk blijft beperkt tot een brief van Willem.⁵ Met zijn brieven wil hij het 'verhaal' (7) van André schrijven. Hij verstuurt ze niet (36) maar als hij op de laatste bladzijde beseft dat zijn relaas bijna klaar is, beslist hij om 'het [André] binnen enkele dagen [te] laten lezen' (116). Ook Nelly wil haar dagboek aan Dees laten lezen als het af is. Haar notities bevatten trouwens talrijke passages waarin zij zichzelf als dagboekschrijfster enceneert: 'Eindelijk. Dees is hier geweest en ik ben in de war. Ik had vlug mijn schrift onder de zetel gegooid. Nu heb ik het weer te voorschijn gehaald. Ik laat het Dees lezen als het vol is. Nu is hij naar Willem om verslag uit te brengen van wat hem is overkomen' (78).

4. Het gaat in feite om Dael's zoonje Marius, kan men lezen in Brouwers (1984: 29).

5. Françoise Simonet-Tenant (2012) heeft aangetoond dat de afstand tussen beide genres in feite veel kleiner is dan men zou denken.

Willem en Nelly zijn dus twee personages die, elk op hun manier, een zeker schrijversstatuut ensceneren. Willem wordt geënceneerd als de schrijver van een boek over de gebeurtenissen die zich in *Een placenta* afspelen. Het staat niet vast of dat boek letterlijk met de inhoud van *Een Placenta* overeenstemt. Zijn werk laat hij naarmate hij vordert aan Nelly lezen. Tussen beide vertellers ontstaat daardoor een machtsverhouding. Aangezien Nelly het verhaal van Willem leest waarin zij zelf als personage optreedt, kan zij reageren. Toch blijft Willem als auteur het laatste woord hebben. Een treffend voorbeeld is een passage waarin Nelly het over compromitterende details heeft die in Willems boek opgenomen werden. In die passage wordt ook verwezen naar omstandigheden die tot Claus' *Omtrent Deedee* (1963) te herleiden zijn:

Wat ik zeker niet mag vergeten op te tekenen [...] is het feit dat Dees' vriend [Willem] iets over ons aan het schrijven is. Over ons allemaal, zei hij vaag. En dat maakte mij nieuwsgierig. Ik mocht het eerste hoofdstuk lezen en het ontstelde mij. Ik begreep dat ik op onze talrijke praat- en braspartijen sommige dingen te veel had verteld. Ik vertrouwde Dees' vriend en ik vertrouw hem nog. [...] Ik ben bang voor Gerard. Als hij te weten komt dat een buitenstaander op de hoogte is van wat vroeger op de pastorie gebeurde gooit hij er mij voor altijd uit. Zoals hij zijn vroegere vriend Hugo Claus, die ook schrijver is, eruit gooide. [...] Dees' vriend (ik zal hem maar Willem noemen) heeft in elk geval beloofd de voor mij zo gevaarlijke passages uit dat eerste hoofdstuk te schrappen. (16)

Als het boek dat Willem aan het schrijven is, niet met *Een placenta* overeenstemt, bestaat de mogelijkheid dat hij zijn woord heeft gehouden. Als beide boeken toch dezelfde zijn, zou dit veronderstellen dat hij een onbetrouwbaar personage is en een verwarring zaaiende verteller. Verder zou dit veronderstellen dat hij op een of andere manier de hand op Nelly's dagboek heeft kunnen leggen. Een dergelijke situatie zou ironisch zijn: Willem zou zijn woord gehouden hebben door in zijn eigen relaas geen vertrouwelijke informatie op te nemen, maar onbetrouwbaar zijn door die compromitterende informatie niet uit Nelly's bladzijden te schrappen. Dat Nelly Willem maar weinig mag vertrouwen, zou op zich ook niet zo verrassend zijn, gezien de vrouwenhaat die hij in zijn teksten op een arrogante toon etaleert.

