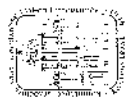


Spiegel der Letteren verschijnt vier maal per jaar; ca. 352 p. per jaargang. Het tijdschrift werd in 1956 gesticht door E. de Bock. L. Roose leidde *Spiegel der Letteren* als redacteur-secretaris van 1956 tot 1983 (jrg. 1-25); K. Porteman was redacteur-secretaris van 1984 tot 2000 (jrg. 26-42). Het tijdschrift wordt in 2008 uitgegeven met de steun van



Ere-redactie

Ada Deprez, Paul Hadermann, Elrud Ibsch, Anne Marie Musschoot, Karel Porteman, Hendrik van Gorp, Werner Waterschoot, Jean Weisgerber, Frank Willaert.

Redactie

Hugo Brems, Piet Couttenier, Anja de Feijter, Dirk de Geest, Mary Kemperink, Elisabeth Leijnse, Paul Pelckmans, Jo Reynaert, Wim van Anrooij, Sonja Vanderlinden, Marc van Vaeck (hoofdredacteur).

Eindredactie

Vincent Buyens, Ben de Bruyn, An Faems, Lien Roggen, Valérie Rousseau, Pieter Verstraeten.

Recensieredacteur

Koen Rymenants

Redactieadres

Spiegel der letteren

t.a.v. Marc van Vaeck

Subfaculteit Literatuurwetenschap

Blijde-Inkomstraat 21, kamer 03.36

B-3000 Leuven

e-mail: marc.vanvaeck@arts.kuleuven.be

tel.: + 32 16 32 48 53

fax: + 32 16 32 50 68

Website

<http://www.spiegelderletteren.be>

Uitgeverij en abonnementsadministratie

Peeters, Bondgenotenlaan 153, 3000 Leuven

tel.: + 32 16 23 51 70

fax: + 32 16 22 85 00

e-mail: order@peeters-leuven.be

<http://www.peeters-leuven.be>

Bank: 330-0016770-43; P.C.R. (giro): 000-0425099-45

Bij de uitgever kunnen ook de advertentietarieven worden opgevraagd.

Spiegel der Letteren is beschikbaar online: <http://poj.peeters-leuven.be>

HET MODEL EN ZIJN HERHALING. RITUELEN IN FRANS KELLENDONKS ROMANS

Matthieu SERGIER

Abstract – This article analyses the textual representation of rituals in Frans Kellendonk's novels (1951-1990) and their role in the father-son relationship. A ritual, being characterised by repetition, repeats a model of the past in the present. Each actualization of that model is thus linked to the question of what kind of difference the ritual necessarily brings. Applying this to Kellendonk's novels, we notice that rituals in which father and son are involved show a problematic perception of difference that goes with repetition. The analysis of father and son's attitudes towards the recognisable otherness returning from the past will also outline a non-linear notion of history. This view on history is paradoxically oriented towards the future, since the narration considers the past as being necessary to build the future.

Le lot de la modernité est celui d'Hamlet: le temps rejette l'ère hors de ses gonds et le soumet à la dissémination du devenir, mais les vivants se donnent pour tâche d'en rectifier le cours pour entendre la parole des morts et décrypter les témoignages dont le présent porte les inscriptions silencieuses comme pour enfin apprendre à vivre.

(Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, 16)

In haar onderzoek naar de ritus in de hedendaagse Franse letterkunde stelt Myriam Warthée-Delmotte (2005) vast dat de teloorgang van het (voornamelijk christelijke) geloof in literaire teksten gepaard gaat met een toename van fundamentele vragen, zoals die naar de zin van het bestaan, de opbouw van de identiteit of de grenzen van de transcendentie (2005, 3). Warthée-Delmotte antropologische benadering van de rite toont aan dat ritualisering optreedt als er stelling genomen wordt ten opzichte van het Andere. Dat Andere moet ruim worden opgevat: een god, een vijand, een onbekende, enzovoort. Het ritueel vervult een angstwerende functie, die berust op de herhaling van hetzelfde. Als de angstaanjagende en soms bedreigende andersheid opdaagt, wordt gekozen voor het geruststellende van de regelmaat. Men neemt zijn toevlucht tot wat voordien al werkte, het pertinente herkenbare model, dat voor alle zekerheid nog eens overgedaan wordt

(Warthée-Delmotte 2005, 6).¹ Daaraan moet worden toegevoegd dat de steeds terugkerende vertrouwde gebaren, woorden en houdingen een sterk symbolische lading hebben. In dat opzicht is het ritueel meer dan een code of handeling: 'la symbolique mise en jeu et l'exaltation axiologique sont au-delà de la simple pragmatique' (Warthée-Delmotte 2005, 7).

De afsland die de ritus van de literatuur scheidt, is klein. In haar werk over de rite – meer bepaald de inwijdingsrite – en de roman gaat de Franse Simone Vienne (2000, 5) ervan uit dat '[l]’initiation touche la question essentielle de la condition humaine'. Het is volgens haar dan ook niet zo verbaasd dat de behoefte aan ritualisering bewust of onbewust blijft voortbestaan en zich bijvoorbeeld in kunstuitingen laat waarnemen. In schrifturen kunnen rituelen als ontmoetingspunt optreden tussen taal en existentie. Het rituele model kan met andere woorden structureel bijdragen tot de existentiële zingeving en de talige uitdrukking daarvan (Warthée-Delmotte 2005, 4).² In deze bijdrage zal blijken hoe bij Kellendonk nu juist het talige aspect van de zingeving problematisch is.

Het is bekend dat Kellendonk, zoals zijn tijdgenoot, collega-schrijver en vriend Oek de Jong, grote aandacht besteedde aan de traditie, meer bepaald de rooms-katholieke traditie en haar rituelen. Daarvan getuigen niet alleen zijn Verwey-lezingen (1988), waarin hij Vondels *Altaergeheimenissen* bestudeerde, maar ook de Bijbelse intertekstualiteit³ waarmee zijn werk doordrongen is en die op min of meer bekende rituelen inspeelt. De structuur van de roman *Bouwval* (1977) bijvoorbeeld, berust – in overeenkomst met wat er in de vertelde wereld plaatsvindt – op de katholieke dodenmis (Boon 1998, 104-105). Een andere rituele handeling waarvan Kellendonk gebruik maakt, is het gebed. In *Mystiek lichaam* wordt het rooms-katholieke *Wees gegroet* blasfemisch herschreven (*ML*, 387).⁴ Dat neemt niet weg

¹ Zie ook: Eliade 1959, 32: 'Tous les gestes et les opérations qui se déroulent pendant l'initiation ne sont que la répétition des modèles exemplaires, c'est-à-dire des gestes et des opérations effectués dans les temps mythiques, par les fondateurs des cérémonies. De ce fait même, ils sont sacrés, et leur répétition périodique régénère toute la vie religieuse de la communauté'.

² Ook Laurent Déom (2005, 85) heeft het over de specificiteit van het ritueel als menselijke ervaring waaraan de letterkunde uitdrukking geeft, dus over het ritueel als bijzondere betekenisconstructie.

³ Voor dit aspect van Kellendonks werk verwijs ik naar de studies van Jaap Goedegebuure (1988; 1993; 1997), alsook Arne op de Weegh (2005).

⁴ Ik maak gebruik van de vierde druk van Frans Kellendonks *Het complete werk* (1993). Naar deze uitgave wordt voortaan tussen ronde haakjes in de tekst verwezen. Om duidelijkheidssredenen wordt de paginanummering voortgegaan door de afkorting van de betrokken roman. Onder 'roman' versta ik deel I en deel II van de indeling die Kellendonk koos voor zijn *Complete werk* (1992), m.n. onder deel I *Bouwval* (1977), afgekort *BVL*; *De niemus. Een verrelling* (1979), afgekort *NN*; *Letter en geest. Een spookverhaal* (1982), afgekort *LG*, en onder deel II *Mystiek lichaam* (1986), afgekort *ML*.

dat Kellendonks proza vaak een (oer)conservatief etiket opgekleefd kress, en dan vooral naar aanleiding van de zogenoemde 'affaire *Mystiek lichaam*'.⁵

In wat volgt, wil ik nagaan hoe in de romans van Frans Kellendonk rituelen tot uitdrukking komen en een rol spelen in de vader-zoon relatie. Zoals uit het werk van Warthée-Delmotte blijkt, is elk model aan herhaling onderhevig. Het ritueel brengt een model uit het verleden naar het heden. Daardoor stelt die nieuwe actualisering de vraag of er in de herhaling ook differentie optreedt. Uit de analyse van deze mechaniek zal blijken dat Kellendonks romans een geschiedenisopvatting ontwikkelen die paradoxaal toekomstgericht is, in die zin dat in de tegenwoordigheid van de vertelling het verleden als onmisbaar wordt ervaren om aan de toekomst te bouwen.

De weergave van het altijd al nooit bestaande

Om zin te geven aan hun bestaan, gaan Kellendonks zoönfiguren een vaderfiguur nabootsen. De erfenis van het patriarchale model – of net het ontbreken ervan – dwingt de zoön ertoe zichzelf te definiëren. De rituele dimensie van Kellendonks romans wordt gemeten aan de hand van het 'pouvoir-faire' en 'savoir-faire' (Jouve 2001, 76) waar zowel vader als zoön blijk van geven. Met andere woorden: in hoeverre slaagt de zoönfiguur erin om de vaderfiguur na te bootsen, of tegen wil en dank net niet? Aanvaardt hij het vaderlijke spoor in het geërfde patrimonium of ligt de gezochte geruststelling van de ritus net in het ontwijken ervan?

Opvallend in Kellendonks eerste roman *Bouwval* (1977) is dat Ernst, de tienjarige 'plompe en vormelo[ze]' (*BVL*, 17) zoönfiguur, op een talige erkenning van zijn grootvader wacht om de familiale bouwherentradiatie voort te zetten. In de vertelling wordt deze kleinzoön immers – maar niet door de personages – 'de kroonprins' genoemd, waarmee impliciet de functie van zijn vader onderuit wordt gehaald. In de roman mag Ernst met zijn zus Aapje – maar zij is niet de enige die *na-aapt* –, tante Tonia en oom Joop en zijn vader, voor het eerst mee naar Opa om er Allerzielen te vieren. Traditiegetrouw laat de oude patriarch, bijgestaan door zijn dienaar Theet, zijn zogenoemde 'litanie' (*BVL*, 25; 31) horen: de stichtende daden van de verdwenen voorouders worden door hem *herverteld*. De performatieve macht

⁵ Voor enkele kritische terugblikken op deze affaire verwijs ik o.m. naar De Rover 2003, Marras 2004, Melissen 1998, Raat 1991, Van den Bergh 1987 en Aalbers 1986.

van het woord staat blijikbaar aan de kant van Ernsts grootvader: hij vertelt wat was, is, en zal zijn. Opa's macht kan ook *dominaal* genoemd worden: hij bewoont het huis van zijn voorouders, waar de oude gebouwen van het familiebedrijf staan als sporen van verleden daden. In de ogen van de kroonprins is zijn grootvader de machtige koning die zijn opvolger zal aanduiden. En wordt Ernst door Opa niet 'onze stamhouder' (BVL, 35) genoemd? Stil aan wordt door de vertelling een kroningsritueel tot stand gebracht, waarvan de hiërarchie een duidelijke leemte ter hoogte van de vaderfiguur blootlegt. Had Willy, Ernsts vader, logischerwijze niet de kroonprins van Opa moeten zijn? De vertellende stemmen, in hun bewustzijnsvoorstellingen,⁶ nemen het op voor Ernst. Het *incipit* van de roman kondigt de terugtrekking van de officiële kroonprins en diens echtgenote aan: 'Een paar maanden nadat zijn ouders hadden besloten om oud te zijn en beiden tegelijk hun tanden hadden laten trekken zag de kroonprins het schilderij voor het eerst' (BVL, p. 13). Ernsts ouders beslissen om oud te worden en laten zich als het ware *ontkronen*! De weg is vrij gemaakt voor de ambitieuze Ernst. Van meet af aan blijkt de vaderfiguur door vertelling en focalisatie met handen en voeten gebonden.

In de volgende twee romans zal het motief van de vaderlijke onmacht, zijn verdwijning zelfs, aan kracht toenemen: in *De nietsnut* (1979) is Lucas Goudvis onmiddellijk doodverklaard maar houden de personages nog herinneringen aan hem over. In *Letter en Geest* (1982) is Brugman afwezig en kunnen de personages zich hem nog amper herinneren.

Verloopt het kroningsritueel naar Ernsts kroonprinselijke wens? De verwachtingen liggen hoog:

Vanuit zijn nederige positie blikte [de kroonprins] naar [zijn grootvader] op met een warm besef van ondergrondse, onzichtbare wortels, verbondenheid, adel, van een bestaan dat zich verder uitstrekte dan tien ledige jaren in het verleden. Misschien was hij wel een directe nazaat van de keizer van Atlantis (BVL, 40).⁷

De omkering der koninklijke hiërarchieën laat zich echter ook in Opa's ruimte voelen. Geen trots maar schande krijgt Ernst in Opa's verhalen te horen: '[De kroonprins] wist nu meer dan hem lief was over zijn voorvaderen. Ongeletterde touwdouwers waren het geweest, afkomstig uit het

⁶ Voor de terminologie verwijs ik naar Vervaeck 2005, 95-105.

⁷ Atlantis is overigens nog zo'n tijdruimtelijke ideaal waarvan het bestaan – tot nog toe, althans – uitsluitend afhangt van vertelsels. Het mythische koninkrijk – geen 'keizerrijk', dus – trekt m.a.w. zijn spookachtige voortbestaan uit het illusoire performatieve van de vertelling.

benepen Kleef' (BVL, 56). En daar waar Opa het vaandel hoog tracht te houden, valt de knecht Theet in met opmerkingen die het gezag van Opa's woorden onderuit halen, zoals wanneer blijkt hoe het voorouderlijke huis gebouwd werd met het geld dat voor een naburig klooster bestemd was:

[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 roegenomen 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 verdraagd. [...].'
(BVL, 45)

Opa's zogeheten taalkracht ontmoet tegenwerking van Theet, zijn dienaar. Een krachtmeting tussen koning en (die)na(a)? 'Niets bleek te zijn zoals [Ernst] dacht dat het was. Opa was de slaaf van zijn knecht' (BVL, 93). Ook op gebied van levensonderhoud zijn de rollen omgekeerd. De koning is de onderdaan van zijn nar geworden.

Naast Theet draagt de kleinzoon zelf bij tot de deconstructie van het discours van de patriarch. Als de hele familie het voorouderlijke huis verlaten heeft richting kerkhof, onderneemt Ernst een ontdekkingstocht doorheen het huis. Deze ruimtelijke verplaatsingen staan in het teken van het klimotief en dragen bij tot het rituele karakter van de geschiedenis.⁸ Op een bovenverdieping, in de werkkamer van zijn grootvader, ontdekt Ernst een incoherent opgemaakte stamboom van de familie, waarop bovendien meer leden staan dan in Opa's familievertellingen (BVL, 70). Opa's talige weergave van het familieverleden is met andere woorden willekeurig en selectief, en dus onbetrouwbaar. De achterdocht voor de patriarchale taal wordt bevestigd als Ernst uit een torentje naar buiten kijkt: 'De stad bestond. Uit Opa's woorden [ik cursiveer, MS] had de kroonprins de indruk gekregen dat hij was opgegroeid tussen rokende puinhopen, maar de enige rook die hij zag kwam uit schoorstenen' (BVL, 62). Het model van de oude patriarch is in zijn woorden onbetrouwbaar. De taal wekt argwaan door haar discrepantie met de Geschiedenis. 'Wie of wat garandeert ons dat wat hier staat geen volstrekt onbegrijpelijke nonsens is?', vraagt een personage uit *Letter en Geest* zich af in een boekenmagazijn (LG, 212). De existentiële queeste van de kleinzoon moet daarom steunen op een ander stelsel: zichtbare en ontcijferbare sporen,

⁸ Voor een gedetailleerde beschrijving van de klimrituelen, zie Eliade 1959, 164-171.

in dit geval de waarneming en het object van die waarneming. Zoals ook uit de volgende romans zal blijken, zijn het waarnemen en het klimmen als ritueel nauw met elkaar verbonden, alsof om goed te kunnen zien hoe de geschikte positionele hoogte gevonden moest worden. Helderziendheid vereist hoogte.

De samenwerking tussen waarneming en klimritueel brengt ons terug bij de vaderfiguur. In *Bouwval* treedt Willy, Ernsts vader, op als het *andere* identificatiemodel, het radicale alternatief. Dat herkenbare, andere patriarchale model, dat ook voor nabootsing in aanmerking komt, wordt door de vertelling met klem aan de kant gezet, haast onzichtbaar in de marge. Een spookachtige aanwezigheid in de afwezigheid, die zich laat waarnemen in zijn verdwijningsproces, dat ook een verschijningsproces is. Terwijl de rest van de familie het voorvaderlijke huis verlaten heeft om de doden op het kerkhof te eren, begeeft Ernst zich naar het gebouw van de loods en timmerfabriek, dat achter Opa's woning staat. Net als zijn familieleden verplaatst hij zich naar een bouwwerk dat getuigt van verdwenen figuren uit het verleden. De plompe, ronde Ernst voelt zich in dat monument eindelijk 'licht' en 'vrij'. Hij gaat zelfs kretten slaken, dansen en springen. Hij handelt actief in een moment van verthevenheid (BVL, 73-75). Het lijdt geen twijfel dat het hier echter slechts om een illusie gaat in een omgeving van een voltooid familieverleden, altijd al leugenachtig in zijn herhaling. Ernst merkt nauwelijks de 'toestige betonmolens en een oude waterpomp' (BVL, 74) op, noch 'dat het hout veelal oud en gebarsten was' (BVL, 74). Het bedrog is van kortstondige aard: het touw dat hij, rondjes dansend en springend – klimmend? –, probeerde vast te grijpen zit los en 'kwam neergedaald en [duwde] hem met een kracht, zo onvermoed hevig dat hij zich loom voelde en moe, tegen de betonnen vloer' (BVL, 75). Net als Opa's vertellingen wordt de bedrieglijke verthevenheid met de grond gelijk gemaakt. Het einde van Ernsts opgang valt samen met de plotse verschijning van zijn vader, die hem terugwijst naar zijn passieve toestand in de vertelling. Als hij zich uit het zware touw bevrijdt, ziet de kroonprins 'de zwarte gestalte van zijn vader' (BVL, 75). De vaderfiguur staat in het teken van het nietsdoen en belemmert de uitvoering van de rituelen die de zoonfiguur zich voorhoudt, maar tegelijkertijd dwingt hij zijn zoon tot het zien van zijn vader. Hij hoeft zich maar door zijn zoon te laten waarnemen, woordeloos want het woord is leugenachtig en staat in *Bouwval* aan de kant van Opa: '[Zijn vader] stond heel stil, zweeg en wachtte geduldig tot de kroonprins uit het touw gekropen zou zijn' (BVL, 75).

Ernsts vader bevindt zich in een tussenpositie: terwijl hij zich als vader positioneert ten opzichte van zijn zoon – of juist niet – positioneert hij

zichzelf tegelijk ook ten opzichte van Opa, zijn eigen vader. Opa schuift zijn zoon de schuld van de teloorgang van de familietraditie in de schoenen:

'Jaar in jaar uit heeft de zaak hier op je staan wachten. Theet heeft alles keurig netjes bijgehouden. Als ik maar de geringste reden zou hebben gehad om aan te nemen dat het je menens was met je "bedrijf", dan had je maar met je vingers hoeven knippen. Maar al die jaren heb je er niet naar omgekeken [...]'. (BVL, 86)

Maar mogen we de uiting van de oude patriarch verrouwen als we onder tussens weten hoe verwaarloosd de loods en timmerfabriek er uitzien? Opa blijft op zijn performatieve taaluiting steunen. Zijn normatieve taal is auto-descriptief en smeedt de spiegel waarin hij zich blind mag staren, terwijl hij verleden, heden en toekomst negeert. Hij is blind voor zijn omgeving, die nochtans de sporen draagt van de onderwerping aan de lineaire tijd.⁹ Door mondeling aan het verleden – de vertelde tijd – te sleutelen (her)schikt Opa het heden – de tijd van het vertellen – om beter te beschikken over de toekomst, die in de lijn van dat leugenachtig herschikte verleden moet staan. Willy blijkt, in het weinige dat de vertelling hem laat uitspreken, bijzonder klaarziend als het om zijn vaders illusoire spiegelspelletje draait:

'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 Zypfich heeft bestaan'. (BVL, 87)

Het zichtbare nietsdoen van de vaderfiguur brengt de dynamiek van de rituele herhaling aan het haperen, tot ze stilvalt. Eén defecte schakel binnen de keten van de iteratie volstaat om de hele mechaniek – voorlopig – te immobiliseren. Willy's nietsdoen is een daad met gevolgen.

Bovendien had Opa al vóór de familiebijeenkomst de nodige maatregelen getroffen om het voorvaderlijke domein te verkopen aan de naburige garage Gradus Jansen. Al vóór de geschiedenis van start ging, was alles al afgelopen. Die discrepantie tussen woord en daad bij de grootvaderfiguur is belangrijk. De woorden die hij plechtig uitsprekt, worden door zijn daden ontkracht. In zijn litanie geeft Opa een parodie weer van zijn op zich al onbetrouwbare daad. Zelfs zijn leugenachtige hervertelling is op zich al bedrog. De royale woordkeuze waarmee de stemmen van de vertelling hun

⁹ Voor een uitvoerige studie naar de auto-descriptie van het bestaande en het niet-bestaan van het niet-beschrevene verwijs ik naar Lotman 1999. Een kritische praktische toepassing werd geleverd door Michel Lisse (2006).

incipis op gang brengen, versterkt tot loze vormen. Het kroningsritueel bouwt voort op de schimachtige weergave van het reeds onbestaande, of beter, het altijd al nooit bestaan hebbende waarvan het *niet-bestaan* door Opa's afsluitende daad, de verkoop van het domein, bevestigd wordt. Aan het einde van het verhaal gaat de hele boel bovendien in vlammen op, om definitief op te houden met bestaan.