Het boek kan dus ten minste op twee verschillende manieren gelezen worden, wat op een dubbelzinnig leescontract duidt. Ook hier zijn er gevolgen voor Daeles ethos: hij treedt op als een schrijver die met verschillende genres en verschillende vertelniveaus experimenteert, overeenkomstig de avant-gardistische poëtica waar de reeks Vijfde Meridiaan voor staat.

Over het schrijversethos in *Een placenta* valt nog meer te vertellen. Het boek berust op twee duidelijk gescheiden vertelscènes die twee verschillende manifestaties van een schrijversbewustzijn weergeven: een mannelijk en een vrouwelijk. Dat draagt bij tot het ethos van een schrijver die in staat is om zich in de beleevingswereld van de twee verschillende geslachten in te leven. Die schrijver zou

met andere woorden in staat zijn om zich zowel in een vrouwelijk als in een mannelijk bewustzijn thuis te voelen. Dat ethos van een tweeslachtig bestaan heeft vooral betrekking op schepperfiguren. Tweeslachtigheid blijkt in Daeles proza door talrijke motieven voor te komen. Zo ensceneren, in *De moedergodinnen*, de personages Dimitri en Cybele de samensmelting van hun beider lichamen voor een spiegel: ‘Stukken van ons lichaam over en in elkaar, er zit een penis aan jouw rug, draai je eens om. En nu draag ik jouw borsten. Ik probeer ze met mijn vingers aan te raken’ (33). Samensmeltende lichamen komen ook in Dimitri’s dromen voor: ‘parelende kittelaars op glanzende eikels vrouwen in vrouwen en jongens in jongens en vrouwen ze groeien allen in elkaar’ (77).

Het in elkaar overvloeien is een van de belangrijkste motieven die de drang naar een androgyn schepperstatuut ondersteunen. Naast eerder vermelde voorbeelden kunnen ook sommige narratologische experimenten dit illustreren. In het voorlaatste hoofdstuk van *Een placenta* lijken het bewustzijn van Willem en dat van André plotseling nog maar één bewustzijn te vormen:

Je [André] hebt mij [Willem] werkelijk verbaasd toen je me vertelde dat je samen met Nelly en Micheline heel de nacht had gevrijd en geslapen [...]. Jij lag in het midden, Nelly aan je linker-, Micheline aan je rechterzij; ze streelden je beiden [...]. Jij draaide je om en deed alsof je sliep; ze kusten elkaar en wanneer Nelly haar opnieuw begon te strelen sloeg Micheline wild d'r armen om haar [...]; het is zo goed, zó goed, murmelde Micheline, en ik hoorde ze aan elkaars tong zuigen, ik hield me muisstil [...]. [Z]e vingerden aan mijn rug maar ik gaf geen teken van leven; ik zal het je leren bij jezelf doen, hoorde ik Nelly fezelen, en ik wist hoe ze Michelines hand greep en oordeelkundig haar vingers bewoog tot ze alleen verder kon. (98-99)

De samensmelting van beide identiteiten – in tegenstelling tot de volgende romans gaat het hier nog om twee mannen – wordt door het slot van de roman bevestigd. Willem kijkt er naar een zelfportret van André. Het schilderij toont hoe hij in een onzichtbare spiegel staart, met daarboven de tekst: “‘ik en mijzelf’”. In de weerspiegeling van André herkent Willem zijn eigen gezicht: ‘Je onheilspellende blik, die twee doordringende ogen kijken brandend – naar mij’ (116).⁶

Het narratologische experiment met het vloeimotief wordt in *Een placenta* doorgedreven. Terwijl Willem en André in het slot van *Een placenta* een soort Siamese tweeling vormen – de voorlaatste alinea eindigt met: ‘pas nu zijn we geboren’ (116) – ensceneert *De achtervolgers* een vertelstroom waarin de stem van de extradiëgetische verteller, samen met de dialogen tussen de hoofdpersonages Chris en Solange, een dusdanige wirwar vormen dat het voor de lezer soms niet helemaal duidelijk is wie eigenlijk aan het woord is. In het volgende voorbeeld zit het paar in een café te praten:

6. Een dergelijke ervaring herinnert trouwens aan wat de Franse filosoof Jacques Derrida ‘hypothèse de la vue’ noemde: een analyse van de spiegelervaring die de persoon beleeft als hij naar een zelfportret staart (Derrida 1990: 65).

hij glimlacht, bestelt nog twee koffie, rekent meteen af, stopt het bierviltje weg, weet je hoe laat het is, vijf over een, de nieuwsberichten op de radio zijn al bezig, straks moet ik opstappen naar het kantoor, dan loop ik een eindje met je mee, als je 't goed vindt, fijn, door de beslagen ruiten kijkt hij naar buiten, de mensen haasten zich in een floers van regen voorbij.
(11)

Opmerkelijk is dat met een dergelijke vertelling Daeles ethos als experimentele auteur steeds bevestigd wordt, ondanks het feit dat de roman niet meer in de reeks Vijfde Meridiaan verscheen. Daar komt nog bij dat vanaf de voordehandse titel boven en onder de kantlijn gedateerde uittreksels uit nieuwsberichten staan, van 25 december 1972 tot 24 december 1973. Samen vormen ook zij een doorlopende tekstuele stroom die de indeling van het boek volledig negeert.⁷ In de berichten komen onder meer aan bod: het Arabisch-Israëliësch conflict, de oorlog in Viëtnam, de Franse kernproeven in de Stille Oceaan, het Griekse kolonelsregime, de Koude Oorlog, het Watergate-schandaal, enz. Beide teksten beginnen min of meer op hetzelfde moment aangezien de ontmoeting tussen Solange en Chris op 22 december 1972 plaatsvindt. Het is echter niet duidelijk wanneer de roman eindigt.

Achtervolging versus paratopie

Zoals verder zal blijken, zou het voor een verklaring van de titel *De achtervolgers* voorbarig zijn om zich tot de nieuwsstroom boven en onder de hoofdtekst te beperken. Al snel staat vermeld dat de achtervolgers 'alom' (7) aanwezig zijn. Uiteraard kan de randtekst met zijn onophoudelijke onheilspellende informatiestroom beschouwd worden als een bedreiging voor de hoofdtekst, die zich vooral toespitst op het liefdesverhaal tussen Chris en Solange. Hier en daar ontstaan zelfs interferenties, bijvoorbeeld doordat de radio hoorbaar is terwijl Chris en Sol elkaar aan de lijn hebben: 'ik hoor je zo uit de verte, en er zit een vreemd geluid op de lijn, net andere stemmen, het is de radio schatje het zijn de nieuwsberichten' (43-44).

Dat de berichten uit de wereld een bedreiging kunnen vormen, impliceert niet dat Chris en Solange er geen interesse voor tonen. Chris houdt bijvoorbeeld mappen bij met krantenknipsels. Maar wie het verhaal aandachtig leest, beseft dat vooral de persoonlijke geschiedenis – waaronder de jeugdtrauma's – Chris achtervolgt: het kerkelijke en ouderlijke gezag, de repressieve seksuele opvoeding, de armoede, de schaamte voor een werkloze vader.⁸ In het volgende voorbeeld, waarin de associatie met de achtervolgers duidelijk is, moet Chris als kind aan de

7. Wat uiteraard herinnert aan de opmaak van het haast twintig jaar eerder verschenen *Menuet* (1955) van Louis Paul Boon.

8. Eigenlijk veel van datgene waartegen de jeugd eind jaren zestig in opstand kwam.

MATTHIEU SERGIER

klas het beroep van zijn vader noemen: ‘achtervolgers onheilspellende onafwendbaar, jij komt rillend overeind en de leraar roept geen beroep dat bestaat niet! en doodsbang prevel je hij is werkloos meneer en de leraar buldert dat is geen beroep steenezel’ (55). Zo bekeken zijn de achtervolgers de elementen die het personage aan zijn verleden herinneren, de vinger leggen op het feit dat het persoonlijke verleden niet zomaar uitgewist kan worden, dat het blijft voortwoekeren en het huidige geluk blijft bedreigen.

Vandaar de drang om apart te gaan leven, niet per se naast de geopolitieke gebeurtenissen maar in een paratopische tijdruimte aan de rand van de directe maatschappelijke omgeving. Voor het creatieve proces bij de schepperfiguur en voor de encenering van dat proces zal dat marginale bestaan uiteraard beslissend zijn.⁹ Het is die paratopische dynamiek – de diëgetische tijdruimtelijke opstelling tegenover de achtervolgers – die ten grondslag ligt aan een artistieke creatie, die de paratopische opstelling ook zal bekrachtigen. Hierin kan een ‘paratopische embrayeur’ gezien worden: de diëgetische paratopische positionering en het artistieke proces dat die positionering bewerkstelligt, worden door de literaire tekst als object, dat wil zeggen als eindproduct van een literair project, geëchood. Ze dragen zo bij tot de institutionele beeldvorming rond de schrijver van het boek.

In *Een placenta* is Nelly de uitbaatster van een bordeel in de buurt van Gent. Zowel Nelly als Willem en André leiden er een liederlijk nachtelijk bestaan. André probeert met zijn kunst te overleven. Willem is werkloos en leeft op de rand van de armoede. Die scenografie laat echter zien hoe juist dat perifere bestaan, waar de personages zo anders dan de goegemeente zijn, de kunstscheping ondersteunt. De driehoek die Nelly, Willem en André samen vormen, bevindt zich niet naast de maatschappij maar behoort ertoe. Maar binnen die maatschappij leven zij radicaal anders:

Ik weet niet of jij [André] ook zo intensief die enorme verandering in je eigen leven ervaren hebt ‘niet meer te werken’, om weer eens een uitdrukking van de maatschappij, van onze omgeving, te gebruiken, wij zijn inderdaad ingesloten door de maatschappij, en ‘geen geld meer te verdienen’, maar niemand begrijpt hoelang jij met een doek in je hoofd overvol i.p.v. leeg rondloopt, hoelang ik op een verhaal of een hoofdstuk tob tot het mij opjaagt, of hoeveel tekeningen jij al woedend kapot hebt gescheurd, of hoe krampachtig traag ik soms op dat spierwitte papier vooruitkruip, niemand begrijpt dat, nee, wij zijn luilakken, wij zijn parasieten. (26)

In die ruimte is Willem zelf dan weer een marginale figuur die binnen de driehoeksrelatie een randpositie inneemt en zich voornamelijk beperkt tot het observeren en het becommentariëren. Hij is de marginale focalisator, die waarneemt en optekent. Hij wordt aan de buitengrens van de marge geënceneerd. Zo schrijft Nelly: ‘Als we met z’n drieën zitten praten zegt Willem soms dingen die precies

9. Hier stuiten we overigens op thema’s en motieven die ook bij de iets oudere (ook met dagboeken) experimenterende generatiegenoot Paul de Wispelaere duidelijk aanwezig zijn.

op mijn tong liggen [...]. Dees en ik zitten dicht bijeen. Soms strelen en kussen we elkaar of doen wat gek. Al twee keer zei Willem ons: Vrij er maar lekker op los!' (28).