Heeft er dan geen ritueel plaatsgevonden? Behalve luisteren en zien heeft Ernst niets hoeven te doen, om niets te krijgen, en die leegte is in feite al heel wat. Niets doende heeft hij zijn vader nagebootst. Onbewust heeft hij de figuur tot model genomen die bewust zijn animodel is, net als Leendert in *Mystiek lichaam*, op basis van wat als een talig misverstand beschouwd kan worden, zijn bestaan zal opbouwen als het tegendeel van zijn vaders bestaan, maar desondanks steeds meer op hem gaat lijken. In Ernsts visie heeft hij een angstrekkende leegte geërfd, die zijn vader hem door niets te doen heeft voorgelegd. Maar werden daarmee niet de mogelijkhedenvoorwaarden gecreëerd van een inwijding tot het leren waarnemen van de leegte als radicale vrijheid, waarop een nieuwe existentiële reconstructie op gang gebracht kan worden? De leegte die zich voor Ernst openbaart, is angstrekkend maar kan ook beschouwd worden als een ruimte waarin iedere handeling een nieuwe kans is. Met deze erfenis van de leegte zou Ernst de mogelijkheid aangeboden worden om zich te distantiëren van het bedrieglijke identificatieproces waaraan hij zich tot dan toe wijdde. Zoals nog zal blijken, vindt het rituele proces van de waarneming van de leegte zijn weerklank in de vier romans van Kellendonk.

Zien, verdrinkend en klimmend

In *Bouwal* bleef de moederfiguur thuis terwijl de rest van de familie naar de oude patriarch vertrok. In *De nietsnut* is het juist de moederfiguur die haar man en kind in de steek laat en met haar vertrek de geschiedenis op gang brengt.¹⁰ Lucas Goudvis, de vader, raakt aan de drank, doet een zelfmoordpoging en belandt in een psychiatrische instelling. Dankzij de medewerking van zijn psychiater slaat hij op de vlucht met Dirkzwager, een medepatiënt die hem vermoordt in het buitenhuis van de familie in de Belgische Ardennen. In de roman is Frits Goudvis, de zoon, aan het woord. De kennis over de vaderfiguur wordt dus door de zoon overgebracht en subjectief gefilterd.

¹⁰ We merken op dat volgens Mircea Eliade (1959, 33-38) de inwijdingsrituelen van de jonge nieuwelingen met een soms brutale scheiding van de moeder beginnen.

Net als in *Bouwal* brengt de verteldaad in zijn talige herhaling selectie, herinterpretatie, en dus differentie met zich mee.

Aan het slot van *Bouwal* komt Willy's zoon voor als een nietsnut van wie het 'doen' ernstig in vraag wordt gesteld. Ernst gelooft zijn grootvader. In hun belider visie heeft Willy van de bouwheren traditie in de familie niets terechtgebracht, zodat de kroonprins met zijn existentiële voornemens nergens terecht kan. Bij nader inzien is gebleken dat het 'nietsdoen' ook opgevat kan worden als daad die een einde maakt aan de herhaling van het onbetrouwbare discours van de traditie. Ook in *De nietsnut* wordt de vaderfiguur in de vertelling van zijn zoon voorgesteld als een toonbeeld van onbekwaamheid, van de mislukte zelfstandige scheppingsdaad: Lucas kan zijn vrouw niet houden; hij werkt in het familiale verzekeringsbedrijf van zijn *school* familie waar hij geen hand uitstrekt en ook niets hoeft uit te steken; zelfs zijn eigen zelfmoordpoging is een mislukking, en als hij ontsnapt uit de psychiatrische instelling is het met behulp van een personeelslid. Wat Lucas Goudvis wel autonoom doet, loopt uit op een fiasco. En de vraag rijst of Lucas zich niet bewust van kant heeft laten maken door Dirkzwager, of hier dus geen sprake is van een vernormde zelfmoord (NN, 141), zodat Lucas zelfs hulp nodig heeft om zijn eigen zelfmoord tot een goed einde te brengen!

Met de dood van zijn vader staat Frits voor een autoreflexieve problematiek. Welke existentiële betekenis kan hij geven aan de fragmentarische herinneringen die hij overhoudt aan een vaderfiguur die hij als een mislukking beschouwt, losse flarden die in zijn geheugen maar blijven rondspoken. Als vader en zoon imaginair voor elkaar staan, houdt Frits de volgende denkbeeldige redenering: 'Ik ben hier niet, leek [mijn vader] te zeggen. Jij bent lucht. Zolang je niet kunt aantonen dat je geen lucht bent, blijf ik weg' (NN, 147). Om een uitweg te zoeken uit deze Hamlet-achtige situatie,¹¹ gaat Frits – in tegenstelling tot Ernst in *Bouwal* – zijn animodel bewust nabootsen in een tweedubbele handeling die aan *Bouwal* herinnert. Ten eerste door de hervertelling van zijn vaders laatste momenten, op basis van de contacten die vader en zoon onderhielden, getuigenissen maar ook verzinsels. Ten tweede gaat de hervertelling gepaard met een ruimtelijke verplaatsing – die trouwens cyclisch is, als een herhaling van (een) analoge vorige verplaatsing(en) – naar de patriarchale voorouderlijke ruimte, met name het vakantiehuis in de Belgische Ardennen. Het geheel kan als een ritueel rouwproces opgevat worden. De verdwenen (voor)vader wordt selectief interpreterend en vandaar ook altijd al gebrekkig herverteld, om door de

¹¹ Een verband met Shakespeares *Hamlet* werd onder meer gelegd in de recensies van Marthijse (1980), Peeters (1979) en Van Deel (1980).

tegenwoordig te gaan. '[L]e ogenblikken herinner ik me als de enige waarin ik mijn leven heb kunnen zien als iets volledig, iets dat niet alleen een begin en een midden had, maar ook een eind, iets dat afgerond was en mooi' (NN, 185), herinnert Frits zich. Toch zal de vaderfiguur tussen beide komen om Frits op het dorp te brengen. De passage herinnert aan de door Mircea Eliade (1959, 115-118) beschreven inwijdingsrituelen waarin de noviet voor zijn wedergeboorte door een zeemonster verzwoegen wordt. Dergelijke rituelen kunnen heraangetrokken worden met een *regressus ad uterum*, waarin de dood een nieuwe geboorte aankondigt. Maar in hoeverre hebben we bij Kellendonk met een dergelijk geboorteprocessus 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 binnenste buiten zou worden gekeerd, van baarmoeder tot moeder aarde. Maar [mijn vader] sloeg me niet' (NN, 186). Het ritueel lijkt onafgewerkt, net als in *Bonuwel* belemmerd door de vaderfiguur en zijn nietsdoen, de machteloosheid van de vader om in alle onafhankelijkheid een daad in zijn volledigheid te voltooien. (On)macht en kunnen zwemmen onderhouden hier paradigmatische betrekkingen, aangezien bleek dat – in tegenstelling tot de beweringen van Ernsts moeder – 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 vaderfiguur,¹³ nog een vorm van onkunde dus.

In de onmachtproblematiek kan nog iets dieper gegraven worden. De scène vertoont een symmetrie op het gebied van de ruimtelijke situering van de protagonisten. De twee mannelijke, mobiele figuren situeren zich tussen twee vrouwelijke, immobiele elementen: de moeder en het water. Zo bekeken, is Lucas Goudvis' redding van zijn zoon uit het meerje een duidelijk vaderlijk verbod op incest, een verbod waar de zoonfiguur zich tegen verzet. *Bonuwel* vertelt een kinderlijk verlangen naar de patriarchale ontkroning. In *De nietsnut* wordt de vaderfiguur letterlijk vermoord,¹⁴ alhoewel niet

¹³ Ook het letterlijke citaat uit Shakespeares *Antony & Cleopatra* (NN, 113), dat door Frits vader uitgesproken wordt, verwijst naar de verslaptte fallus. Zie: Van Deel 1980, 122-123 voor Kellendonk commentaar over het citaat.

¹⁴ Met zou kunnen betweten dat na de dood van de vaderfiguur, het verbod op incest aan de hand van de jeugdeerinnering opnieuw aan de oppervlakte komt. De nieuwe verhouding tussen moeder en zoon zou kunnen blijken uit passages zoals de die over de dag van Lucas' begrafenis, die zo niet impotentie, alvast seksuele onhandigheid uitdrukken: '[Mijn moeder] vuilde haar handen voor haar schoot, een geduldig gebaar dat betekende dat ik haar kon kussen, en ik stond al voorovergebogen om mijn lippen op haar wang te drukken toen ik merkte dat ze een volle voor had en niet van zins was om het gas op te tillen. Even stond ik te wankelen op mijn voeten, zwaaide ik als een dronken schooier voor haar heen en weet, zodat ze mij bij mijn arm moest grijpen. Met haar kleine, sterke hand duwde ze me naar de rouw-wagen' (NN, 126).

vertelling 'ver-gegenwoordigd'¹² te zijn. Met deze woorden wil de zoon zich zelfdertijd distantiëren van het spookachtige in de herinneringen. 'Alors, on ne parle que de lui, mais pour le chasser, l'exclure, l'exorciser', schreef Derrida (1993, 164) over het spook. Daarnaast wordt de (voor)vader dankzij zijn lichamelijke handelingen ook door nabootsing ver-gegenwoordigd. Beide daden hebben als doel de dode voorgoed te begraven, dat wil zeggen definitief afstand te nemen van het vaderlijke erfgoed. Het is opmerkelijk hoe Derrida in het volgende citaat over het rouwproces de nadruk legt op ver-gegenwoordiging, identiteit en plaats.

[Le deuil] consiste toujours à tenter d'ontologiser les restes, à les rendre présents, en premier lieu à identifier les dépourvues et à localiser les morts [...]. Il faut savoir. Il faut le savoir. Or savoir, c'est savoir qui et où, savoir de qui c'est proprement le corps et où il tient en place – car il doit rester à sa place. En lieu sûr. (Derrida 1993, 30)

De verplaatsing naar de vaderlijke ruimte komt in Frans Kellendonks romans neer op afstand nemen zoals dat gebeurt in een rouwproces.

Op weg naar Mohrbach-St. Hubert vertelt Frits een jeugdeerinnering, een bewuszijsweergave waarin hij de rituele functies van de vader opnieuw aan de kaak stelt. Wanneer Frits op zevenjarige leeftijd met zijn ouders een mid-dag doorbrengt bij een meerje is hij gefascineerd door de 'grote jongens' met de 'gespierde benen' (NN, 182) die hij er ontmoet. 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, blijkbaar gefrustreerd, 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 naar zijn vader, alvorens onder water te verdwijnen om in een moment van intens genot een verdrinkingsdood

¹² In de betekenis 'dankzij de woorden opnieuw tegenwoordig, aanwezig maken', net als een geest waarvan de aan- of afwezigheid zou afhangen van de krachtige spreken van de bezweerder. Het spook bij Kellendonk, altijd, nooit toevallig. Woord, lichaam en geest grenzen (poreus) aan elkaar. Let ook op de oppositie die tegen in *vergegenwoordigen* invoert. In dat opzicht staat het fenomeen dicht bij de drie betekenis die Derrida (1993, 73-85) hecht aan het polysemantische Franse woord *conjuración*, een term die in zijn vertaling aanleunt bij de polysemie van het Nederlandse *bezweren*: samenzwering tegen een superieure macht, oproep van een geest of betovering maar ook verdrijving van een geest. Vergelijk verder met Kellendonk over de transsubstantie, in *Geschilderd eten* (1988), zijn essay over Vondels *Altaargeheimenissen*: 'Wanneer de priester op het meest dramatische ogenblik van de eucharistie de rol van Christus op zich neemt en in de directe rede zegt: "Dit is mijn lichaam" en "Dit is de kelk van mijn bloed", dan is dat niet zomaar een verwijzing naar het lijden: hij maakt die woorden op dat moment waar. Anders dan een hoed op een stoelzitting of een verkeersbord, is het sacrament geen plaatsvervangend of verwijzend teken. Het is een theatrale handeling die tegenwoordig maakt' (geciteerd in Goedgebuure 1997, 122). Voor een diepgaande studie over de efficiëntie van dergelijke rituele formuleringen verwijs ik naar Rosier-Catach 2004.

rechtstreeks door de zoon. Maar het motief van de vadermoord wordt in deze episode wel narratief discreet gesuggereerd. Dat blijkt uit de woordkeuze, die aan de moord op Lucas in het vakantiehuis herinnert. Hij werd er door Dirkzwager gewurgd:

'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 gezwoemen. (NN, 185)

De mislukte verdrinkingsepisode vermeldt dus twee rites waarvan de onvolmaaktheid in de optiek van de zoon te wijten is aan het (niet voldoende) optreden van de vaderfiguur. De verdrinkingsdood – in het moederlijke element dat het water is – moest het leven in zijn voltooiing als een afgewerkt geheel laten zien. Deze ervaring van de existentiële voltooiing werd echter door de tussenkomst van Lucas onderbroken, net als Ernsts dans in de voorouderlijke loods. Tegen Frits' verlangens in volgde op zijn redding bovendien geen straf waarmee de navelstreng doorgeknijpt kon worden. Anderzijds dient de vraag gesteld in hoeverre de vader zijn zoon bewust wil laten worden van diens eigen passiviteit: in de episode *laat* Frits zich verdrinken – hij kan dus nog minder zwemmen dan zijn vader –, hij *laat* zich door zijn vader naar het strand brengen, waar hij niets doende op zijn straf wacht. In hoeverre is Frits' bijdrage tot zijn persoonlijke inwijding voldoende, en verwacht de vaderfiguur niet méér van zijn zoon dan een loze weerspiegeling van de patriarchale onkunde die door de zoonfiguur waargenomen wordt? Kan de vaderlijke houding, voor een deel althans, niet opgevat worden als een taallose aansporing tot een scheppingsdaad met gevolgen? Vandaar de vraag naar de houding die de zoonfiguur zou moeten aannemen om te beantwoorden aan de patriarchale wens.

In *De nietsnut* wordt niet alleen gezonken, er wordt ook geklommen. Zoals in *Bonuwai* gaat het klimmen als ritueel hand in hand met een proces van *niets* leren zien. In het vorige citaat werd Frits door zijn vader uit het water gehaald, naar het droge *geklommen*. Een omgekeerde verdrinking, om de zoonfiguur vervolgens *niets* te laten zien, tenzij de niets doende vaderfiguur. In Mohrbach-St. Hubert aangekomen, moet Frits ook klimmen, tot aan de top van de heuvel waarop het buitenhuisje van de familie staat. Boven laat het spoor van de vaderfiguur hem het niets van zichzelf zien; leegte waarmee de zoon zich zal identificeren. Frits aanschouwt er de krijtomtrek die rond het dode lichaam van zijn vader getrokken werd: de silhouet van de vader, die niets toont, alsof de zoonfiguur voor zijn vaders lege graf stond. In die leegte binnen de omtrek gaat de zoonfiguur liggen. Terug buiten wordt hem gevraagd of hij iets ontdekt

heeft. Zijn antwoord luidt: "Nee, [...] "Ik geloof van niet" (NN, 194). Het model blijft voor de zoonfiguur een spookachtige gestalte waarvan taal noch lichaam, de vertellingen noch de nabootsing van de zoon, de contouren kunnen vullen. Het patriarchale spoor is een leegte, waarvan de gepaste visie, de adequate ontrafeling verder aangeleerd moet worden. Die ontdekking doet Frits later die avond op zijn hotelkamer. Hij krijgt er de volgende metaforische identiteitsconfiguratie te zien:

Voor mij op tafel stond een lamp en aan de hemel stond de maan en groene weerbestjes 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 opblies. 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 wolkenflarden 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.

Als herhoren – zo stond ik op, de volgende ochtend. Mijn lichaam was precies de juiste maat, het zat me als gegoten. (NN, 195)

Wat Frits – driemaal als buitenstaander – waarneemt, is een herhaling (!) van wat zich afspeelde toen hij op de plaats van zijn vaders lijk lag: hijzelf *overdekt* zijn vader. Waarom kan de rite – let op de term 'herboren' in bovenvermeld citaat – nu *gehaagd* genoemd worden? De zoonfiguur is zich bewust geworden van wat ik over zijn imitatieproces beweerde: hij construeert, ver- tegenwoordigt talig zijn vader om zich beter met die projectie, die reflecterende overdekking van een leegte, iets dat er niet is, te identificeren. Wat Frits op zijn ruit ziet, is onbestaand, een spook, en die paradoxale afwezigheid heeft hij leren waarnemen: '[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). Daarmee wordt, om terug te grijpen naar Derrida's citaat over het rouwproces, het lichaam van de dode geïdentificeerd en gelokaliseerd.

Spiegelende schimmen scheppen

De problematiek van het spiegelspel tussen een vaderfiguur die zich terugtrekt – doch blijft doorspoken – en de zoonfiguur die diens leegstaande plaats niet alleen gaat innemen, maar de ver-tegenwoordiging van de leegte

op de gepaste manier moet waarnemen, komt opnieuw voor in *Letter en geest*. Hoofdfiguur Mandaat is er inderdaad *waarnemer*: tegelijkertijd ziener en vervanger van een spookachtige voorganger en vaderfiguur die zich teruggetrokken heeft, met name Brugman. Ditmaal is 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, draagt. Tegen zijn zin beseft Mandaat dat hij 'ongewenst verliefd' (LG, 239) geworden is op moederfiguur Qualing, die logischerwijze zijn assistente geworden is. De vervanging van de patriarch vindt dus zowel op professioneel vlak plaats als op dat van de gezinshierarchie, zoals in *Bouwalde* en in *De nietsnut* waar Frits beslist om zijn vader in het familiebedrijf te gaan vervangen.

Brugman wordt voorgesteld als een onkundig figuur. Wat zijn voorganger rechtstreeks geschapen heeft, blijft voor Mandaat onwaarneembaar.¹⁵ Brugman was blijkbaar geen schepper van enig materieel product, tenzij enkele schriftelijke sporen die de werkruimte, hier door Qualing vertegenwoordigd, meteen uitwist, zoals uit volgende passage blijkt. Men kan ook zien hoe het idee van de vervanging als 'onvolmaakte kopie' verder tot uitdrukking komt in de termen 'fotokopie' en 'overdrukje':

[Brugmans] handschrift is, net als dat van Mandaat trouwens, verzvolgen door het schoonschrift waarin mevrouw Qualing alles kopieert. In een bureau ligt de fotokopie van een typescript, 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 bibliotheekwetenschappelijk tijdschrift: 'Prolegomena bij een systematiekontwerp voor de Germaanse Talen'. (LG, 235)

Dat Brugmans en Mandaats identiteit op elkaar lijken, is op zich niet zo verrassend. Net als in de vorige romans is het imitatieproces tussen vader- en zoonfiguur in volle gang: op professioneel vlak de plaats innemen van de vaderfiguur, is zich inschrijven in een schema dat structureel tot de nabootsing van het te vervangen model dwingt.

Waarom dient dit rituele nabootsingsproces? Aan het slot van *De nietsnut* besloot Frits om zijn 'leven maar eens met de anderen te gaan delen' om 'niet meer [te] vertoeven in de eenzaamheid van de ziel waar je ij bent en vluchtig' (NN, 196). Dat zijn ook de voornemens van Mandaat, die 'gekomen is om dienstbaar en solidair te zijn, om in liefde opnieuw geboren te worden' (LG, 217). Zoals in *De nietsnut* gaat het dus om een nieuwe geboorte,

¹⁵ Zo ook Dewaide 1995, 18.

een inwijdingritueel dat van eenzaamheid naar gemeenschap moet leiden. In Kellendonks romans houdt eenzaamheid het gevaar in dat de eenzame figuur steeds meer trekken van een spook toegekend krijgt door de vertelling. Nu is het zo dat Brugman, de figuur die Mandaat moet vervangen en die ondertussen spoorloos verdwenen is, op de werkvloer een spookbestaan leidde, net als Frits Goudvis' vader trouwens.¹⁶ Zoals in de vorige romans leidt de onderneming van de zoon tot het mechanisme van de imitatie van dargene waarvan men juist probeert te ontsnappen: de leegte die geërfd wordt, een leeg althout waarvan de taal geen betrouwbare gestalte kan geven. De plek die Brugman achtergelaten heeft, is leeg, maar Mandaats voorganger blijft er wel in doorgelopen: 'De heer Brugman is niet aanwezig en niet afwezig en door zijn ongreepbaarheid toch ook weer alomtegenwoordig' (NN, 236).

De identiteitsbevestiging van de zoon gaat onherroepelijk gepaard met een identiteitsvervanging waarvan de paradox erin bestaat dat het nageboorte model in zijn ledigheid een door de zoonfiguur zelf gesmede constructie is. Aan de hand van zijn vertelling gaat de zoon zich van meet af aan identificeren met het lege oplegelbeeld dat hij zelf in elkaar heeft gezet. De inconsistente identiteit van de zoon wordt geprojecteerd op de lege plek van de vader. In tegenstelling tot Ernst zet Mandaat de traditie voort. Toch wordt hij zich deels bewust van zijn tragische gevangenschap in de autoreflexiviteit. Het verkrijgen van dit zelfinzicht gaat zoals in de vorige romans samen met klimmotieven. De plaats is een oude kapel die tot boekenmagazijn omgebouwd werd, een 'licht verdiepingen hoge boekenstallage' (LG, 228). De Borgiaanse metafoor van de bibliotheek als doolhof en brein maakt het mogelijk om dieper in te gaan op de individualiteitsvervanging van de held. Hij beseft namelijk dat hij gevangen zit in het solipsisme van een talige bewustzijnsuitdrukking:

Een brein [...], de Kapel is net een menselijk brein. Wanneer Mandaat helemaal bovenin staat ziet hij dat het Kapelgewelf inderdaad een reusachtige schedel is [...]. Maar wiens brein dan? Andermans brein, waarin hij niet meer is dan de gedachte aan een zekere Mandaat? Of misschien loopt hij rond in zijn eigen brein, op het gevaar af tussen eindeloze verdubbelingen verdwaaald te raken, als in een spiegelrent op de kermis. [...] 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 [...]. Inderdaad [...], er is geen groter eenzaamheid dan die van de taal. (LG, 229)

¹⁶ In zijn huis laat hij de gordijnen gesloten (NN, 109), en in zijn werkkamer is het 'koel en schemerig als in een grafelder' (NN, 116), zodat hij er als een 'schim' (NN, 109) – een spook? – rondloopt.