Wat in *Een placenta* dus verworpen wordt, is het traditionalisme en het conformisme van de maatschappij waartoe de personages tegen hun zin behoren, niet de geopolitieke gebeurtenissen op wereldvlak, noch de opstandige muziek zoals die van Bob Dylan, The Rolling Stones of Donovan (62). En toch valt ook op dat niveau een paradoxale verhouding te ontwaren. Want het heden is overvol, beseffen de hoofdpersonages, en moet voluit beleefd worden. Dat bewustzijn van de actualiteit gaat gepaard met het besef op een scharniermoment van de wereldgeschiedenis te leven. 'Ik wil over alles schrijven wat nu, onophoudelijk nu aan het gebeuren is, en waardoor onze toekomst kan geduid worden, tot tenslotte alles verleden wordt', schrijft Willem in *Een Placenta* (8). Maar tegelijkertijd valt het heden moeilijk in toom te houden, 'de tijd staat op barsten' (62). De uitdaging waar de schrijver voor staat, is het zwaar beladen heden zo intens, zo gedetailleerd mogelijk te beleven, niets te missen en zich niet gewoonweg 'door de tijd te laten verdoven en meeslepen' (14), zodat die radicaal intense beleving in kunst gegoten kan worden. Daarin zou de paratopische existentie moeten uitmonden:

Tegenover de stabiliteit stel jij [André] het dynamisme van je creativiteit, een dubbele creativiteit als het ware: die van je kunst en die van 'het volle leven' dat je telkens opnieuw en opnieuw beleeft, al vallen beide samen. [...] Ik vraag mij af of jouw schilderkunst en mijn schrijven op dit ogenblik niet hoofdzakelijk of misschien 'alleen' een middel zijn om dat leven te bereiken: wij scheppen ons een aparte wereld, en wij trachten er zoveel mogelijk naar te leven; [...] het is een 'reële' wereld, een aardse wereld [...], maar hij blijft apart en zelfs vijandig voor de anderen [...]; nee, we mogen ons in geen enkele wereld laten inpassen, laten ondergaan, het zou evenzeer de dood betekenen, we moeten leven, alleen maar leven zoals we zijn, en dat wordt met de dag moeilijker. (57-58)

Die houding wordt vanaf *De achtervolgers* als steeds problematischer ervaren. Wegens dat overvolle karakter behoort het wereldgebeuren net als het persoonlijke verleden en de directe maatschappelijke omgeving tot de dreigende achtervolgers. De keuze voor een gemarginaliseerd tijdruimtelijk bestaan kan dan veel meer als onderdeel van een vluchtmanoeuvre beschouwd worden dan in het vorige boek. Chris en Solange leiden eerst een teruggetrokken bestaan in

een oude villa type 1910, een bouwvallig landhuis tussen stad en platteland, met een wilde tuin eromheen, oude bomen, ongesnoeide boomgaard, het geheel van de buitenwereld afgesloten door een dichte haag [...], afgesloten door een anderhalve brede sloot vol rotte bladeren, plus hier en daar nog beschilderd pokdalig zwart hek tussen twee stevige pijlers. (50-51)

Die terugtrekkende beweging wordt door een zuidwaartse beweging gevolgd. Op aandringen van Solange reist het koppel naar de Middellandse Zee, 'dichter naar

de zon trekken weken zon maanden zon jaren zon' (115). De reis wordt hun echter bijna fataal. Beide personages raken tijdens een wandeltocht te ver buiten de bewoonde wereld en sterven haast van hitte, uitputting en dorst. De zonne-engel waar Solanges naam op lijkt te duiden, krijgt icarische trekken.

In *De moedergodinnen* leiden Cybèle en Dimitri een teruggetrokken bestaan in een groot landhuis. De ruimtelijke afzondering gaat er met een temporele stilstand gepaard. Op het fronton van het gebouw is 'een grote klok' bevestigd 'waarvan de wijzers lang geleden op twaalf zijn blijven stilstaan' (8). Ook op andere plaatsen wordt dit herhaald. De tijdloosheid wordt verder nog bevorderd door het kosmische gehalte van de tekst. Om te beginnen wordt daaraan bijgedragen door intertekstuele verwijzingen, vooral naar de klassieke oudheid. Cybèles naam, bijvoorbeeld, verwijst naar de orgiastische natuurgodin Cybele, terwijl Dimitri – op bladzijde 9 'zoon van Demeter' genoemd – als een van haar priesters fungeert. Van Cybeles priesters is bekend dat zij zichzelf castreerden (Kuiper 2007). In dat laatste kan dan weer een verwijzing naar het androgynmotief gezien worden: op bladzijde 35 staat te lezen hoe Dimitri per toeval zijn penis kwetst terwijl hij zich als vrouw aan het verkleden is.