Net daarna ziet Mandaat een spook rondwalen in de bibliotheek. Hij probeert het in te halen, maar slaagt er niet in. '[H]et is net of die afstand precies is wat hen aan elkaar bindt [...]' (LG, 232). Mandaats redenering tussen de boekengewelven mag hem misschien wel tot een dieper inzicht brengen in zijn eigen communicatiestoornissen, zijn daden stemmen niet overeen met zijn overwegingen. Net als bij Opa in *Bouwal* blijft de discrepantie tussen woord en daad groot, maar in tegenstelling tot de oude patriarch zijn het bij Mandaat de woorden die van helderziendheid getuigen en de daden die de illusies in stand houden. Anderzijds ensceeneert Mandaat, net als Ernsts grootvader – maar ditmaal onbewust –, zijn eigen bedrieglijke identiteitsverwerving, die op illusoire projecties berust. Hij blijft achter zijn eigen fata morgana's lopen, de spoken die hij zelf geschapen heeft en waarmee hij zich vereenzelvigd.

De hergeboorte moet in de liefde plaatsvinden, liet de vertelling weten. 'Liefde' is net het woord dat Van Uffel, Mandaats homopedofiele collega, niet kan uitspreken. Op een avond waarop beiden in de kapel het spook afwachten, geeft Van Uffel zijn seksuele geaardheid toe aan Mandaat, die geschrokken op de vlucht slaat, waarop een kat- en muisspel tussen de stellages volgt. Van Uffel is er namelijk van overtuigd dat hij in het bijzijn van Mandaat het woord zal kunnen uitspreken. Zo ontstaat een asymmetrische herhaling van een andere achtervolgsscène: Mandaats jacht op zijn spook laat zich vergelijken met een zoektocht, een poging om liefde te scheppen. '[H]et is een woord dat, onbeantwoord, even waardeloos is als een halve wasknijper', is Mandaats mening (LG, 264). De liefde verschilt van het solipsisme dat het taalsysteem kenmerkt, en waarop Mandaats zoektocht stuitte. Een liefdes-uiting, als ontcijferbare communicatiedaad, moet noodzakelijkerwijs gedeeld worden en moet wederzijdse uitdrukking krijgen wil ze succesvol zijn. Waardevolle liefde, zo meent de vertelling, wordt bereikt via contact, wederzijds, in een oprechte toewijding, zowel op talig als op lichamelijk vlak. Lichamen en uitgesproken woorden die in hun daden geen éénrichtingsverkeer toelaten, zoals dat wel het geval is voor de geprojecteerde schimmen waarmee het personage zich identificeert.¹⁷ Mandaat gaat echter niet in op Van Uffels uitnodiging om zijn liefdespartner te worden.

¹⁷ Vergelijk bijvoorbeeld met deze twee passages uit *Myriek lichaam*: twee pogingen tot wederzijdse liefdesverklaring ondernomen door A.W. Gijssels. De eerste loopt dood op een rechtstreekse weigering vanwege zijn dochter: "Maar je vergist je in één ding, meisje: ik hou zoveel van jou." [...] "Zeg dat niet nog eens Pappie!" (ML, 316) Haar reactie op zijn tweede poging is wel een liefdesbekenenis, maar voor Pechman: "Ziellige versleten man beddelend om genegenheid. O Prullerie, 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 geschrapt. Maar ze zei: "Wat ik eigenlijk hoopre is dat u Bruno z'n helft van dat huis zou willen kopen

Bovengenoemde passages herinneren aan een andere episode die zichtbaarheid en hoogte met elkaar verbindt. In het hoofdstuk 'Mandaat zit omhoog' (LG, 240) krijgt de hoofdpersoon Qualings zwangere lichaam tegen zich aangewreven. De kwalachtige klank van haar naam herinnert aan het hiervoor al genoemde motief van het verzwellende zeemonster, beschreven door Mircea Eliade (1959, 115-118) in verband met de steeds weer terugkomende symboliek in de inwijdingsrituelen en mythes. Zo duikt ook hier het motief van het *regressus ad uterum* weer op. 'Ze eet. Ze kust. Ze eet. Mandaat kan zijn handen haast niet in bedwang houden als hij haar ziet. Hij wil ze om haar grote buik heen leggen en de kleine laten voelen dat er ook nog een zekere Felix Mandaat bestaat' (LG, 238). Baarmoederlijke fascinatie gaat bij de zoönfiguur gepaard met een aandrift om de vaderfiguur te vervangen en daarmee zijn eigen bestaan te bevestigen. Dat liet ook de verdrinkingscène in *De nietsnut* vermoeden. Kan overigens in Kellendonks romanwereld een bevruchting niet opgevat worden als het spoor van een geslaagde communicatiedaad? Van Uffel mocht van Mandaat geen gehoor krijgen voor zijn liefdesverzoek. Ook Mandaat en Qualing hebben het moeilijk om elkaar te vinden. Op een middag betrapt Mandaat zijn hoogzwangere assistente in de leeszaal terwijl ze, 'wijdbeens' (LG, 245) – alsof ze moest bevallen, of bereid was tot seksuele omgang – op een tafel staand, binnengevlogen duiven met een stok probeert weg te jagen. Ze verliest haar evenwicht en valt met haar achterste tegen Mandaat, die net een erectie heeft, 'en na een paar onwillekeurige samentrekkingen van zijn lies springt zijn zaad zich in het duister van zijn broek te pletter' (LG, 246). In haar onvoltooidheid wordt hier slechts een gammele nabootsing van de levensschepende daad weergegeven, liefde als 'parodie' (ML, 390). Qualing is zich niet bewust van de 'mislukte' levensscheping waartoe haar val aanleiding gaf. De neerwaartse beweging maakt van haar een gevallen vrouw, wat trouwens bevestigd wordt door het feit dat zij Mandaat verleidt. Op talig vlak is in deze passage verder geen sprake van wederzijdse uitwisseling. De woorden die door Mandaat na de zaadlozing uitgesproken worden, geven amper blijk van enige syntaxis en zijn eerder een ritmische herhaling: "Ik moet even..." zegt hij, "even... [...]" (LG, 246). Het tafereel splitst zich in twee oppositionele handelingen, waarin de

dun 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 komijnsplitsen verwijst naar mijn mening naar Mar 23, 23 over de schijnheiligheid der schriftgeleerden en Farizeeën: 'Wee jullie, schriftgeleerden en Farizeeën, hui-chelaars, jullie geven tienden van munt, dille en koriijn, maar veronachtzamen wat in de wet zwaarder weegt: rechte, barmhartigheid en trouw, terwijl men het een zou moeten doen zonder het andere te laten.' Uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004.

verwijdering tussen Mandaat – die terug naar zijn stoel 'trompelt' (LG, 246) – en Qualing het moet opnemen tegen het gekoer van de doffer en het duivinnetje die 'elkaar [liefkozen] met hun snavels' (LG, 246).

Laten we even terugkomen op de asymmetrische herhaling aan het einde van het kat-en-muispel tussen Van Uffel en Mandaat in het boekenmagazijn, dat Van Uffel op slot heeft gedaan. Als Mandaat, die tot achter Van Uffel geslopen is, hem de sleutels ontnemt, 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, 265). In het citaat vereenzelvigt de alwetende verteller zich op een zodanige manier met Mandaat dat middenin zijn beschrijving van de scène Mandaats gedachten in de indirecte rede weergegeven worden. De syntaxis en de typografische weergave worden erdoor in de war gestuurd, en verplichten tot een zeer aandachtige ontcijfering. Gebeurt dit om de aandacht te vestigen op de asymmetrische verhouding tot Mandaats mislukte ver-smelting met Qualing? Deze episode laat overigens blijken hoe omkeringen bij Kellendonk haast oneindige mogelijkheden bieden, omdat ze niet noodzakelijk op een binaire tegenpool terugvallen. Dat zou immers beperkend en bedrieglijk zijn. Mandaat is 'ongewenst verliefd' op zijn assistente, Van Uffel hoopt om in aanwezigheid van Mandaat zijn liefde te kunnen uitspreken. Qualing is een zwangere vrouw, Van Uffel is een homoseksuele pedofiel. In beide gevallen vindt het contact langs achteren plaats, maar met Van Uffel kunnen we bijvoorbeeld een 'onhandige' sodomie verwachten. Beide figuren tonen Mandaat de weg: de zwangere Qualing op wie Mandaat verliefd is, de weg van het vlees dat leven schept,¹⁸ Van Uffel, de weg van het levenloze – want onvruchtbare – vlees maar in het teken van de uitgesproken wederzijdse liefde. Zonder antwoord blijft ook Van Uffels taal even waardeloos als de woorden die Mandaat na zijn mislukte versmelting met mevrouw Qualing uitstrotter. Het blijft bij hem beperkt tot een viervoudige "Ik –!" (LG, 265), waarvan de 'hou van je' in de keel blijft steken. Een echo van Mandaats onvoltooide zinnen na zijn mislukte samentelling met mevrouw Qualing.

¹⁸ Het tafereel kan ook als een parodie van het pinkstergebeuren opgevat worden, waarin Qualing de 'Geest die levend maakt' wil weggagen uit de leszaal waar de taal een ontlichaamd, postuum bestaan [leidt] (LG, 221), waar de letter geesteloos dood bleef dus. Dit leidt ik af uit het feit dat de titel van de roman een verwijzing is 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'. Let op hoe bij Kellendonk opnieuw van omkering sprake is: zou de geest de taal moeten heiligen door de taal een lichaam te gunnen?

In tegenstelling tot de vader

Vanuit het gezichtspunt van de zoon wordt de wedergeboorte in de liefde mogelijk gemaakt door de overgang van eenzaamheid naar gemeenschap. Dit wordt in *Myriek lichaam* bijna letterlijk toegepast. De homoseksuele zoonfiguur Leendert Gijzelhart vertrekt er met zijn partner naar New York, 'omdat hun transcendente liefde alleen op een transcendente plek kon gedijen' (ML, 376). In deze 'dakloze kathedraal met kantoopilaren die zich niet hogen, maar halverwege de hemel onaf ophielden, als om binnenkort nog hoger te gaan' (ML, 346), wordt hij kunstcriticus en sticht een gemeenschap, een schildersschool waar hij de theoreticus van wordt. Het zijn de Wild Boys, 'jonge homoseksuele krijgers' (ML, 350) die de buitenaardse 'utopie van de biologische onafhankelijkheid' (ML, 350) willen schilderen. Leenderts auto-didactische performatieve taal als kunstrecensent en theoreticus – dus identiteitsgever – van zijn gemeenschap, herinnert aan Opas onbetrouwbare vertellingen in *Bouwval*. Dat laat vermoeden dat de kracht van de taal daad niet zal volstaan om de beoogde wedergeboorte in de liefde te bereiken. Vrij vlug laat Leendert zich door het gemakkelijk verdiende geld – net als de taal slechts *afspiegeling van het* altijd al onbepaalbare – verleiden en gaat hij frauduleus *à la baisse* speculeren op de waarde van de schilderijen die hij als toonaangevend kunstcriticus recenseert. Als hij de Verenigde Staten eenzaam (!) en berooid verlaat en naar Nederland terugkeert, is zijn partner aan een myxterleuze ziekte gestorven, heeft hij van zijn eigen schilderschool een bende concubijn(s) gemaakt (ML, 352) en hebben drie verschillende staten proberen tegen hem aangespannen (ML, 413).

Het paradoxale in de nabootsingsdynamiek tussen de vrek en luiaard – dus niets doende – A.W. Gijzelhart en zijn zoon berust op de lege erfenis die de patriarch mondeling aan zijn zoon overdraagt. Leendert zal zijn verdere bestaan afstemmen op woorden die zijn vader hem liet horen toen hij pas twaalf geworden was. Nadat het eerste deel van de roman de herrijzenis van de vaderfiguur verteld heeft – terwijl de drie vorige romans de graduele spookwording van de vaderfiguur vertelden – begint het tweede deel met een jeugdherinnering van de zoonfiguur. Toen Broer Leendert net twaalf was en nog op het familiedomain de Doornenhof woonde, had hij met zijn vader 'hun enige gesprek van man tot man' (ML, 343):

De gloednieuwe ogen [van zijn vader] waren toen weerloos en koket naar [Leendert] opgeheven, de kameelhaals 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)

Die woorden zijn de erfenis die Gijselhart aan zijn zoon meegeeft, en die door hem ook aanvaard wordt. Het patrimonium is onbetrouwbaar talig en vraagt om een negatie van het zijn: 'zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader'. De vraag is hoe dat niet-zijn toegepast moet worden. In de vraag naar de methode huist de 'sluwerheid' waar Gijselharts mond 'strak' van staat! Van daar dat *niet zo zijn als de vader* een aangepaste waarneming van de vader vergt. Op die methodiek van de waarneming van de vaderfiguur in het rituele proces van de zoon wil ik dieper ingaan.

De tekstele weergave van het gesprek tussen vader en zoon is zéér minimaal. De vertelling geeft zelfs niet te kennen hoe Leendert op het verzoek van zijn vader reageert. In de passage is van enige wederzijdse informatiewisseling geen sprake. Gijselhart vraagt aan zijn zoon om zich radicaal *anders* dan zijn vader op te stellen. Hij wenst wat een 'niet-verhouding' genoemd zou kunnen worden, waarin de handelingen van de zoon voortaan elke overeenkomst met de vaderfiguur uitsluiten. In dat opzicht moet een onderscheid gemaakt worden tussen oppositioneel en contradictoir¹⁹ gedrag, zonder daarvoor strakke grenzen tussen beide te trekken – wat op zich toch niet mogelijk is. Door met zijn partner naar New York te verhuizen om er een geïdealiseerd homoseksueel leven op na te houden, stelt Leendert zich oppositioneel op, zowel professioneel (handelend) als talig (vertellend). Leendert wordt in New York een invloedrijke kunstcriticus. Waar Gijselhart in zijn geschriften '[...] ouderwets gul [was] met woorden en spelling, die toch niets kosten' (ML, 344), rechtvaardigt zijn zoon als volgt zijn synthetische schrijfstijl:

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

¹⁹ De contradictie als radicale negatie draagt de termen van de oppositie wel in zich, maar kan in geen enkele van de termen van de oppositie opgenomen worden. Conceptuele termen van opposities, aan de andere kant, hebben een exclusieve werking. Contradicte laat het samenleven toe van twee termen die zich oppositioneel laten vatten, zonder hiërarchisering, noch afleiding van een der termen uit de andere, beweert Robertson (1996, 2). De afwijzing van hiërarchie en afleiding zou ik in het geval van Kellendonk echter in vraag willen stellen, gezien de (echter voor problematisering vatbare) omkeringdynamiek die er steeds aan de gang is. De figuren bevinden zich telkens in een syntaxis waarin een doel nagestreefd wordt, wat een axiologisch parcours veronderstelt; een hogere waardering van één term van de tegenstelling. Al impliceert iedere richtingskeuze bij Kellendonk een zo niet tegendraadse, althans in eerste instantie binair vatbare uithollende beweging die daarmee gepaard gaat, dergelijke contradictoire logica blijft aan een axiologische, platonisch getinte denktraditie verbonden waarvoor hiërarchisering en afleiding naar mijn mening, en wat Kellendonk betreft, onvermijdbaar blijven. Zie ook Vervaeke 1999, 60 over de paradox: 'Paradoxen breken de traditionele opdelingen open. Ze zijn tegelijkertijd het ene en het andere, het deel en het regendeel. [...] Zo betekenen zijn contradicties niet verwerpelijk'.

zich niet laten omrekenen of omkleisen tot wat je maar wilt, die zich niet laten vergassen tot geld of taal, dingen die onaanastbaar, 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 "onbeschrijfelijk" of "onbetaalbaar" te zeggen en aldus bij wijze van spreken mijn mond te houden.

(ML, 344-345)

De zoonfiguur wil dat zijn taal lijnrecht tegenover de taal van zijn vader staat. Bovenstaand citaat bevat voorts een element dat meer zegt over de oppositie in Gijselharts gedrag tegenover zijn omgeving. Leenderts vader voelt zich inderdaad slechts geliefd als hij gehaat wordt. Als zijn dochter *Mayda* teruggekeerd is bijvoorbeeld, zorgt hij ervoor dat het verwarmings-tuistel op haar kamer telkens uitvalt, al weet hij met zekerheid dat zij hem vlug door zal hebben.²⁰ De identiteit van de patriarch wordt gedefinieerd door de oppositie die hij rondom zich kweekt. Om terug bij Leendert te komen: door zijn vaders erfenis te aanvaarden neemt hij braaf deel aan zijn vaders oppositionele identiteitsconstructie. Door zijn oppositioneel gedrag draagt de zoon bij tot zijn vaders bestaan. Dat Leendert hiermee juist géén afstand neemt van zijn vader, blijkt uit de tweede fase van zijn verblijf in New York, waarin hij de identiteitsstatus van zijn vader gaat overtreffen. Nog meer dan zijn vader in Europa laat Leendert zich in Big Apple²¹ door het gemakkelijk verdiende geld verleiden. Zijn vader speculeert op de waarde van de oude schroothoop die in zijn tuin ligt weg te roesten. Leendert speculeert *à la baisse* op de waarde van de schilderijen die hij als toonaangevend kunstcriticus recenseert. Kan hier trouwens geen sprake zijn van een averechtse dynamiek van *De nietsnut*, waarin Frits zijn vader bewust ging nabootsen om zich van hem te verlossen? In plaats van een bewuste deconstructie via vertellende en imiterende reconstructie, zou in *Mystiek lichaam* sprake kunnen zijn van een onbewuste constructie op basis van een deconstructieprogramma, aangezien Leendert in zijn vluchttoord zijn vader onbewust gaat imiteren.

Met betrekking tot *Bouwalde* werd de vraag reeds gesteld of de erfenis die de vader aan zijn zoon overdraagt, beschouwd kan worden als paradigma voor een inwijdingsritueel. De erfenis zou aan de zoon de gelegenheid bieden om een model van vrijheid te leren waarnemen. In *Mystiek lichaam* wordt die vrijheid geradicaliseerd. A.W. Gijselharts onverschilligheid voor

²⁰ Een ander voorbeeld: "Waarom toch vindt u het zo leuk om mij het leven te verpesen heb ik het vanzelf al niet moeilijk genoeg?" (ML, 314)

²¹ Let op de toespelende op de appel in de Bijbelse erfsprake.

Leendert is treffend, alsof de oude patriarch wenst dat zijn zoon diens bestaan opbouwt zonder zijn vader als referentiekader te nemen. Problematisch voor Leendert is wel dat zijn vaders woorden tijdens 'dat enige gesprek van man tot man' (ML, 343) zich op een zeer paradoxale manier laten ontcijferen. Die complexiteit zou verklaren waarom Leendert er in New York niet in slaagt om afstand van zijn vader te nemen. Zou Gijselhart in zijn onverschilligheid niet zover gegaan zijn dat hij, vanuit de aanbieding van zijn erfenis, zijn zoon in zijn autodescriptieve normatieve taal ("Jongen, zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader!") gewoonweg onbestaand verklaart? Hij beslist om hem voortaan niet meer waar te nemen. Gijselharis 'goednieuwe ogen' (ML, 343) bieden hem een gloednieuwe illusoire visie op de werkelijkheid. Volledig zou het (ontkennende) bericht dan kunnen klinken als: "Jongen, zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader, omdat jouw vader zich voortaan tegen jou zodanig onverschillig zal gedragen, dat het net zal zijn alsof je voor hem niet meer bestond." De vader vraagt aan zijn zoon om zich niet te gedragen zoals hij, in de zin van: 'leef niet van de tegenstelling'. Het patriarchale verzoek kan inderdaad opgevat worden als een uitnodiging om Gijselhart in zijn onverschilligheid te imiteren; te doen alsof de vader niet bestond, in plaats van zich op te stellen tegen de vader. Een ontkenkende houding, in plaats van een oppositionele houding. Met andere woorden: de vaderfiguur bouwt zijn voortbestaan op de tegengestelde gevoelens die hij rondom zich wekt, maar anderzijds stelt hij zich negerend op tegenover zijn zoon. In die zin gedraagt Gijselhart zich voorbeeldig ten opzichte van wat hij van zijn zoon zou kunnen verwachten, aangezien Leendert zijn vader nu juist zou moeten imiteren om niet zoals zijn vader te worden. Gijselhart leeft van de oppositie, maar zelf stelt hij zich negerend op ten opzichte van wat hem tegensaat, zoals bijvoorbeeld zijn zoon. Werd immers niet geopperd dat de vader een figuur was die (zich) 'liet zien', en optrad in rituele contexten die tot existentieel inzicht leidden? Aan de grondslag van de voltooiing van de patriarchale rituelen in Kellendonks romans ligt dus de verwerving van een 'kunnen waarnemen' van de patriarchale sporen die, als zij talig zijn, ook bedrieglijk zijn. Dan zou de geslaagde communicatie van de niet-talige waarneming zijn.

²² 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* [door Lotman gecursiveerd, MS]. 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* [door Lotman gecursiveerd, MS]. [...] [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 "inexistants".'