De kosmische draagwijdte van de tekst blijkt ook uit het universele karakter van dagelijkse handelingen door het paar. Kleine daden krijgen kosmische proporties, zoals de stoelgang, waarover – met een knipoog naar Paul van Ostaijen – wordt beweerd: 'Zo begroeten wij 's morgens de dingen, in onze plastic pot hebben wij al een hele wereld geschapen, een zonnestelsel, een melkwegstelsel!' (10). De daden mogen dan wel banaal lijken, ze behoren tot de basisfuncties van ieder levend organisme en dragen zo bij tot de voortgang van het universum. De basale existentiële dingen, zoals zij door beide personages in *De moedergodinnen* uitgevoerd en beschreven worden, nemen hier vitale proporties aan. Met hun afgezonderd bestaan dat volledig ten dienste staat van het leven in al zijn eenvoud, worden Dimitri en Cybèle geënceneerd als kapitale en volwaardige schakels in de goede gang van zaken op kosmisch niveau.

Zoals in *Een placenta* heeft ook de afzondering van Dimitri en Cybèle meer te maken met de directe maatschappelijke context dan met de geopolitieke gebeurtenissen op wereldvlak. Zo worden er in de roman kranten gelezen, of wordt er verwezen naar hedendaagse literatuur en muziek. Verder maakt schep-
perfiguur Dimitri ook allerlei collagecomposities waarop pin-ups naast min of meer hedendaagse figuren prijken. Een gemeenschappelijk kenmerk met *De achtervolgers* is dat het mannelijke personage zich door zijn persoonlijke geschiedenis belaagd voelt. Zoals het universum wordt die geschiedenis steeds groter en daardoor minder overzichtelijk en controleerbaar. Weer daagt het achtervolgersmotief op:

Het [verleden] is er wel altijd, dat weet ik. [I]k denk dat het verleden eigenlijk altijd gedacht wordt, [...] het blijft altijd voortleven, verder en verder, het is allang voorbij, alles verdwijnt sneller en sneller, maar het treurige, het lelijke, het kwade gaat nooit voorbij, elke dag wordt

korter en korter en het verleden wordt altijd groter en groter, de scheidingslijn wordt scherper en scherper tussen wat je zelf denkt en wat gedacht wordt, het scheidingsvlak, de waterdichte schotten, de gespletenheid, soms weet ik niet wat ik denk [...], ik moet volgen, ik word achtervolgd. (91)

Daartegenover stelt de roman dat het dagboekschrijven, een genre dat dicht bij het alledaagse leven staat, overzichtelijk is en het mogelijk maakt om het verleden in bedwang te houden. Het maakt een objectievere houding mogelijk tegenover het vervormende optreden van de herinnering: '[Het dagboek in het vuur gooien] heeft nog veel minder zin. Alles zou toch blijven voortwoekeren, en allicht nog erger dan zonder enig spoor van zwart op wit, zeker' (51).