De waarneming van het spook: het zelfportret als ruïne

Houwal start en eindigt cyclisch met Ernsts waarneming van eenzelfde zelfportret. Daarop staat een voor hem aanvankelijk onbekende figuur, door de vertelling 'zijn demon' (BVL, 13) genoemd. Het is zijn vader die Ernst het portret laat zien. Voor de ogen van zijn zoon hangt Willy het portret op, halverwege de trap van het nieuwe huis dat de familie net betrokken heeft. Visie en klimituut worden opnieuw aan elkaar verbonden. Ernsts vader toont zichzelf aan zijn zoon terwijl hij hem laat aanschouwen wat hij moet leren zien. Bij Opa zal Ernst begrijpen dat de figuur op het portret Willem Van Zypflich is, Opas broer, die ook de peter van Ernsts vader was. Zoals steeds in Kellendonks eerste romans *toont* de vaderfiguur, laat hij (zich) zien. Woor-den heeft hij amper nodig. Verder laat de vaderfiguur daarmee het *elders kij-ken* zien. In die zin kan het zelfportret *ex-centrisch* genoemd worden. Ruim-telijk én temporeel verwijst het door naar elders dan waar het zich bevindt. Het nodigt uit tot een optische verschuiving. Willems zelfportret bevindt zich niet in de ruimte van de oude patriarch, waar hij toch wel een spoor van is, en waarnaar hij doorverwijst. In Ernsts nieuwe huis, waar zijn zelfportret als zichtbaar spoor uit het verleden toch gememoreerd wordt, nodigt Willem van Zypflich uit tot een centrifugale blik naar buiten, naar elders, een andere ruimte. Hij hangt bovendien 'recht tegenover het smalle raam dat uitzag op het westen' (BVL, 13).²³ Willems zelfportret bevindt zich niet in de ruimte waarvan hij het tijdloze spoor is, en zijn blik verwijst door naar elders.

Een zelfportret is een uitdaging tot herkenning. In *De nietsnut* is Frits 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). Herkent Ernst zichzelf in het zelfportret dat hem aankijkt? Nog niet. Hij herkent hoogstwaarschijnlijk eerst zijn vader, die net als diens peter 'blond krullend haar [had], tot laag in zijn nek, en een hoog voorhoofd dat al met veel rimpels gelinieerd maar nog onbeschreven²⁴ was' (BVL, 27). Ernsts vader en diens peter delen analoge herkenningstekens: een weelderig kapsel, een hoog voorhoofd en hun naam. Ernsts vader heet Willy, de figuur op het zelfportret draagt de naam Willem. Maar Ernst herkent nog 'meer [...] dan welbeschouwd mogelijk' (BVL, 63), en die meerwaarde laat toe om in de

²³ Waar trouwens de hel gelegen is: 'De onderwereld wordt van de bovenwereld gescheiden door wouden en stromen als de Styx, de Coeytus en de Acheron. De precieze locatie van die rivieren verschilt nogal eens, maar de meeste teksten situeren de hel in het westen, waar de zon ondergaat en het vuur in de onderwereld neerdaalt' (Vervaeck 2006, 30).

²⁴ Die term is van belang, alsof zijn vader van een existentiële leegte getuigt, 'een lang voorbijgevoerde wereld waarin alles nog geschapen zou moeten worden' (BVL, 32).

herkenning van de andersheid de spiegeldynamiek voort te zetten. Een zelfportret waarin de geportretteerde schilder door de toeschouwer in de ogen gekeken kan worden, eist van de kijker een weerspiegelende bijdrage, wat de Franse filosoof Derrida de 'hypothese de la vue' noemt (Derrida 1990, 64). In die hypothese speelt de ruimtelijke situering een sleutelrol. Kijker en zelfportretist 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 alsof voor beiden de andere kijker de plaats ingenomen had 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 spécularité recherchée', aldus Derrida (1990, 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 instruits 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 1990, 64-65) [Derrida cursiveert telkens, MS]

Wat Ernst in het zelfportret waarin Willem hem in de ogen kijkt *ziet*, is dus niet alleen zijn vader als Willem, die hij aan de hand van lichamelijke overeenkomsten herkent. Het zelfportret laat hem ook zichzelf als Willem zien, zijn demon waarin hij zijn vader herkent, zichzelf in datgene waartegen hij in opstand is. Wat hij *ziet*, is zelfs teveel zichzelf om de tot ex-centriciteit uitnodigende blik door het venster waar te nemen. Dat is de juiste plaats voor de juiste blik naar en van het patriarchale spook: de waarneming op de plaats van het brandpunt van de spiegel, zodat het spook een zelfportret wordt dat in zijn waargenomen andersheid, overal en telkens weer als een centrifugale, doorverwijzende uitnodiging optreedt. Het ritueel waarin de vaderfiguur zijn zoon betreft, biedt een overgang van de bedrieglijke taal die spiegelen werkt naar de waarneming van de herkenbare andersheid zelf.

De visie van het spook onthult volgens Derrida (1990: 72) het zelfportret als ruïne, een bouwval.²⁵ De titel van Kellendonks eerste roman kan in feite

²⁵ 'Ruïne est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *resiste* comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse' (Derrida 1990, 72).

naar twee erfenissen verwijzen. Enerzijds is er Opa's vastgoed dat in een bouwvallige staat verkeert. Deze materiele toestand weerspiegelt trouwens de uiteindelijk ineenstorting van Ernsts hooggeplaatste familiale illusies. Noch Willy noch Willem hebben een hand naar Opa's onroerend goed uitgestoken. Naast Opa's erfenis is er anderzijds de erfenis die Willy aan zijn zoon toont: het zelfportret van een ander, waarin Ernst naast zijn demon ook nog zijn vader en zichzelf herkent. Vandaar dat Ernst ervan uitgaat dat het zelfportret zijn familiële gebondenheid aan het nietsdoen, zijn onvrijheid toont. Zowel Willy als Opa leggen Ernst ruïnes voor. Maar terwijl Opa een leugenachtig opgepoetste ruïne toont, legt Willy zijn zoon een tabula rasa voor. Willy's voorhoofd is 'inbrechtreven' (BVL, 27). Vanwaar die paradox? Het zelfportret is ruïne omdat het tijlloos is, een herinnering aan zichzelf in zijn onvoltooidheid. Willem voltwijde trouwens nooit zijn zelfportretten (BVL, 50). De mens wordt in zijn onafgewerkte toestand getoond. Onafgewerkt door het feit dat een kunstwerk geen mens is en zich altijd zal beperken tot een weergave van een figuur. Onafgewerkt omdat het gelaat een proces in wording is dat altijd al onvoltooid is. Het gelaat is altijd al een andere, iets anders. In dat opzicht toont het zelfportret de onderwerping aan wat Derrida (1972) de 'différance' noemde.²⁶

De blik van de kijker op het zelfportret toont niemendal, in zijn etymologische betekenis: niets van alles. Niets van het alles, dat wil zeggen het niets zijn van de totaliteit, van de ideale perfectie. 'Ruïne: plutôt cette mémoire ouverte comme un oeil 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 1990, 72). De ruïne is het niks dat de mogelijkheid in zijn onmogelijkheid toont. Wat Ernst te zien krijgt in het zelfportret is de leegte. De blik van Ernsts demon is gericht op de leegte. Zijn ex-centriciteit is de mogelijkheid die uit de leegte stamt, waarvan de onmogelijkheid getoond wordt. De doorverwijzing van de blik opent het perspectief van nieuwe oplossingen, waarvan de voorlopigheid van meet af aan duidelijk gemaakt wordt. Op de terugweg naar huis herkent Ernst in een gat onderin de auto het gezicht van zijn demon. Het is een leegte die zich alsmat hernieuwt:

Hij keek in een oneindig diepe nacht waardoor myriaden kometen zich met een duizelingwekkende snelheid voortspoedden. Ze spatten uiteen,

²⁶ 'La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissait 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' (Derrida 1972, 13).

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)

De erfenis van de vader is alles, en die totaliteit, die volmaaktheid is de leegte. Die leegte biedt mogelijkheden, kansen, is vernieuwend, en centraal herinnert het zelfportret er simultaan aan dat de enige mogelijke volmaaktheid niets is. In die richting wijst bij Kellendonk ook het niets op materieel vlak. Niets bezitten, *niets hebben* kan voor de zoönfiguur positief opgevat worden. Leenders vriend bijvoorbeeld, is een dief die Leenders eigendom, zijn bezit doet verminderen. Bovendien neemt Leender diens ziektekosten voor zijn rekening, zodat hij volledig geruïneerd en misschien zelf besmet uit Manhattan terug bij zijn vader gaat wonen. Op dat ogenblik niets van jezelf, de weerspiegeling van de persoonlijke leegte in de andere te kunnen zien, moet je alleen maar 'zijn'. Dat bestaan maakt van iedere handeling een schepping, een kans die uit het niets versijnt. De nieuwe kans houdt echter het besef in van een onzekerheid waarnaar de altijd al excentrische blik wenkt. Als de ex-centrische waarneming de vrijheid wil blijven nastreven, dan moet de periferie telkens opnieuw ingenomen worden. 'Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt. Mais que de propres yeux à mesure qu'il tente de s'y ressaisir' (Derrida 1990, 72).

De slotsceen van *Mystiek lichaam* brengt nog een ander zelfportret in beeld dat op een gepaste manier waargenomen dient te worden. Dat zelfportret toont dat de ruïne *contrapuntisch* is. Van deze muziekterm werd in de letterkunde gebruik gemaakt door Pierre Brunel (1997) voor de studie van Apollinaires bundel *Alcool*. Brunel beweert dat de tijd bij Apollinaire zodanig poreus is dat de vernieuwing, Apollinaires moderniteit, pas mogelijk is 'doorheen' het bewustzijn van het verleden. Een onbepaald aantal temporele dimensies kunnen naast elkaar komen te staan maar herkenbaar blijven. Brunel spreekt van een 'poétique des simultanéités'.

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 Nérée. 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 verleden wordt niet afgestoten, de ondoorgrondelijke feiten ervan niet genegeerd. Anderzijds dient het verleden op een gepaste manier waargenomen te worden. In *Bouwnal* wordt het verleden door de vaderfiguur

(niet-)handelend getoond en ook niet verteld. De vader gebruikt geen talige (her)vertelling. In de slotsceen van *Mystiek lichaam* wordt Gijselhart door zijn zoön waargenomen tijdens zijn sterven. Beiden zijn dan in de tuin van het familiedomein de Doornenhof, 'de stoelen haaks ten opzichte van elkaar' (ML, 449). Het is de opstelling van de psychoanalytische scène, waarin vader en zoön zich elk op hun manier, in hun individuele taal aan de andere zullen laten horen. Door hun haakse opstelling ziet Leender zijn vader niet, en toch kan hij hem waarnemen. Gijselhart drukt zijn sterven uit. Hij spreekt niet, maar hij laat zich als ruïne horen die 'poreus [...] straks in elkaar [zal] zakken' (ML, 450), met 'dat geluid van rafels en gaten' (ML, 450). Die auditieve waarneming van de dood gaat gepaard 'met een tinteling die niet van leven te onderscheiden was' (ML, 450). En het is met de waarneming van de woordeloze uitdrukking van de patriarchale dood, die niet van het leven te onderscheiden is, dat Leender zijn 'hoogliedje op de dood' (ML, 451) aanheft. Nu laat Leender zich horen. Dat hoogliedje is een duet, een contrapunt waarin de zoön als een feniks herrijst 'doorheen' het instortende, verassende²⁷ lichaam van zijn vader. In de waarneming van zijn vader herkent de niets hebbende, *geruïneerde* Leender zichzelf als niets van het alles. De (h)erkenning van de dood en zijn leegte is voor de niets hebbende zoön de spiegelende (h)erkenning van de vader als ruïne. Simultaan toont die visie van het niets van alles de mogelijkheid van een nuchtere vernieuwing waarbij de spookachtige, altijd al weerkerende aanwezigheid van het verleden betrokken wordt. *Atopisch* – in zijn naar de vader, dus ook naar Leender, en vandaar ook altijd naar de leegte doorverwijzende dynamiek – waargenomen, viert het hoogliedje op de dood de (on)afhankelijk makende verbintenis tussen vader en zoön.