Hoe erg dat voortwoekerende verleden kan optreden, staat in het slot van *De achtervolgers*. In die roman is het sprookjesachtige personage 'pinkie', dat tot Chris' verleden behoort, diegene die het tegen de achtervolgers durft op te nemen, maar ook hij/zij die in het slot van de roman de achtervolgers vertegenwoordigt. Pinkie belichaamt een tweelingfiguur waartegenover Chris als 'duimpje' fungeert. Samen vormen zij een androgyn geheel, 'met hun beide cirkelvingers een bolletje [...], pinkieduim, gesplitste eicel-eenheid, het mannetje is vrouwtje het vrouwtje is mannetje, mannetje is vrouwtje, twee vrouwtjes zijn twee mannetjes' (88). Chris' herinneringen¹⁰ laten zien hoe, toen hij nog een kind was, de fusionele verhouding als oplossing diende voor eenzaamheid waar zowel vader als moeder verantwoordelijk voor waren. In het hoofdstramien lijkt de passionele relatie tussen Chris en Solange voortaan de eenzaamheid te verdrijven. Toch valt aan het verleden niet te ontsnappen. Uit de beeldenstroom waar de roman mee eindigt, kan afgeleid worden dat Chris' persoonlijkheid door pinkies bewustzijn wordt ingehaald. Alles lijkt erop te duiden dat Chris/pinkie in een gevecht tegen zichzelf het leven laat, terwijl Solange op dat moment aan het bevallen is. Zo verdwijnt pinkie even snel als hij opnieuw verschenen is, en valt Chris' dood samen met de geboorte van zijn kind: '(H)et einde is nabij Solange krochen persen de laatste snikken de schrille snokken Pinkieduim knetteren rochelen verschroeien zichzelf opvreten knersen verteerd de dood verschrompelen opgeteerd, Solange de schelle kreet zuurstof glashelder holte de morgen in bloed het slagveld zij ademen het kind leeft de kinderen huilen' (160).

Conclusie

Het ethos van Jan Emiel Daele berust voor een deel op paratekstuele gegevens die door middel van een reflexieve dynamiek bijdragen tot het auteursbeeld van een jonge experimentele schrijver. Die beeldvorming wordt in de hoofdtekst door

10. Het zou trouwens interessant zijn om verder onderzoek te voeren naar de trekken die die herinneringen vertonen van het groteske zoals door Kayser beschreven in *The grotesque in Art and Literature* (1957).

allerlei procedés bevestigd: genres worden gemengd, er wordt een metafictioneel spel gevoerd, vertelniveaus worden door elkaar gehaald, personages en hun stemmen vloeien in elkaar. Of Jan Emiel Daele in vergelijking met andere experimentele schrijvers uit de jaren 1960 en 1970 daadwerkelijk zo experimenteel en vernieuwend was, laat ik terzijde.

Dat schrijversbeeld kan nog verder bijgewerkt worden als we er de diëgetische scenografie bij betrekken, en die scenografie aan de al dan niet paratopische positionering van de kunstenaarsfiguur koppelen. De paratopische positionering van de hoofdpersonages die aan hun non-conformistische artistieke onderneming ten grondslag ligt, is een centraal onderdeel van Daeles fictie en draagt daarmee bij tot Daeles postuur. De tekst laat echter zien dat aan het tijdruimtelijke paratopische kunstenaarschap nog een ander ideaalbeeld van de kunstenaar gekoppeld kan worden, dat het eerste overstijgt. Dit ideaalbeeld steunt ook op paratopie, die ditmaal identitair en lichamelijk is. De romans lijken inderdaad te pleiten voor het ethos van een androgyn schepper, in staat om een totaalproza te produceren waarin het volledige leven opgenomen wordt. Die androgyn schepper zou niet onderworpen zijn aan de traditionele begrenzingen van lichamen en identiteiten, noch aan de conventionele grenzen tussen leven en dood of heden en verleden. De scenografie lijkt erop te duiden dat zowel de androgyn als zijn totaalproza nog niet gerealiseerd zijn. Telkens eindigen de boeken immers op een punt waar alles nog moet beginnen, met name op een geboorte: de Siamese tweeling die Willem en André in *Een placenta* vormen, Solanges bevalling die met de dood van pinkie en Chris samenvalt. Ook *De moedergodinnen* eindigt op een eenwording waarin seksuele identiteiten door elkaar gehaald worden: de beeldspraak laat een zwangere Dimitri optreden. In zijn buik draagt hij de urn met de as van Cybele. Via die ultieme fusie waarin het baren van de dood toch op leven neerkomt,¹¹ en waarin het allerkleinste zijn weerklank vindt in de voortgang van het universum, komt een nieuw intra-uterien levensproces op gang dat de 'kinderen van Hermes en Afrodite' (134) aankondigt, die de kenmerken van beide geslachten in zich verenigen. Het lijkt alsof ieder boek, elke keer weer, de placenta, 'de anorganische materie de organische stof' (137)¹² aankondigt voor een totale kunst die nog moet komen. Daeles verhaalwereld mag dan heidens heten, door het verwachtingspatroon dat die diëgetische via de onvolmaakte schriftuur tentoonspreidt, is het snakken naar het optreden van de verlosser. Wie weet is die verlosser androgyn.

11. In dat samengaan van leven en dood zag de Franse denker Georges Bataille (1897-1962) trouwens de levensdynamiek zelve: 'Que la mort soit aussi la jeunesse du monde, l'humanité s'accorde à le méconnaître. Un bandeau sur les yeux, nous refusons de voir que la mort seule assure sans cesse un rejaillissement sans lequel la vie déclinerait. [...] [La vie] ne se poursuit qu'à une condition: que ceux des êtres qu'elle engendra, et dont la force d'explosion est épuisée, cèdent la place à de nouveaux êtres, entrant dans la ronde avec une force nouvelle' (Bataille 1957 [2011]: 64).

12. Zo luiden de allerlaatste woorden van *De moedergodinnen*.

Bibliografie

- Absilis, K. *Vechten tegen de bierkaai. Over het uitgevershuis van Angèle Manteau (1932-1970)*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2009.
- Amossy, R. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Genève: Delachaux & Niestlé, 1999.
- Amossy, R. *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.
- Bataille, G. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957 [2011].
- Bokobza Kahan, M. & Amossy R. 'Ethos discursif et image d'auteur', in: *Argumentation & analyse du discours*. 3, 2009.
- Brouwers, J. *De laatste deur. Essays over zelfmoord in de Nederlandstalige letteren*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984.
- Daele, J. E. *Een placenta. Oriëntatie*. Brussel/Den Haag: Manteau [Vijfde Meridiaan], 1969.
- Daele, J. E. *De achtervolgers*. Brussel/Den Haag: Manteau, 1974.
- Daele, J. E. *De moedergodinnen*, Brussel/Den Haag: Manteau, 1975.
- Dera, J. 'De potscherf in het woestijnzand. Hans Faverey: beeld en beeldvorming', in: *Spiegel der letteren*. 54 (4), 2012, 459-489.
- Derrida, J. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990.
- Kayser, W. *The grotesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1957.
- Kuiper, K. 'Great mother of the Gods', in: *Encyclopaedia Britannica*, 2007: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/243491/Great-Mother-of-the-Gods>.
- Maingueneau, D. 'Paratopie', *Ma page personnelle*, (2003) [juli 2013]: <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/qna.html#Paratopie>.
- Maingueneau, D. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, D., Dhondt, R. & Martens D. 'Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire', in: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*. 8 (2012), 203-221: <http://www.interferenceslitteraires.be/en/node/162>.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Meizoz, J. 'Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur', in: *Argumentation et analyse du discours*. 3 (2009): <http://aad.revues.org/667>.
- Meizoz, J. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine, 2011.
- Saint-Amand, D. & Vrydaghs, D. 'La posture. Genèse, usages et limites d'un concept', in: *COntEXTES*, 8 (2011): <http://contextes.revues.org/4712>.
- Simonet-Tenant, F. 'Lettres et journal intime: rivalité ou complémentarité?', in: Sergier, M. & Vanderlinden, S. (red.) 'Le journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture', themanummer van *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*. 9 (2012), 59-69: <http://www.interferenceslitteraires.be/en/node/169>.