Het onderzoek naar de rituele dynamiek in Kellendonks romans brengt dus een inwijdingsproces aan het licht dat zich over de vier onderzochte romans uitstrekt. De zoönfiguur wordt er geïnitieerd in de waarneming van een complex historisch bewustzijn. Terwijl de talige overgave aan het verleden onbetrouwbaar blijkt, draagt de paradoxale rituele imitatie van de vaderfiguur – (doel)bewust, onbewust, met tegenzin, genegen – bij tot een existentiële bevestiging.

De rituele mechaniek is het product van een spanningsveld tussen twee angstaanjagende polen. Enerzijds heb ik de nadruk gelegd op de onbetrouwbaarheid van de talige betekenisgeving, die het identificatieproces met de geschiedenis ondermijnt. Anderzijds werd de klemtoon gelegd op de angst

²⁷ Men mag immers niet vergeten dat het familiedomein in *Bouwnal* uiteindelijk in vlammen opgaat.

voor de existentiële leegte van het *ahistorische* bestaan waar het niet(e)(doen) van de vader toe leidt. Maar in de *narratieve wereld* wordt die leegte telkens opnieuw overwogen. Dat gebeurt aan de hand van een waarneming waarin het zogenaamd voltooide verleden altijd al in het heden blijft door-
spoken.²⁸ Kellendonks romans trekken een talige betekenisgeving van het verleden in twijfel. Het bestaan steunt niet op een bedrieglijke melancholische zingeving, maar op een contrapunctische en ex-centrieke waarneming van het terugkomende – naar het Frans *re-vient* –²⁹ spook. Dat *teruggaande* spoor is een spiegelend zelfportret dat de andersheid in zich sluit, (h)erkenning biedt van het niets van alles. De blik op dat portret wordt altijd weer doorverwezen, gericht naar een toekomst waar het verleden tegenwoordig blijft (doorsproken). 'En dan: *da capo*' (LG, 241).

Literatuuropgave

- AALBERS 1986
P. Aalbers, 'Koudwaterrees. Kellendonk en de kritiek', in: *Optima*, 4 (1986), 3, 360-371.
- VAN DEN BERGH 1987
H. Van den Bergh, 'Verdrongen vooroordelen. Een controverse over de roman "Mystiek lichaam" van F. Kellendonk', in: *Ons Erfdeel*, 30 (1987), 1, 69-75.
- BOON 1998
T. Boon, *Het koppige hoofd dat niet wilde scheuren*. Amsterdam, 1998.
- BRUNEL 1997
P. Brunel, *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans Akvols. Mythorétique II*. Paris, 1997.
- VAN DEEL 1980
T. van Deel, 'Hoe een schrijver verdwijnt. (In gesprek met Frans Kellendonk, 1979)', in: Idem, *Recensies*. Amsterdam, 1980, 119-123.
- DEOM 2005
L. Déom, 'Le roman initiatique: éléments d'analyse sémiologique et symbolique', in: *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, 3 (2005), 73-86.
- DERRIDA 1972
J. Derrida, 'la différance', in: Idem, *Marges. De la philosophie*. Paris, 1972.

²⁸ Zie in verband met deze geschiedenisopvatting ook de Canadese theoreticus Jean-François Hamel (2006, 211-231).

²⁹ Zie ook Derrida (1993, 32): 'Question de répétition: un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu'il *commence par revenir*'. En verder: 'Le spectre, comme son nom l'indique, c'est la *fréquence* d'une certaine visibilité [...] 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' (1993, 165).

- DERRIDA 1990
J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris, 1990.
- DERRIDA 1993
J. Derrida, *Spectres de Marx*. Paris, 1993.
- DEWAIDE 1995
P. Dewaide, 'Kellendonks *Letter en geest* en de mythe van Phaëton', in: *Vocys*, 13 (1995), 3, 18-24.
- ELIADE 1959
M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris, 1959.
- GOEDEGEBUURE 1988
J. Goedegebuure, 'Het principe van de omweg', in: *Rondom woord*, 40 (1988), 3, 66-76.
- GOEDEGEBUURE 1993
J. Goedegebuure, *De Schrift herschreven: de Bijbel in de moderne literatuur*. Amsterdam, 1993, 104-124.
- GOEDEGEBUURE 1997
J. Goedegebuure, *De veelvuldige rok: de Bijbel in de moderne literatuur 2*. Amsterdam, 1997, 116-133.
- GRILLI 1993
P. Grilli, 'Ecce homo: Frans Kellendonk (1951-1990)', in: *Septentrion*, 22 (1991), 3, 3-4.
- HAMEL 2006
J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, 2006.
- JOUE 2001
V. Joue, *Poétique des valeurs*. Paris, 2001.
- KELIENDONK 1988
F. Kellendonk, *Geschilderd eten*. Leiden/Amsterdam, 1988.
- KELIENDONK 1993
F. Kellendonk, *Het complete werk*. Amsterdam, 1993.
- LISSE (1999)
M. Lisse, 'La sémiosphère et ses frontières', in: C. Drösch, H. Roland & S. Vanasten (ed.), *Les microcosmes littéraires. Limites et ouvertures. Hommage à Ernst Léonard*. Brussel [e.a.], 2006, 195-203.
- LOTMAN (1999)
Y. Lotman, *La sémiosphère*. Limoges, 1999.
- MARRES 2004
R. Marres, 'Kellendonks *Mystiek lichaam* en zijn cultuurkritiek', in: Idem, *Kritische beschouwingen over Nederlandse literatuur en literatuurstudie*. Leiden, 2004, 145-155.
- MATTHIJSE 1980
A. Matthijse, 'Kellendonk vertelt nauwkeurig', in: *Het vaderland*, 2 februari 1980.
- MELISSEN 1998
S. Melissen, '9 mei 1986: Frans Kellendonks roman *Mystiek lichaam* verschijnt. De literatuuropvatting van de Revisor-auteurs', in: M. A. Schenkeveld-Van der Dussen [hoofdred.], *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam/Amsterdam, 1998, 853-858.

- PEETERS 1979
C. Peeters, 'Een Hamlet zonder wraak', in: *Vrij Nederland*, 27 oktober 1979.
- RAAT 1991
G. Raat, 'Verhaal en betoog', in: *De Revisor*, (1991), 1-2, 41-50.
- ROBERTSON 1996
A.K. Robertson, *The grotesque interface. Deformity, Debatement, Dissolution*. Frankfurt am Main, 1996.
- ROSIER-CATACH 2004
I. Rosier-Catach, *La parole efficace. Signes, pratiques sacrées, institutions*. Paris, 2004.
- DE ROVER 2003
F.C. de Rover [met een aanvulling door T. Boon], 'Frans Kellendonk', in: *Kritisch lexicon van de Nederlandse literatuur na 1945*. Groningen, 2003.
- STORM 1992
A. Storm, 'Een Oedipus in deconstructie', in: *Dietsche Warande en Belfort*, 137 (1992), 4, (472-481).
- VERVAECK 1999
B. Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel, 1999.
- VERVAECK 2005
B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Antwerpen/Leest, 2005.
- VERVAECK 2006
B. Vervaeck, *Litteraire belleuarten*. Nijmegen, 2006.
- VIERNE 2000
S. Vierné, *Rite. Roman. Initiation*. Grenoble, 2000.
- WATTHÉE-DELMOTTE 2005
M. Watthée-Delmotte, *Rite et littérature: enjeux de la ritualité dans la littérature française contemporaine*. Louvain-la-Neuve, 2005.
- OP DE WEEGH 2005
A. op de Weegh, 'Een alternatief spookverhaal. Postmoderne kenmerken in Kellendonks *Letter en geest*', in: *Nederlandse letterkunde*, 10 (2005), 3, 234-252.
- URL
Bijbel online. Haarlem, 2001-2007, geraadpleegd op 5 september 2007 in: www.biblia.net/biblia.cgi?l=nl

Kopij

Kopij wordt ingeleverd op drie prints. De definitieve kopij wordt ingeleverd op diskette (bestanden bij voorkeur als Word for windows-document). 12.000 woorden (inclusief noten en bibliografie) is in de regel de bovengrens voor de omvang van artikelen. Een recensie beslaat in de regel ca. 750 à 2500 woorden, een signalement ca. 250 à 500 woorden.

Artikelen en bijdragen voor de rubriek 'In margine' dienen voorzien te zijn van een korte samenvatting in het Nederlands en het Engels (max. 150 woorden). In de gedrukte tijdschriftaflevering wordt alleen de Engelse samenvatting opgenomen. Zowel de Engelse als de Nederlandse samenvattingen worden op de website van het tijdschrift ter beschikking gesteld.

Kopij-aanwijzingen zijn aan te vragen op het redactieadres. De redactie behoudt zich het recht voor bijdragen overeenkomstig deze 'Richlijnen voor de auteurs' en het in het tijdschrift gangbare systeem te uniformiseren.

Kopijen en diskettes worden niet geretourneerd. Door de redactie aanvaarde kopij geldt als de absoluut definitieve tekst. Elke auteur is verantwoordelijk voor de inhoud van zijn/haar bijdrage.

Illustraties

Gewone fotokopieën worden als illustratiemateriaal niet aanvaard. De auteurs van de bijdragen zijn er zelf verantwoordelijk voor dat het copyright voor de reproductie van het illustratiemateriaal werd gerespecteerd.

Drukproeven

Er wordt één proef aan de auteurs voorgelegd. De drukproef dient zo vlug mogelijk en in elk geval (tenzij het anders door de redactie werd aangegeven) binnen de acht dagen na ontvangst aan de redacteur-secretaris te worden geretourneerd. Wijzigingen in de drukproeven, anders dan verbetering van evidente tikfouten of herstel van door de uitgever gemaakte opmaakfouten, kunnen de auteur in rekening worden gebracht.

Overdrukken

De auteurs van artikelen ontvangen twintig overdrukken en één bewijsexemplaar van de tijdschriftaflevering waarin hun bijdrage is verschenen. Recensenten ontvangen tien overdrukken, auteurs van signaleringen vijf.

ISSN 0038-7479

eISSN 1783-1776